ganz1912

ÉTIENNE SOURIAU

DICCIONARIO AKAL

DE

ESTÉTICA

Traducción de

ISMAEL GRASA ADÉ, XAVIER MEILÁN PITA,
CECILIA MERCADAL Y ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO

Revisión de la edición española

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

akal
EDICIONES

Maqueta: RAG
Diseño de Cubierta: Sergio Ramírez
Título original: *Vocabulaire d'Esthétique*

ganz1912

Ouvrage plubié avec l'aide du Ministère
français chargé de la Culture - Centre National du Livre

Obra publicada con ayuda del Ministerio
francés encargado de Cultura - Centro Nacional del Libro

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Presses Universitaires de France, 1990
© Ediciones Akal, S. A., 1998,
para todos los países de habla hispana
Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España
Tel.: 91 806 19 96
Fax: 91 804 40 28
ISBN: 84-460-0832-7
Depósito legal: M-31.110-1998
Impreso en Grefol, S. A.
Móstoles (Madrid)

https://tinyurl.com/y794dggv
https://tinyurl.com/y9malmmm

AKAL / DICCIONARIOS
18

ganz1912

Presentación

A partir de un proyecto originalmente planteado por la «Asociación para el estudio de las artes», más tarde recogido por la «Sociedad de Estética» de Francia, Etienne Souriau —sucesor de Charles Lalo en la tarea— organizó todo un grupo de colaboradores, haciendo comenzar en 1958 los primeros trabajos de síntesis y redacción de artículos para este Diccionario, *a cargo de una Comisión central que reunió bajo su presidencia a los secretarios de distintas comisiones. A fin de lograr una mayor agilidad y coherencia en los trabajos, a partir de 1961 la Comisión central asumirá la condición de equipo de redactores, al que vino a integrarse por entonces un nuevo grupo de investigadores en temas de Estética pertenecientes al Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS) de Francia. Así, para cada artículo, uno de los miembros del equipo ponía a punto una primera redacción, utilizando en la medida de lo posible los materiales procedentes de las antiguas comisiones; el texto era entonces examinado por todo el grupo, discutido, completado o, eventualmente, refundido, hasta alcanzar una versión definitiva.*

La necesidad de emplear este método de trabajo —a pesar de la forzosa lentitud de su ejecución y desarrollo— viene dada por la extensión y complejidad de la materia a tratar. En efecto, la Estética se sitúa en el punto de confluencia de las diversas artes, junto a la literatura y la filosofía; pero además, en cada uno de dichos dominios a menudo se utilizan las mismas palabras, aun siendo objeto de elaboraciones diferentes y adoptando sentidos muy diversos. De ahí procede gran cantidad de malentendidos, porque los especialistas no siempre perciben la polisemia subyacente en aquellos términos cuyo sentido conocen esencialmente en la materia de su especialidad; y si esos términos figuran a su vez en diccionarios de artes, de música o de filosofía... será sólo en su sentido especializado. Un Diccionario de Estética *sirve, pues, sobre todo, para poder comprenderse entre los distintos saberes y disciplinas. La Estética es el vínculo que las une. Pero además, el lenguaje corriente utiliza muchos de estos términos en sus posibles y distintas acepciones estéticas, haciéndolo a menudo de manera muy vaga. Era preciso dotar de precisión tales ideas, vertiéndolas en conceptos, y allí donde se producen*

amalgamas, analizar y distinguir las nociones vecinas, tomando al tiempo conciencia de su pluralidad.

Trabajando en común de acuerdo con el método descrito se fueron reuniendo una serie de artículos en número creciente. Las letras A, B y C se hallaban más o menos terminadas y la letra D muy avanzada cuando se produjo el fallecimiento del director del proyecto. Es entonces cuando Anne Souriau, asumiendo las necesarias funciones de coordinación, se pone a la cabeza del trabajo, mientras que nuevos colaboradores se integran en el grupo, manteniendo en gran parte el sistema de trabajo colectivo y definiéndose al tiempo, con base en tres principios específicos, los perfiles concretos de la obra: 1.°, un diccionario consiste sobre todo en definir ciertos términos para quienes no conocen realmente su sentido o sentidos; 2.°, un diccionario sólo es útil cuando aporta algo nuevo respecto de otras obras preexistentes; 3.°, cuando una explicación se encuentra recogida en un artículo carece de sentido repetirla en otro, siendo, en cambio, preciso prevenir al lector de dónde puede hallar la explicación que en relación con el segundo necesita. Con tal base se dio a la obra su remate.

El Diccionario *es, pues, fruto de un trabajo realizado de modo colectivo, con independencia de que la firma de cada artículo venga referida esencialmente a un autor (que puede haber sido el único o bien el principal, en caso de que el artículo de que se trate haya sido más o menos retocado por la Comisión central de redacción). Cuando diversos autores han trabajado juntos en un tema, sus iniciales reunidas dan indicio de dicha colaboración, sucediendo lo mismo cuando diversas contribuciones se refunden en un trabajo de síntesis. Y junto a aquellos que han escrito los artículos, o bien partes de artículos, no es posible olvidar a aquellos otros que habiendo participado en la Comisión en uno u otro momento de la larga elaboración del* Diccionario *aun sin participar en la redacción de ningún artículo concreto, han aportado sus ideas y sus críticas a los debates y discusiones entablados: éste es el caso de Marie-Françoise Christout, Jacques Duron, Pierre Guastalla, Michel Guiomar, Virgil Ierunca, Jacques-G. Krafft y Claudie Marcel-Dubois.*

El Diccionario *está, pues, finalizado cuando algunos de sus autores ya no están. Pero lo realizado permanece.*

ANNE SOURIAU

Índice de autores

Arguel, Mireille (M. A.), *Catedrática de la Universidad René-Descartes, París V.*

Bayer, Francis (F. B.), *Catedrático de Musicología en la Universidad de Saint-Denis, París IX.*

Bellour, Raymond (R. B.) *CNRS.*

Blumenkranz, Noémi (N. B.), *CNRS.*

Bonet, Pierrette (P. B.), *Profesora de Filosofía.*

Bosseur, Jean-Yves (J.-Y. B.), *CNRS.*

Brion-Guerry, Liliane (L. B.), *CNRS.*

Calmel, Huguette (H. C.), *CNRS.*

Castro, Fernando (F. C.), *Subdirector del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, y, más tarde, Profesor de Estética de la misma Universidad.*

Chabert, Pierre (P. C.), *CNRS.*

Charles, Daniel (D. C.), *Catedrático de Estética de la Música en la Universidad de Vincennes, París VIII, y, más tarde, de Estética general en la Universidad de Niza.*

Dufrenne, Mikel (M. D.), *Catedrático de Filosofía en la Universidad de Nanterre, París X.*

Florenne, Lise (L.F.), *CNRS, y, más tarde, Profesora de Historia de la Música en el Instituto católico de Lyon.*

Genin, Christophe (C. G.), *Profesor de Filosofía.*

Huisman, Denis (D. H.), *Profesor del Cuerpo superior de Estética Industrial, y, más tarde, de la Universidad de Panthéon-Sorbonne, París I.*

Hurard, Eveline (E. H.), *CNRS.*

Jacquet, Fernand (F. J.). *Profesor de Filosofía y Doctor en Letras.*

Lascault, Gilbert (G. Lt.), *CNRS, y, más tarde, Catedrático de Estética de la Universidad de Panthéon-Sorbonne, París I.*

Laude, Jean (J. L.), *CNRS.*

Luigi, Gilbert (G. L.), *Historiador del Arte.*

Morfaux, Louis-Marie (L.-M. M.), *Profesor de Filosofía.*

Papadopoulo, Alexandre (A. P.), *Fundador y Director del Centro de Investigaciones sobre Arte Musulmán, Universidad de Panthéon-Sorbonne, París I.*

Passeron, René (R. P.), *CNRS.*

Poncet, Marie-Thérèse (M.-T. P.), *CNRS.*

Popper, Frank (F. P.), *CNRS.*

Prudhommeau, Germaine (G. P.), *CNRS.*

Riout, Denys (D. R.), *Profesor de Artes Plásticas y de Historia del Arte.*

Rochlitz, Rainer (R. R.), *CNRS.*

Ruiz de Samaniego, Alberto (A. R. S.), *Coordinador del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid, y, más tarde, Profesor de Teoría de la Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.*

Schaeffer, Jean-Marie (J.-M. S.), *CNRS.*

Scriabine, Marina (M. S.), *CNRS.*

Selim, Maya (M. Sm.), *Directora artística del Instituto de Ballet de El Cairo, y Doctora de Estado.*

Souriau, Anne (A. S.), *Profesora de Filosofía.*

Souriau, Etienne (E. S.), *Miembro del Instituto y Catedrático de Estética en la Universidad de la Sorbona, París.*

Tamba, Akira (A.T.), *CNRS.*

Thouand, Hugues (H. T.), *Animador teatral, y, más tarde, Profesor de Letras.*

Villiers, André (A. V.), *CNRS.*

Zeraffa, Michel (M. Z.), *CNRS.*

Las siglas E. A. S. indican una colaboración de Étienne y Anne Souriau, o bien, sobre todo a partir de la letra E, un artículo redactado por Anne Souriau a partir de notas y proyectos elaborados por Étienne Souriau.

A

A CAPELLA. La locución «a capella» designa en nuestros días una ejecución de una obra musical, de cualquier estilo, estrictamente vocal y que excluye todo instrumento. Así una canción popular armonizada y una misa de Josquin des Près pueden ser llamadas obras «a capella». Se aplica específicamente a una noción de timbre, fuera de cualquier otra consideración estética. Esta acepción, relativamente reciente, no ha sido siempre la única.

Hasta el siglo XVIII, si bien la obra «a capella» es una obra escrita principalmente para voces, no está totalmente excluido verla acompañada de instrumentos. El término «a capella» designa entonces no una formación vocal, sino un estilo que se caracteriza por una escritura esencialmente de contrapunto que utiliza abundantemente el procedimiento de la imitación, acordando a los movimientos melódicos de las voces una importancia preponderante y evitando en lo posible la disonancia. Este estilo se practicaba en las capillas y en las escuelas de música sacra y a menudo en obras religiosas. Se opone a otros estilos de aspecto menos severo, como el recitativo, el estilo concertante, los *corri spezzati* (dobles coros que se responden de una tribuna a otra, muy a la moda en la Italia del siglo XVI). El modelo es la música polifónica franco-flamenca de los siglos XV y XVI (Guillaume Dufay, Josquin des Près, Rolland de Lassus).

El estilo «a capella» será institucionalizado después de la muerte de Josquin des Près y muy recomendado para la elaboración de todo tipo de música por el Concilio de Trento.

Durante mucho tiempo ha estado considerado como la base de todo el saber musical, siendo las capillas y las escuelas de música sacra los lugares de formación privilegiados para los músicos. Tuvo un papel pedagógico esencial. Al mismo tiempo por su firmeza, sus reglas estrictas, su rechazo a las búsquedas sonoras como el cromatismo, las disonancias, los juegos expresivos, fue un factor estético a menudo regresivo o conservador. Después de Palestrina, puede llamarse todavía stylus *gravis* (en Alemania), *prima pratica* (en Italia) o incluso *stylus antiquus* (sic).

Amenazado de esclerosis a principios del siglo XVIII y obligado a ceder su lugar al estilo monódico de la *seconda pratica,* fue magníficamente revivido por J. S. Bach.

Dominado por la liturgia, es una emanación de ella y participa en su elaboración, que no es únicamente la suma de varios ritos (en particular en la época de Palestrina), sino también y sobre todo «una especie de estética superior», que inspira los actos de los creadores en «dirección y sentido» (Joseph Samson). H. C.

➢ CORO, IMITACIÓN, VOCAL.

ABANDONO. Implica una idea de relajamiento más que de descuido.

Lo ejecutado con abandono está hecho sin tensión, pero sin descuido. La idea esencial parece ser la ausencia de esfuerzo. El ejecutor o el creador se deja llevar, conducir por su obra. Debe dar la impresión de una gran soltura, pero sin defectos técnicos. No se puede practicar un verdadero arte con abandono mientras no se posea la maestría perfecta, habiendo asimilado totalmente la técnica y dominándola. E. S.

➢ SOLTURA, FLUIDO, FÁCIL/FACILIDAD, GRACIA.

ABIERTO. Es abierto, en sentido general, todo lo que, teniendo una delimitación bastante clara para formar un todo constituido e individualizado, no se cierra en sí mismo y permite la asimilación de elementos externos. El término ha tomado en las diversas artes acepciones bastante técnicas que interesan a la estética.

I - «A libro abierto», en las artes que exigen un ejecutante

Se dice que alguien lee o traduce a libro abierto, cuando comprende inmediatamente el sentido de un texto en lengua extranjera, y puede leer o traducir sin una fase de preparación, de forma natural. La expresión ha pasado también a la música; interpretar, descifrar* a libro abierto es saber interpretar tomando consciencia de la partitura por primera vez, sin preparación previa. La expresión se ha extendido a todas las artes en las que un ejecutante interpreta una obra preeexistente, cuando éste realiza una buena ejecución a la primera, lo que evidencia su maestría artística y su familiaridad con ese arte. Hamilton ha aventurado incluso la expresión «danzar a libro abierto», pero este osado empleo del término no ha sido muy seguido. A. S.

II - La posición abierta en el arte de la danza

Es la posición en la que las piernas están ligeramente separadas y uno de los pies un poco más adelantado que el otro; corresponde, poco más o menos, al *borrado** de la escuela rusa, y se opone a la posición cruzada*. Es de orientación centrífuga; de concepción francesa, denota una aspiración a la soltura, una dilatación liberadora; portadora de una gran potencialidad de movimientos, sugiere una libertad de pasos. M. Sm.

III - La obra abierta en música

Expresión creada por el esteta y semiótico italiano Umberto Eco *(opera aperta),* «obra

abierta» designa una concepción de la composición musical que prevaleció en Europa durante los años sesenta, justo después del fracaso de las tentativas de generalización del principio serial* (Boulez, Stockhausen): los músicos seriales intentaban desde entonces conceder al intérprete mayor libertad de interpretación, principalmente simplificando la partitura. La obra abierta, aunque en la época tuvo mucha repercusión, sólo tuvo una existencia efímera; no representaba, con respecto a la obra «indeterminada» desarrollada por la escuela americana de los años cincuenta (Cage, Feldman, Wolff) más que una solución improvisada: la flexibilidad de la tarea del intérprete concernía sobre todo al detalle de una escritura por lo demás debidamente racionalizada y controlada, y se contentaba, esencialmente, con una «puesta en escena» del fragmento *(klavierstück* XI de Stockhausen, donde dieciocho fragmentos rigurosamente calculados se dan a interpretar sin que importe el orden); frente a esto, la «indeterminación», al romper toda obligación de relaciones entre los sonidos, abría el camino hacia una puesta en cuestión radical de la poética musical como tal.

D. C.

IV - La forma abierta en literatura

1 / En un primer sentido, se denomina formas abiertas a algunas formas literarias que no están sometidas a leyes rigurosas, como el ensayo o el diálogo.

2 / Se denominan también formas abiertas aquellas que mezclan libremente las posibilidades de diferentes géneros (teatro épico, por ejemplo).

3 / Finalmente, se denominan formas abiertas las obras que, como *Finnegan's wake,* están conscientemente construidas de forma que permitan una pluralidad de interpretaciones, al atender a la polisemia del material. Estas obras son, en cierta forma, partituras completadas por los lectores.

R. R.

V - Forma y obra abierta en otras artes –particularmente teatro y artes plásticas–

Realidades análogas a las señaladas en *III* y *IV* existen igualmente en otras artes; el término *abierta* encaja perfectamente, en un sentido muy amplio, para calificar a cualquier obra determinada por su autor en una gran parte, pero donde este autor ha dispuesto la posibilidad de introducir, *ad libitum,* elementos o variantes no fijadas por él. *En el teatro,* estas obras se diferencian de la *Commedia dell'arte* y de la interpretación a partir de un bosquejo (*al cañamazo**), por la existencia de un texto escrito; pero en algunos pasajes se deja libre curso a una creación libre del intérprete. Así, en *Arlequin poli par l'amour,* Marivaux solamente escribió al final del la escena II: «Entonces el maestro de danza enseña a Arlequín a hacer la reverencia. Arlequín adorna esta escena con todo lo que le sugiera su inspiración como propio del tema.» *En las artes plásticas,* especialmente en el siglo XX, existen obras cuyas partes son móviles y que el público dispone como quiere; por ejemplo, una escultura metálica contiene piezas ensartadas en unas varillas, susceptibles de adoptar todas las posiciones posibles de un punto al otro de la varilla sobre la cual se deslizan, lo que multiplica los aspectos posibles de la obra; por otra parte, hay unas cavidades previstas para disponer en ellas este objeto como se quiera. Vemos cómo la expresión *obra abierta* conviene muy bien para caracterizar este caso.

A. S.

➢ IMPROVISACIÓN.

ABIGARRADO. Del verbo abigarrar. Lo que presenta en el dibuo, y sobre todo en el color, yuxtaposiciones múltiples. Una pradera abigarrada de flores. La vestimenta de Arlequín es abigarrada.

En sentido figurado, formado por elementos dispares. El lenguaje abigarrado: lenguaje en el que se entremezclan palabras de dos lenguas. *El abigarramiento y los toques del Señor de los Acordes,* por Etienne Tabouret «señor de los acordes» (1582) es una colección de desechos, despropósitos, y otras gracias del lenguaje. Se decía peyorativamente de un estilo que era abigarrado cuando pretendía efectos con disparates.

E. S.

➢ DISPARATE.

ABOTARGADO / ABOTARGAMIENTO. Estos términos designan, en principio, lo que está hinchado de aire, más tarde, en general, todo lo que está inflado, y más especialmente las inflamaciones malsanas de los tejidos vivos. Se emplean en estética, ya en sentido propio, ya en sentido figurado, para calificar peyorativamente los casos en los que el artista, el escritor, se esfuerzan en vano, en la potencia y la elevación de estilo; pero las vastas formas que despliegan quedan vacías, sin energía y sin sustancia, con un matiz de vulgaridad.

En sentido propio, en las artes plásticas se habla de abotargamiento para designar la representación de musculaturas desarrolladas exageradamente, pero cuyas formas demasiado redondeadas y blandas desmienten el pretendido vigor. Se emplea también, más generalmente, para todo trazado o dibujo cuyas redondeces y relieves, por su falta de estructura y de proporciones, parecen formados arbitrariamente, sin resistencia, desprovistos de una justificación que les proporcionaría una especie de tensión y realidad interiores.

En sentido figurado, en literatura, se habla de estilo, de versos abotargados, de escritores o poetas abotargados, de lo abotargado o del abotargamiento, para burlarse del énfasis vacío, la grandilocuencia. Abotargado es, más o menos, sinónimo de ampuloso; pero el matiz etimológico de abotargamiento añade la idea del vacío interior, de lo que está hinchado sólo de viento, y a veces la falta de soltura del que «hincha» su obra, o por comparación con una hinchazón patológica, la idea de un crecimiento fuera de lo normal, artificial y en contradición con la autenticidad interna de la obra.

A. S.

➢ AMPULOSO.

ABRAZADAS (rimas). Disposición en la que dos versos que riman entre sí son situados de una y otra parte de otros dos versos que riman juntos (generalmente, los dos pares de rimas son una masculina y la otra femenina). El conjunto comienza, pues, por una frase de apertura, con dos versos que requieren cada uno una rima, y termina por una frase de resolución en sentido inverso y simétrico; el todo constituye una forma cerrada perfectamente equilibrada. Es, por ejemplo, la disposición de las rimas en los dos cuartetos de un soneto regular.

➢ RIMA, SONETO.

ABRUPTO. Califica lo que en una obra de arte tiende a llamar la atención y aparece sin haber sido preparado. Este hecho estilístico no se presenta, pues, más que en las artes donde la presentación es sucesiva.

I - Literatura

1 / El estilo abrupto

Sentido a) opuesto a *estilo ligado,* es un estilo quebrado, caracterizado sintácticamente por el asíndeton; conjuga la fuerza, e incluso la rudeza, con la discontinuidad. Hoy en día se dice más bien estilo cortado, pero abrupto implica más violencia, más choque.

Sentido b) opuesto a *estilo pulido:* es la ausencia de todo lo que da una apariencia de limado y corregido al texto. Este estilo puede dar la impresión de redacción apresurada, de ignorancia o rechazo de los procedimientos estéticos normalmente recomendados, o de emoción. Cuando es querido por el autor, evidencia una preferencia estética. Puede ser puesto también en boca de un personaje para caracterizarlo como rudo, poco cultivado o presa de una fuerte emoción.

2 / El comienzo abrupto

Este procedimiento consiste en comenzar una obra literaria por el momento más vivo de su acción. El lector se encuentra bruscamente en medio de una situación violenta o patética. Es el comienzo, por ejemplo, de la *Primera catilinaria,* de Cicerón (con una apóstrofe), o, en una novela, el comienzo con un diálogo en estilo directo (Julio Verne, *La isla misteriosa),* o el comienzo con un pronombre referido a un nombre que aún no conocemos (Loti, *Pescadores de Islandia:* «Eran cinco, de espaldas terribles...». En presencia de estos cinco seres anónimos, el lector se encuentra en pleno centro de un universo ya constituido).

Todo esto plantea una primacía de la acción sobre la explicación y se opone a aquellos comienzos (Balzac, Walter Scott...) en los que el contexto, la genealogía de los personajes, el origen de su fortuna... están minuciosamente planteados. El peligro del comienzo sin preparación es que quede ininteligible. Un poco de misterio excita la curiosidad, pero un comienzo pierde su mordiente si se mantiene demasiado tiempo en la oscuridad.

El término *comienzo abrupto* se emplea en literatura, pero el fenómeno existe en otras artes.

II - Teatro

El telón se levanta sobre una acción que se considera ya iniciada y en un momento de paroxismo. En *La carta,* de S. Maugham, el telón se eleva sobre una mujer que mata a un hombre a tiros. Si en el siglo XVII se levantaba en primer lugar el telón, entraban los actores, pasaban ante los espectadores sentados sobre la escena, e iban a ocupar sus posiciones, el comienzo abrupto se hacía imposible, ya que se consideraba que la acción no comenzaba hasta que los actores tomaban la palabra.

III - Cine

Para que un comienzo precipite inmediatamente al espectador en plena acción, habría que poner los títulos de crédito al final. Existe este recurso, pero resulta raro.

IV - Ballet

La obertura musical con el telón bajado constituye una especie de preparación. Cuando la orquesta comienza a tocar en el momento en que se levanta el telón se trata también de un comienzo abrupto, pero se dice que *el telón se levanta en frío.*

V - Música

Se podría lógicamente calificar de abrupta una disonancia no preparada, un cambio de tonalidad que se modula sin transición.

A. S./C.

➢ BRUTALISMO, DISONANCIA, DURO.

ABSOLUTO. Nombre y adjetivo que designa lo que es en sí, sin restricción ni condición.

I - El término «absoluto» pertenece a la estética en la medida en que tiene cierto uso técnico en el vocabulario de las artes

En música se llama oído absoluto a la aptitud de percibir la altura de los sonidos en sí misma. Esta facultad se opone a una sensibilidad sólo para los intervalos, que no percibe los sonidos más que en su relación entre sí. El *oído absoluto* está desigualmente desarrollado en las diferentes personas; por otra parte, puede variar con el tiempo en un mismo individuo (algunos músicos, después de haberlo poseído, lo pierden).

La noción de absoluto existe igualmente en la danza y el canto, artes en las que se aplica a una posición en la jerarquía de artistas ejecutantes; pero sólo se emplea en un modismo italiano: la *prima donna assoluta* es una bailarina o una cantante que ha alcanzado en su arte una perfección absoluta, hecho que le confiere en su especialidad un derecho sin paliativos a los mejores y más importantes papeles.

➢ AUDICIÓN, OÍDO.

II - La palabra «absoluto« es, además, un término de estética, en particular en la expresión «lo bello absoluto», perteneciente, sobre todo, al vocabulario de la estética de los siglos XVIII y XIX

1 / El absoluto como primer principio

Se llama aquí absoluto (tomado como sustantivo) a una causa primera, que procede sólo de sí misma y de la que derivan los otros seres. Se califica como absoluto (entendido como adjetivo) a lo que tiene estatuto de tal principio. Lo bello absoluto es, por tanto, la fuente original de donde todos los hechos estéticos beben su naturaleza.

Este sentido general abarca tres acepciones diferentes que es necesario distinguir, dado que con frecuencia se relacionan con un mismo ser.

A / *Lo bello absoluto como causa primera de la belleza de las cosas.* En este sentido, se llama bello absoluto a la fuente de todas las bellezas del mundo, y, particularmente, de las bellezas de la naturaleza. A veces, lo bello absoluto es concebido como un principio impersonal: la Idea platónica de lo Bello. Con mayor frecuencia se ha considerado un atributo de Dios, creador del universo, origen y fundamento de todos los valores.

B / *Lo bello absoluto como causa de juicios estéticos.* Se llama aquí lo bello absoluto al creador de la sensibilidad o del juicio estético en el hombre. Este sentido tiene en común con el precedente que en ambos lo absoluto es una causa en sí, a la cual los seres acabados están subordinados y le son relativos; pero difiere en que aquí se considera la causa de la subjetividad estética, mientras que en el sentido A se consideraba la causa de la belleza objetiva de las cosas.

C / *Lo bello absoluto como causa o arquetipo, considerado en cuanto que está eminentemente dotado de belleza.* Aquí lo bello absoluto se considera como algo que tiene en sí mismo en un punto eminente esta cualidad de belleza reconocida por el hombre y, si el hombre ve belleza en las cosas (sentido A), es por comparación con esa cualidad de ser bello en sí.

2 / Lo absoluto a priori

Lo bello absoluto se entiende como una noción o una representación del espíritu humano. Esta noción no vendría a experiencia, sino que la precedería; a veces incluso se lo concibe como una idea innata por referencia a la cual el hombre enuncia juicios estéticos sobre los objetos de la percepción o incluso del entendimiento.

Este sentido *2* tiene en común con el sentido *1*C que hace de lo bello absoluto un patrón. Los dos sentidos han sido también vinculados e incluso confundidos muchas veces. Sin embargo, hay en ellos dos acepciones diferentes y separables. Lo bello absoluto en el sentido *1* es concebido como existente en sí mismo, como para todos los sentidos *1* y, por tanto, independiente de todo espíritu que lo piensa: ya no existiría si nadie lo pensase. Mientras que lo bello absoluto en el sentido *2* existe en el interior del espíritu humano: forma parte de su esencia el ser pensado y, si es independiente, lo es con relación a la experiencia sensible y a la historia contingente y personal de cada uno.

Para evitar las posibles confusiones, bajo la influencia de la terminología kantiana, actualmente se dice, en este sentido, menos *absoluto* que *a priori.*

Los diferentes sentidos *1* y *2* de la expresión «bello absoluto» pertenecen al vocabulario de la Escuela Ecléctica fundamentalmente, aunque no son exclusivos de ella. Si la idea de Dios como fuente de toda belleza y de todos los juicios o sentimientos estéticos es en ella constante, no se trata, sin embargo, de una estética religiosa propiamente dicha: al contrario, estos autores parecen incluso preferir el término *absoluto* a otros términos aproximadamente sinónimos, para hacer de esta noción una noción puramente filosófica y metafísica, sin adscribirla a una religión dada.

3 / Lo absoluto como natural e independiente de la formación recibida en sociedad

Este sentido viene de *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de virtud y de belleza,* de Hutcheson. Para la escuela de Hutcheson, lo bello absoluto es algo dado por el «sentido interno, que es un instinto natural. Hutcheson insiste sobre su espontaneidad, puesto que la aparición tardía de las apreciaciones estéticas en los niños nos podría llevar a pensar, cree él, que estas apreciaciones son inculcadas en el niño por la sociedad y son debidas a la educación, mientras que, siempre según su opinión, esto no es cierto.

Este sentido *3* recuerda al sentido *2* en la medida en que tanto en uno como en otro lo absoluto se opone a todo lo que es adquirido bajo una influencia exterior y estaría sujeto a las variaciones de las contingencias sociales. Pero el sentido *3* se distingue del *2* en que lo dado por el «sentido interno» no es una idea innata, sino que es una cierta manera de percibir y aprehender las cosas.

Absoluto, en este sentido *3* designa, pues, en suma, lo que hay de natural y de autónomo en la visión estética.

4 / Lo absoluto como contrario a la imitación

Este sentido pertenece a la filosofía de Hutcheson. Existe «lo bello absoluto», para este autor, cuando se siente en alguna cosa la unidad dentro de la variedad, sin comparar esta cosa con otra; mientras que existe «lo bello relativo» cuando sentimos que una cosa es bella por su parecido con un original. La teoría de lo bello absoluto es, por tanto, un complemento aportado a la teoría del arte como imitación. Hutcheson no rechaza, sin embargo, la idea de un arte imitativo, antes al contrario, hace sobre él toda una investigación. Pero entiende que esta concepción no puede aplicarse ni a las artes que no representan nada, como la arquitectura, ni a las bellezas de la naturaleza, ni a la belleza de los productos abstractos, como los teoremas matemáticos. La palabra «absoluto», hoy en día poco usada en este sentido, responde aproximadamente, en el sentido de que aquí nos ocupamos, a lo que en nuestros días se llama no figurativo, no representativo, formal, abstracto o de primer grado.

5 / El absoluto como valor universal opuesto a las variaciones posibles de las apreciaciones estéticas

Este sentido es el más frecuente; aparece en Hutcheson y en los eclécticos, pero también en muchos otros autores y hasta en el lenguaje corriente. Así, se llama bello absoluto a lo que debe ser bello para cualquier espíritu. Se opone a las variaciones personales, de la sensibilidad, a la multiplicidad de los gustos y a la relatividad histórica de los juicios estéticos.

Esta concepción presenta dos variantes, según que el principio de universalidad de lo bello esté situado en el objeto o en el sujeto.

En este último caso, seguimos también a Hutcheson: para él, lo bello absoluto no es una cualidad del objeto, sino una manera de percibirlo; pero esta manera es universal y, desde este punto de vista, todos los hombres tienen un instinto natural e infalible común. El término *absoluto* responde aquí, aproximadamente, a lo que Kant llama un valor universal subjetivo sin concepto, en *Crítica del juicio*. Kant no emplea para esto el término *absoluto,* del que ya había dado otra definición, vinculada a la teoría del conocimiento, en la *Crítica de la razón pura*.

Diderot, que critica a Hutcheson, ya que considera que el sistema «parece más singular que verdadero», da una fórmula muy clara de la tesis objetivista, cuando subraya que se puede llamar bello absoluto a una cualidad de tal modo inherente al objeto, que lo hace bello por sí mismo, sin ninguna relación con el alma que lo ve o lo juzga» (artículo *Beau* de la *Enciclopedia),* Diderot nos recuerda que ya el Padre André oponía lo absoluto a lo arbitrario, cuando investigaba qué proporción de lo uno y de lo otro contenían las diversas formas de lo bello que él distinguía (bello esencial, bello natural, bello de creación humana, bello de genio, de gusto o capricho, etc.). El término *absoluto* ha ocupado en la actualidad, en este sentido, el lugar de *objetivo*.

6 / Lo absoluto como hallazgo y perfección

El carácter del objeto bello como objeto perfecto en su género se designa en ocasiones con el término *absoluto* en el lenguaje de los estudiosos de la estética y en el lenguaje corriente. Se dice a veces que una escena de teatro alcanza una tragedia absoluta; de una obra de arte, que tiene una belleza absoluta, etc. Se indica así que la esencia calificada como absoluta alcanza en la obra considerada una intensidad que no sufre ninguna disminución o restricción. Lo absoluto es aquí una pureza total, al mismo tiempo que una fuerza de presencia llevada a su más alto grado.

7 / Lo absoluto como ideal de la creación independientemente de sus idealizaciones concretas

Mientras que en todas las acepciones anteriores lo absoluto concernía al juicio o a la sensibilidad estética, aquí concierne a la creación artística. Lo bello absoluto es aquello hacia lo que tiende el artista en su trabajo, a pesar de que no llegue a realizarlo totalmente en una realización concreta limitada. Este sentido se acerca a las acepciones *1*C e incluso *2* en la medida en que aquí lo absoluto es también un arquetipo. Por otra parte, puede ser entendido de dos maneras diferentes, de acuerdo con la diferencia que había entre *1*C y *2:* o bien lo absoluto es algo que existe de por sí (acepción más frecuente), o bien existe en el pensamiento del artista. Si el término absoluto en este sentido *7* ha sido empleado en el siglo XIX en competencia con el término *ideal,* hoy en día el término *ideal* tiende a reemplazar para esta acepción a la palabra *absoluto*.

Es preciso subrayar que los sentidos *6* y *7* tienen una prioridad que les pone aparte de los otros: mientras que en los sentidos anteriores, lo absoluto era concebido como único, aquí puede haber una pluralidad de absolutos. En efecto, absoluto en estos dos sentidos no califica solamente la belleza en sí, o el principio universal de lo bello, sino que puede calificar a géneros variados, categorías estéticas, incluso cierto aspecto de una obra singular. Si este empleo del término *absoluto* es más bien raro, no carece, sin embargo, de ejemplos.

III - Conclusión

Hemos dejado constancia de que el término *absoluto* tiene en estética muchos sentidos que, a pesar de ser diferentes, no han sido siempre diferenciados. La mayor parte de los autores han combinado, incluso, diferentes acepciones.

Cuando la combinación es el resultado de una dialéctica precisa, que pasa de un sentido al otro por medio de una dialéctica precisa, la noción de absoluto es compleja, pero no confusa. Desgraciadamente, muchos autores han empleado el término *absoluto* de manera global, llena de sobreentendidos, mezclando diferentes sentidos de una manera bastante vaga. Esta ambigüedad ha arrojado un cierto descrédito sobre el término *absoluto,* que la estética del siglo XX emplea menos que la de los siglos XVIII y XIX. Lachelier ha dicho del término *bello absoluto:* «¿No es cierto que se trata de una expresión vaga para una idea quimérica?» (artículo *absoluto* en el *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía).* La referencia a la quimera, monstruo compuesto, conviene exactamente a un término equívoco, que sugiere más que significa, una noción sobrecargada y vaga.

Pero también se puede entender por noción quimérica una noción que no corresponde a nada real; esto nos conduce a la otra causa que ha alejado a los estudiosos de la estética de la palabra absoluto, causa ya no semántica, sino doctrinal. A menudo se ha renunciado a emplear la palabra absoluto porque no se creía en la existencia de tal cosa. El término *absoluto* no tiene lugar en una estética impresionista y subjetivista, como tampoco en un relativismo histórico y social.

No obstante, muchos estudiosos de la estética modernos no rechazan la idea de objetivi-

dad ni la de perfección ni la de cosa-en-sí. Además, los inconvenientes de la polisemia son evitables cuando se toma claramente un nombre en uno de sus sentidos, sin contaminación de otros. A pesar de todo, para algunas personas el término *absoluto* está rodeado de un *aura* de reprobación, incluso de ridículo; no se atreven a emplearlo. Pero si, en algunos casos, el término *absoluto* tiene sobre todo un valor histórico, si en otros se encuentra anticuado al haber sido reemplazado en alguna de sus acepciones por un sinónimo más reciente, muy frecuentemente constituye el término adecuado y se evita por una especie de vergüenza mal entendida.

E. S.

➢ BELLO, ECLÉCTICO *[II]*, IDEAL, JUICIO, KANTIANO (ESTÉTICA), PLATÓNICO (ESTÉTICA).

ABSTRACTO / ABSTRACCIÓN

I - Sentido general

Los términos *abstracción* y *abstracto* tienen un sentido técnico preciso en el vocabulario filosófico, pero en el lenguaje corriente se emplean, a menudo, de manera generalmente vaga. El vocabulario del arte y la estética los toma en sus diferentes variedades, según está influido por el lenguaje filosófico o por el uso corriente. La cuestión ha sido complicada por discusiones de doctrina y por juicios de valor más o menos agresivos a favor o en contra del arte llamado abstracto, hecho que ha contribuido a darle a estos términos resonancias efectivas. Y, en virtud de nuevas complicaciones de vocabulario, se han dado como sinónimos del término *arte abstracto* tanto *arte formal* como *arte informal*. Se han presentado incluso obras abstractas bajo el epígrafe de arte concreto. Dejando a un lado las cuestiones históricas, ajenas a la tarea de este diccionario, podemos partir de la significación filosófica para comprender su aplicación al arte.

En el lenguaje filosófico, la *abstracción* es «la acción del espíritu que considera aparte un elemento (cualidad o relación) de una representación a de una noción, dirigiendo su atención especialmente sobre él e ignorando los otros elementos» (Lalande, *Diccionario técnico y crítico de la filosofía)*. No es la atención relegada a un trozo de realidad, sino la acción intelectual que aísla, en la realidad compleja, un carácter que la realidad no da nunca por separado. De esta manera, podemos pensar separadamente la idea de una forma rectangular, aunque no podamos nunca encontrar en la realidad un objeto que no sea más que rectangular, sin color, tamaño, materia, lugar en el espacio, etc. Se llama también abstracción a la entidad obtenida así. En cuanto al término *abstracto*, «se llama de esta manera a toda noción de cualidad o relación considerada aparte de las representaciones donde viene dada» (Lalande, *ibídem)*. Es, pues, abstracto todo lo que es aislado por el pensamiento a partir de una experiencia compleja y singular, a partir de algo dado.

II - La abstracción en el arte

1 / La acción intelectual de abstraer ocurre con mucha frecuencia en el trabajo del escritor o del artista cuando disocian elementos de la realidad para transferirlos a su obra. Es una fase de abstracción entre dos fases de pensamiento concreto: la percepción, por un lado; la imaginación y la realización, por el otro. Así, un escritor puede retener determinados caracteres de una situación, un suceso, un personaje, y no retener los otros. Concebir una relación en ella misma, independientemente de lo relacionado, es también un acto de abstracción; y quizás sea bajo esta forma abstracta bajo la que el artista piensa una organización de su obra. El paso por lo abstracto no compromete en modo alguno el carácter concreto, y vivo de lo que puede tener su origen en un concepto. Así, cuando Thackeray comienza a publicar *El libro de los snobs* y luego continúa su publicación paralelamente con la composición de *La feria de las vanidades*, vemos que lo que en la primera obra es puro concepto, el snobismo (tomado en su sentido de deseo de aparentar y de falso pretexto para hacer creer que se pertenece a una clase social alta), *se convierte* en un personaje, representado por Becky Sharp, uno de los más vivos de la segunda obra. Este pensamiento abstracto parece existir, sobre todo, en literatura, pero se puede encontrar en todas las artes.

2 / Las entidades abstractas pueden tener un lugar en cuanto tales en el contenido de una obra de arte. De esta manera, la literatura puede tener un contenido conceptual, por ejemplo, filosófico. Cuando el arte o la literatura representan una idea abstracta bajo un aspecto sensible, nos encontramos ante una *alegoría*.

III - El arte abstracto

Si aplicamos la definición de abstracto al mundo de las artes, el arte abstracto será aquel que compone sus obras aislando de la realidad determinados elementos cuya percepción no viene dada por separado. De hecho, en este sentido lo toman muchos artistas que califican su arte de *abstracto*. Pero no se emplea el término de igual manera en todos los dominios. Se habla de *arte abstracto* sobre todo en referencia a las artes plásticas: pintura, escultura, diseño, grabado, fotografía, cine, escultura animada por movimientos. En efecto, somos mucho más conscientes de estar en relación con un arte abstracto en pintura, escultura o fotografía, porque el contraste es más grande, dado que estamos habituados desde siempre a ver obras figurativas en estas artes. Es en estos dominios, pues, donde hay que estudiar, en primer lugar, la noción de arte abstracto.

1 / El arte plástico abstracto

La elección de lo que se aísla en la percepción de lo real para considerarlo aparte puede basarse en elementos de distinto orden.

En primer lugar, puede basarse en elementos *sensoriales* (colores, líneas, volúmenes, etc.).

En este sentido, entraría dentro del arte abstracto toda utilización artística de elementos sensoriales sacados y aislados de la percepción que les da fundamento. Estos elementos pueden te-

ner relaciones fácilmente identificables con la percepción concreta original o alejarse poco a poco hasta perder toda vinculación evidente con ella. Encontramos aquí muchas posiciones posibles y muchos intermediarios, el croquis que selecciona algunas líneas características, la estilización (por ejemplo, en el empleo decorativo de motivos vegetales estilizados); la visión esquemática y geométrica (Jacques Villon, *La petite ville);* la visión sintética de seres más concebidos que vistos (los animales de algunas pinturas prehistóricas); la visión compuesta, bien distante de la real, que combina variados elementos aislados de percepciones diversas (Picasso, *Figura 1910).*

Se puede también pretender aislar la esencia profunda de un ser, o de una categoría de seres, y representar sus ideas, no las apariencias sensoriales variadas a través de las cuales se manifiesta (Manessier, *Espacio matinal;* Le Moal, *Le vent monte).*

Finalmente, se puede considerar aparte una noción de carácter intelectual. El arte dispone de muchos medios para evocar esas nociones, ya sea con la ayuda de símbolos, ya de esquemas o imágenes que sugieran la estructura de tales nociones (lo cual no es lo mismo que una figuración alegórica). Se encuentran muchos más de estos casos en el arte medieval (ejemplo: la miniatura *Arbor bona et arbor mala* del *Liber floridus,* de Lambert de Saint-Omer, comienzos del siglo XII) que en el arte moderno (por ejemplo: *El hombre,* tapiz de Lurçat).

Estas diferentes clases de abstracción pueden combinarse entre sí. Una obra puede sugerir el estado afectivo provocado por una noción intelectual (Vedova, *Imagen del tiempo;* Valensi, *El egoísta).* Dicha noción puede separar elementos sensoriales a partir de una visión concreta, o incluso de varias visiones concretas que presente una misma disposicicón, para ofrecer más puramente la impresión afectiva aislada (Gustave Singier, *La noche de Navidad).* Puede evocar una idea abstracta por medio de la estructura de elementos sensoriales aislados para extraer de ellos el *ethos* tomado en sí mismo (Bazaine, *La misa del hombre armado).*

Todas estas formas de arte abstracto representan bien alguna cosa, bien alguna idea, esencia, sentimiento, forma, etc.; se rebelan, pues, contra el arte representativo. Pero no representan los objetos del mundo real tal como aparecen en la percepción. Se trata, pues, de un arte no figurativo (el arte figurativo que imita los objetos tal como la percepción nos los da en la experiencia concreta vivida). En su sentido más riguroso, el arte abstracto sería, entonces, *el arte representativo no figurativo.*

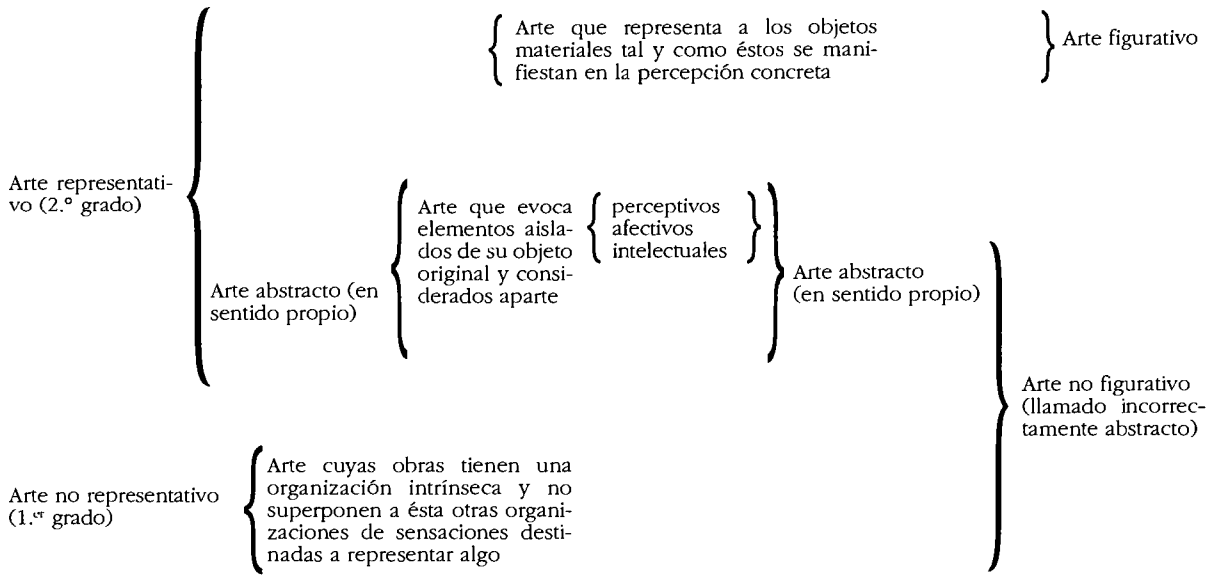
Pero existe aún otra categoría distinta de arte no figurativo: la que representan el arabesco, los almocárabes decorativos o los cuadros modernos que no pretenden ser otra cosa que composiciones puras (Kupka, *Fuga en dos colores;* Fernand Léger, *Elementos geométricos;* Bissière, *Composición azul.* Este arte se provee de formas y disposiciones de los *qualia* sensoriales, sin buscar la representación o evocación de otra cosa. Es el *arte no representativo,* llamado también por E. Souriau arte de primer grado, por oposición al arte representativo de segundo grado, donde «la forma en cuestión... concierne e informa a un ser planteado por el discurso de la obra a título de hipótesis o *lexis* propuesta por este discurso, pero ontológicamente bien distinto de la obra en sí» *(La correspondencia de las artes,* capítulo XX).

Ahora bien, el arte abstracto, tal como ha sido definido más arriba, es no figurativo como el arte de primer grado. Este carácter común ha conducido al lenguaje corriente, poco preocupado por el rigor filosófico, a ampliar la significación del término *arte abstracto,* para hacerle designar, en virtud de una cierta confusión, todo arte no figurativo, comprendiendo bajo esta denominación a todo arte de primer grado. El gran público se sirve del término de *arte abstracto* como sinónimo *grosso modo* de arte no figurativo. Esta significación tan amplia es, incluso, producto de la pluma de críticos, historiadores del arte y artistas.

Y, como el arte de primer grado es, de todas las artes no figurativas, el que más abiertamente se opone al arte figurativo, la atención se ha desviado hacia él (sobre todo en disputas doctrinales) de forma que, en determinadas ocasiones, se le ha reservado el título de arte abstracto. Así, en su *Diccionario de la pintura abstracta,* Michel Seuphor define esta pintura diciendo: «Se debe denominar a una pintura abstracta, cuando no podamos reconocer en ella nada de la realidad objetiva que constituye el medio normal de nuestra vida». Contra esto protestan muchos pintores: unos, haciendo obras no representativas tituladas *Composition,* no quieren ser calificados de abstractos, puesto que los elementos de sus obras, elaborados *a priori,* no han sido extraídos de una representación previa; otros, que aíslan de sus percepciones elementos representativos para hacer cuadros no figurativos, reclaman el privilegio de ser ellos los llamados abstractos; tanto los unos como los otros quieren, por tanto, atenerse al sentido riguroso del término *abstracto,* y se rebelan contra el sentido derivado que se aleja de la etimología.

En cuanto al arte llamado *formal* por la estética marxista*, es el arte de primer grado, dado que esta *forma* de primer grado es lo que cuenta para los adeptos de este arte. El mismo arte es, a veces, llamado *informal* en la estética de la Europa occidental, puesto que ni tiene ni busca forma de segundo grado. A causa de esta dualidad de formas, forma de primer y segundo grado, si bien los términos tienen carácter contradictorio, es tan lógico llamar formal como informal al arte que posee una de estas formas y no posee otra.

Para dar una idea clara de todas estas acepciones, se puede resumir todo lo que precede y definir el arte abstracto en el cuadro sinóptico siguiente:



2 / Las otras artes

En las artes en las que no se espera ver obras figurativas el carácter no figurativo no es chocante y apenas se habla de arte abstracto. Sin embargo, idénticos hechos de abstracción pueden encontrarse en ellos.

No se habla de arte abstracto en una de las artes plásticas, la *arquitectura,* que es normalmente de primer grado. Sucede, sin embargo, que la arquitectura toma prestados a algunos objetos elementos aislados que tienen un ensamblaje determinado e introduce en un edificio una estructura significativa (proporciones prestadas del cuerpo humano; planta de El Escorial, en forma de parrilla, en homenaje al martirio de San Lorenzo; intenciones simbólicas en las proporciones, las formas, la orientación de determinados edificios, como, por ejemplo, las catedrales medievales). En cuanto a las composiciones arquitectónicas enteramente figurativas, son bastante raras y forman parte, más bien, del capítulo de curiosidades, no siempre de buen gusto (chalets o quioscos que representan un zapato, un barco, un tonel, un coche).

Por lo que respecta a la *música,* es más bien a causa de un abuso del lenguaje por lo que se califica a veces la música pura de arte abstracto; se trata de un arte de primer grado. En virtud de un abuso mayor si cabe, se ha escogido el nombre de *música concreta* para designar a una música donde se aíslan los fenómenos musicales de sus sonidos o ruidos originales para tratarlos aparte y fabricar así un nuevo objeto musical, porque es exactamente una abstracción lo que se define de esta manera. Los congresistas de la sección D del Congreso internacional de Estética (Atenas, 1960) se pusieron de acuerdo sobre esta cuestión, después de una comunicación de O. Revault d'Allonnes y de las intervenciones de M. Philippot y A. Souriau.

En cuanto a la *danza,* el término abstracto no es usado apenas en este arte. En este arte, en primer lugar imitativo y luego figurativo, la abstracción no apareció hasta que se tomó conciencia del paso como elemento permanente, independiente del todo en el que está integrado. Dentro de la danza clásica en formación, lo abstracto y lo no abstracto han coexistido durante mucho tiempo de manera indisoluble (ballet de corte). En los siglos XVIII y XIX, abstracto y no abstracto están íntimamente ligados. En el siglo XX, se opera una separación más clara entre, por un lado, ballets sin tema y, por otro, ballets que tienen un tema y tienden a liberarse de los pasajes abstractos.

En literatura, un texto que juega únicamente con hermosas sonoridades sin sentido constituye un arte de primer grado. Un texto que narra sucesos, que describe objetos, tiende hacia el arte figurativo, pero la literatura no puede, sin embargo, presentar directamente seres concretos tal como estos aparecen en la percepción: tiene que pasar por la mediación del lenguaje y, por esta razón, Kant quiere distinguir las artes figurativas y las artes de la palabra, que no emplean los mismos procedimientos de comunicación de sensaciones. Entre la literatura de primer grado y la literatura que es tan figurativa como le es posible, el arte abstracto daría o bien textos que exponen nociones puramente abstractas (literatura de contenido científico o filosófico, por ejemplo, poesía filosófica, poesía gnómica*, etc.), o bien textos que sugieran impresiones efectivas puras, separados de los hechos singulares que las han hecho nacer (caso bastante frecuente en poesía, sobre todo después del movimiento simbolista). Estas formas de literatura están bastante abundantemente representadas, pero no se emplea apenas el término *abstracto* para designarlas, a pesar de que, tomado en su sentido más riguroso, responde de manera muy exacta a su naturaleza.

IV - El artista abstracto

Hasta aquí el término *abstracto* ha sido definido en su empleo para calificar un *arte* o *ciertas obras de arte.* Pero sucede que sirve también, aunque más raramente, para calificar a un artista.

Casi siempre que se habla de un artista abs-

tracto se quiere decir simplemente que ese artista hace obras abstractas, de acuerdo con las definiciones dadas más arriba.

Pero sucede a veces que se llama artista abstracto a aquel cuya manera de pensar es abstracta y que en su trabajo de creación artística procede, a menudo, y de manera original, de acuerdo con conceptos y principios. Se le opone entonces al que se adhiere íntimamente a lo real y ofrece siempre en su trabajo una viva impresión de algo vivido. Esto puede ser aplicado, por otra parte, a todas las artes, aunque se ha utilizado sobre todo, al hablar de pintura.

Sin embargo, estos empleos de la expresión *artista abstracto* corren el riesgo de llevarnos a confusiones y arbitrariedades. En efecto, no tiene por qué haber coincidencia necesariamente entre la abstracción en la forma de pensar y la abstracción de la obra realizada. Además, el pensamiento conceptual no es incompatible con una viva impresión de realidad y de afectividad, y algunos artistas pueden unir ambas formas de pensar. En fin, el crítico, el historiador o el mero contemplador no sabe siempre en qué estado de ánimo se encontraba el artista trabajando y, si pretende reconstruirlo a partir de la obra obtenida, corre el riesgo de inventarse una novela. E. A. S.

➢ ALEGORÍA, CONCEPTUAL, GRADO, ELEMENTO.

ABSTRUSO. Abstruso significa difícil de comprender, particularmente porque el elemento esencial que permite la inteligibilidad permanece oculto o porque no se ha hecho ningún esfuerzo para ayudar al lector o espectador a comprender lo que se le presenta.

A pesar de este matiz peyorativo, el derecho al arte abstracto y, particularmente, a la poesía abstrusa se ha reivindicado a menudo. Esto es lo que los trovadores han llamado *trovar clus*. Este tipo de poesía es el que parece reivindicar Théophile Gautier en los versos siguientes:

El vulgo es como el agua que huye de las altas cumbres;
Jamás alcanza cotas que no están a su nivel;
No habiendo placer en la renuncia a una dificultad
No pongas escaleras a un pensamiento arduo.

A propósito de la última palabra, vemos cómo *arduo* significa lo que sólo puede ser alcanzado después de un gran esfuerzo, mientras que abstruso parece sugerir el desprecio o la negligencia por todo lo que pueda facilitar dicho esfuerzo; algunos poemas simbolistas, en particular los de Mallarmé, pueden ser también calificados como abstrusos.

Este término se emplea sobre todo en literatura, pero el fenómeno al que alude puede aparecer también en otras artes. Podríamos calificar perfectamente como abstruso un cuadro como, por ejemplo, *Alegoría para Alphonse d'Avalos,* de Tiziano, conjunto de símbolos cuya clave está actualmente perdida. E. S.

➢ GUIRIGAY, FARSA GROTESCA, OSCURO, SIMBOLISMO, TROVADOR.

ABSURDO. ***I*** - En un sentido estricto, y especialmente en su significación filosófica, lo absurdo es lo que viola de una manera evidente las reglas del pensamiento lógico y, en particular, lo que se pone en contradicción formal consigo mismo.

Lo absurdo en este sentido tiene su principal incidencia estética en el dominio de lo cómico. Es una teoría frecuentemente sostenida que lo cómico resulta del descubrimiento súbito de un absurdo que estaba oculto.

Por otra parte, ampliando un poco la idea de lógica para aplicarla al arte, se encuentra además una significación estética del absurdo. Encontramos en el *Diario* de Eugène Delacroix el relato de una larga conversación que éste ha tenido con Chopin, Y es curioso ver a estos dos grandes románticos, a estos dos grandes imaginativos, ponerse de acuerdo sobre la idea de que lo más importante en el arte es la lógica. El contexto muestra que hay que entender por ello principalmente el conjunto de conveniencias recíprocas que enlazan todas las partes de una obra de arte, y una composición de conjunto que pone en evidencia, hasta en el menor detalle, el respeto de estas conveniencias en la génesis de la obra. Está claro que tanto en este sentido como en el otro, se admite la importancia de la lógica en el arte, y cualquier falta a esta lógica podría ser calificada estéticamente como absurdo.

II - En el lenguaje coloquial, por una aceptación abusiva (denunciada como tal por el *Diccionario técnico y crítico de la Filosofía)* se llama absurdo a lo que choca vivamente con las costumbres y las ideas recibidas. De ahí viene el empleo abusivo de la expresión *arte del absurdo* para calificar las obras que presentan mundos no conformes con las leyes o aspectos usuales del mundo llamado real. En este caso convendrían más términos como insólito, curioso, fantástico, onírico, etc., ya que no está excluido que el universo de la obra, siendo totalmente diferente del universo denominado real, sea extremadamente coherente, incluso en sus mayores peculiaridades, Incluso el arte más clásico, el más tradicional, responde a menudo a una especie de «lógica de lo imaginario». Cuando Rafael representa a Cristo y a dos profetas flotando en el aire en *La Transfiguración,* y en muchos otros motivos iconográficos de la misma clase, está claro que el artista, lejos de aceptar una actitud absurda de sus personajes de forma humana en levitación, busca, por el contrario, una especie de verosimilitud, según las leyes supuestas de este universo insólito.

III - Según una acepción reciente, procedente del existencialisino, se ha llamado absurdo a un mundo considerado como carente de significación y justificación. Se ha llamado también *literatura del absurdo* a las obras cuyo autor ha intentado poner en evidencia un determinado aspecto de la realidad. Se entiende que no nos encontramos aquí con un término de estética, pues no concierne a la obra en cuanto obra de arte, sino a la idea filosófica que en esta obra toma al arte o a la literatura como vehículo. No existe estética del

absurdo en esta literatura, más que en la medida en que obras literarias que procedan de este género de inspiración reciban caracteres estéticos particulares, lo cual puede ser discutido. E. A. S.

➢ BURLESCO, DELIRIO.

ABUNDANCIA. Cualidad de un autor o un estilo abundante*.

«Hablar con abundancia» quiere decir hablar sin notas, utilizando como únicas fuentes los propios conocimientos, sentimientos, recuerdos, con dominio perfecto de una cuestión y, a veces, con un matiz de estupefacción en el oyente, si lo expuesto no ha podido ser preparado o si el auditorio no esperaba encontrar a un orador tan documentado.

Hablar con abundancia implica generalmente la facilidad, pero no siempre la pertinencia. E. S.

➢ PROLIJO.

ABUNDANTE. Se aplica a un escritor fecundo en obras, en pensamientos y en variedades de expresión.

Sirve, de igual manera, para caracterizar un estilo. Se vincula a nociones de riqueza, de surgimiento, de flujo verbal. La abundancia testimonia una necesidad del autor de repetirse en otros términos para persuadir, demostrar o exaltar mejor. Abundante puede oponerse a severo, a seco, a nervioso, a despojado, lo cual indica diferentes matices de sentido de esta palabra.

Casi siempre, cuando abundante es una alabanza, se pretende decir que esta fecundidad posee un aspecto dé naturalidad y de espontaneidad. Así, Saint-Simon opone a la naturaleza «encantadora y abundante» de Mme. de Sévigné el «amaneramiento agudo y elevado» de su hija.

Este término apenas se emplea fuera de las artes literarias. Puede servir, sin embargo, en estética general para definir, por ejemplo, una de las características del barroco. E. S.

➢ NUMEROSO.

ABURRIDO. Que provoca el aburrimiento, es decir, una falta de interés y una laxitud que se extiende en el tiempo: desearíamos que lo que fuera, terminase. «Todos los géneros son buenos a excepción del género aburrido», decía Voltaire en el Prefacio del *Hijo Pródigo*; pero es un problema estético saber si existe *objetivamente* un «género aburrido»: lo aburrido, ¿no estará *en relación con los gustos personales* del lector, del oyente, del espectador? Sin embargo, se podría encontrar una causa objetiva de aburrimiento en la monotonía («el aburrimiento nació un día de la uniformidad», La Motte-Houdar, *Les amis trop d'accord;* y Pascal: «La elocuencia continua aburre»); las repeticiones pueden ser acertadas sólo cuando forman parte de la estructura interna de la obra, y podría existir un criterio objetivo para el aburrimiento en lo que se repite o se parece *sin justificación estética*. Lo aburrido puede venir también de una duración que sobrepase el límite del tiempo de atención o de interés; pero este límite es muy variable. Se puede, sin embargo, señalar que en ciertas épocas las personas caractereológicamente *primarias,* que encuentran muy rápidamente este límite, parecen predominar sobre las *secundarias,* para las cuales se produce bastante más tarde; en esas épocas (de las cuales el siglo XVIII constituye un buen ejemplo), para no ser aburridos, los escritores tenían que *ser breves*.

➢ INSÍPIDO.

ABURRIMIENTO. El aburrimiento puede ser una forma de recepción estética. En sus reflexiones sobre la *narración,* Walter Benjamin sostiene que el aburrimiento es la condición de su producción y escucha; la experiencia que se aleja de sí misma, llega a autoconciencia distanciándose: es un anudarse artesanal en donde el que escucha se compromete con lo escuchado. Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y esta capacidad se pierde, según Benajmin, cuando decaen las actividades que están ligadas al aburrimiento (tejer o hilar). Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído.

Harold Rosenberg ha señalado la presencia de una *estética del aburrimiento* en el arte contemporáneo. El tedio se ha convertido en un fin, ya sea como efecto afirmativamente calculado (como en las composiciones de Cage o en las películas underground) o como la consecuencia inevitable de la eliminación deliberada de todas las cualidades que pueden resultar atractivas a la mente, los sentidos o la imaginación (como en algunas obras *mínimal).* Hay una búsqueda deliberada del aburrimiento, una proximación al *grado cero**, como reacción a la estética expresionista. En cierto sentido, el «virtuoso del aburrimiento» es un neo-esteta, sus obras provocan un escándalo de baja intensidad o la perplejidad absoluta. Como Rosenberg señala, el arte aburridor es también invariablemente un arte de doble sentido: uno (el vacío) para el público, el otro (referencia cómplice) para los iniciados. También es evidente que la estética del aburrimiento es inconcebible sin el enorme florecimiento de la interpretación sobre todas las artes, la inflación discursiva. En el fondo, estas manifestaciones estéticas ofrecen un espejo de la repetición y trivialidad de la vida moderna. F. C.

ACABADO (adjetivo)

1 - Terminado. En este sentido, una obra está acabada cuando el artista deja de trabajar en ella y piensa que se la puede presentar al público. Pero también puede suceder que el artista haya procedido voluntariamente en la obra con un estilo como de esbozo, o puede suceder que simplemente se detenga en un momento que parece requerir una continuación. *Acabado* indica solamente que la obra ha llegado al punto al que el artista quería llevarla.

La cuestión puede tener una importancia jurídica. La jurisprudencia actual estima que sólo el artista autor está cualificado para declarar como acabada la obra y que la presencia de la firma es el signo de ello.

En el mismo sentido, puede significar lo que ha llegado a una cima de acierto, a partir de la cual toda modificación no haría más que estropear la obra.

Lo contrario *(inacabado)* significa simplemente, *no terminado. La Eneida, El Proceso, la Sinfonía en Si menor,* están inacabadas porque Virgilio, Kafka o Schubert las dejaron incompletas, pero esto no implica que no se haya alcanzado un logro estético.

➢ ACABAMIENTO.

II - Este sentido añade al *I* la idea de una completitud total en la que nada queda en bruto, esbozado o en suspenso. Lo más frecuente es que el *acabado* suponga una ejecución muy cuidada, sin olvidos, perfecta hasta el más pequeño detalle. El adjetivo se toma entonces sustantivamente; se habla del *acabado* de una obra. Hay una estética de lo acabado, pero se puede preferir el encanto del bosquejo, del primer impulso, de ciertas imprecisiones. Se trata entonces de la estética de lo no-acabado; se emplea a menudo en este sentido la expresión *non-finito**. A. S.

En el vocabulario coreográfico, donde apenas se emplea el término acabado, se habla, sin embargo, de *arte acabado* para calificar un baile ejecutado de manera perfecta, técnica y artísticamente.

➢ ESMERADO.

III - Indica que el artista es maestro y técnico perfecto en su arte, que incluso sus obras son acabadas. Boileau se califica a sí mismo en un epigrama, sin falsa modestia, como «crítico acabado». A. S.

➢ CONSUMADO.

ACABADO (sustantivo). En el dominio de las artes, la palabra *acabado* contiene dos significaciones: acción de acabar, de llevar a término; y perfección de la cual es susceptible una obra. La noción de acabado concierne en igual medida a la creación de obras y a su apreciación por la crítica y el público.

Para el artista, se puede decir que el acabado constituye un imperativo problemático. Debemos evocar aquí la idea de límite, de umbral, puesto que, si ningún creador abandona su obra hasta que la cree acabada, podrá, precisamente con el fin de hacerla acabada, suprimir o alterar determinados trazos o aspectos que todavía ayer le parecían, sin embargo, necesarios para su acabado. Los célebres preceptos de Boileau: «Emprender cien veces la obra...» y «Un bello desorden es uno de los efectos del arte» son, con frecuencia, no sólo contradictorios, sino complementarios. Esto no quiere decir que las actitudes de los creadores ante el acabado sean de una diversidad extrema. Algunos multiplican los esbozos, los borradores, las experiencias, antes de considerar su obra acabada; otros, llevan a término, de un solo impulso, el cuadro, la sonata, el poema o, incluso, el plano o la secuencia de una película; otros, finalmente modificarán la obra «terminada» hasta que ésta no tenga una apariencia de acabado demasiado pronunciada.

Por otra parte, en las artes donde la creación y la ejecución son distintas, se deja siempre a la disposición del intérprete un margen de inacabado (cadencias y base cifrada en la música clásica, interpretación de la música oriental, bocetos de teatro, margen de interpretación dejado al bailarín con relación a la coreografía...). El término mismo de *interpretación* incluye, por otra parte, la idea de una transformación o de un acabado ulterior.

Para delimitar la noción de acabado debemos referirnos también a la de perfección y a su devenir en la historia de las artes. El acabado parece tomar un valor absolutamente normativo cuando se trata de las llamadas estéticas clásicas. Para Winckelmann *(Historia del arte clásico,* 1764), la estatuaria y la arquitectura griegas son no sólo la «pintura acabada» del arte mismo, sino además la imagen acabada del hombre. El principio (dominante) del acabado caracteriza de igual manera la pintura de Poussin y la tragedia de Racine, tanto la obra de Watteau como la música de Couperin; a pesar de las ambigüedades que ocultan estas obras por lo que respecta al *sentido,* su forma y su disposición presentan un evidente carácter de finitud; se trata, para el artista, de mostrar, por un lado, que incluso la imprecisión es pretendida; por otro, se pretende definir y situar con precisión el objeto que se han propuesto explicar. Parece que incluso el barroco testimonia, en su negación de la claridad y de la pureza formales, una cierta pasión por el acabado.

Esta ley de la obra acabada será contestada, por el contrario, por el romanticismo y, posteriormente, por las escuelas calificadas globalmente como modernas. Podríamos hablar en estos casos de acabado en y por lo inacabado. El prefacio de *Cromwell* afirmará un humanismo de la no finitud y de la contradicción, incluso de la «imperfección». Théophile Gautier exaltará el acabado, pero en un sentido bien distinto al defendido por Boileau. En su opinión, hacer la obra acabada significa «endurecer» la espontaneidad, la autenticidad viviente de la impresión inspiradora, y es con este mismo espíritu con el que Flaubert trabajará la forma de *Madame Bovary.* De la misma manera, no es por referencia a reglas ni, sobre todo, a una esencia eterna del hombre, por lo que Balzac quiere llegar a acabar, a totalizar, el cuadro de una sociedad.

La novela del siglo XX propone notables ejemplos de un acabado perseguido y realizado en nombre de lo inacabado. «Tolerad lo espasmódico, lo oscuro, lo insuficiente», dirá Virginia Woolf, e idéntico principio animará tanto a Proust como a Faulkner. Y es que entonces la no finitud, la multiplicidad de aspectos de la persona, deben ser explicados por las formas novelescas, perfectas en la medida en que revelan al lector que nada en la realidad tiene génesis ni fin ordenados, lógicos, ciertos. En el teatro tanto como en el cine, se pretende igualmente cuestionar la noción de acabado en beneficio de una espontaneidad que, por otra parte, en muchas ocasiones no es más que aparente.

La no finitud marca igualmente a la pintura impresionista* y neoimpresionista. El cuadro no está menos acabado que un lienzo de Vermeer, pero las formas y los colores tienen un aspecto «abierto» y «flexible». Se pueden hacer las mismas observaciones con respecto, a la música moderna. Tanto Stravinsky como Rouault cuestionan, si no desmienten, la noción de acabado, no por los medios técnicos empleados, sino por la expresión en sí misma. Subrayemos que manifestaciones estéticas recientes (Pop Art, Op Art*) parecen, precisamente, volver a cuestionar las nociones mismas de oficio y de técnica.

La idea o el principio de acabado conciernen también al juicio estético. El aspecto acabado de un lienzo de Poussin ya no se estima en el siglo XX como lo fue hacia 1660. Ya no se pondrá el acento, por ejemplo, sobre la «puesta a punto» de las formas ni sobre la traducción fiel de un objeto, sino sobre la cualidad de los planos coloreados, sobre las formas tomadas en sí mismas. Por otra parte (y esto tiene una gran importancia estética), podremos preferir en nuestros días los trabajos inacabados de un artista del pasado a otras de sus obras consideradas por él como terminadas. Los bocetos de la *Gioconda* podrán cobrar, eventualmente, más valor que el cuadro del Louvre, y los dibujos de Delacroix que testimonian un rechazo de lo anecdótico, del discurso, serán preferidos a sus lienzos acabados. Algunos directores se han esforzado por poner de relieve, en el teatro de Racine, todo lo que muestra al hombre no eterno, contradictorio, en una palabra, vivo. En fin, algunas personas se interesan más por obras que *parecen* inacabadas, más que por aquellas en las que el acabado es manifiesto.

Para terminar, hay que tener en cuenta que toda obra es «acabada» para aquel que la recibe. Según las épocas, escuelas y autores, esta prolongación de la obra, terminada en cuanto es una creación acabada por el público, será más o menos prevista, aceptada o rechazada. M. Z./C.

➢ ACABADO *(I)*, CAÍDA, MINUCIOSO, PERFECCIÓN.

ACADEMIA. ***I*** - Originalmente la Academia es la escuela de Platón en Atenas, en los viejos jardines de Academos, Para los historiadores de la filosofía, *la Academia* es la escuela platónica en cuanto grupo organizado; la doctrina de Platón es el *platonismo*. El nombre de Academia ha sido dado en adelante a innumerables sociedades culturales sin relación particular con el platonismo (sin embargo, la Academia fundada por Marsilio Ficino en el siglo XV, que tuvo una influencia profunda en las artes, estaba consagrada al estudio del platonismo).

Muchas sociedades análogas a las que llevan el nombre de academia han existido bajo otras denominaciones, Así, las «Academia de los Juegos Florales» no ha tomado este nombre hasta el siglo XVIII; en sus orígenes se llamaba «Compañía del Gay Saber».

Debemos distinguir entre estas instituciones las que son simplemente cenáculos, sociedades literarias, artísticas o culturales, de las que tienen cierta consagración oficial y cierta autoridad conferida por los poderes públicos. Este último caso fue el de la Academia francesa, y también el de la Academia Real de pintura, a la vez establecimiento de enseñanza e institución organizadora de conferencias y debates sobre la estética de la pintura, que llegó incluso a fijar reglas y principios. Los informes resultantes de estas conferencias son documentos interesantes para la historia del arte, no desdeñables para la estética del clasicismo.

¿Han desempeñado las academias una influencia útil o nociva? Tal pregunta no es susceptible de una respuesta general. Algunas academias han ejercido en ciertos momentos una acción animadora de una utilidad incontestable: han sido foros culturales eficaces e importantes. No es menos cierto que otras de ellas intentaron a veces hacer intervenir en la vida del arte un principio de autoridad perjudicial, y muchos grupos, activos en sus inicios, han tendido a esclerotizarse al final. De ahí viene la acepción peyorativa de *academismo*.

➢ NEOPLATONISMO (ESTÉTICA), PLATÓNICO (ESTÉTICA).

II - Se llama también «Academia de pintura» al taller donde un maestro imparte clases. La institución que reúne en Roma a los pensionados de la Villa Médicis se llama Academia de Francia. La ópera de París recibe el nombre de Academia de Música (al que se añade «y de danza», sin que sea oficial). Estas instituciones reciben el nombre de academia en un sentido diferente al de cenáculo que tiene autoridad para tomar decisiones estéticas, pero guardan parte del prestigio de sus homónimas.

➢ AUTORIDAD, CENÁCULO.

III - Academia designa, finalmente, a un cuadro o dibujo que representa un desnudo, ejecutado para adquirir, desarrollar o manifestar un buen conocimiento plástico o anatómico del cuerpo humano, cuyo interés reside en la manera en que se representan las formas del cuerpo, más que en el rostro o en las cualidades de la expresión. Por extensión, y con un carácter algo peyorativo, se designa también con este nombre a un desnudo, en una composición pictórica, que parece más un trabajo de escuela o un alarde de osadía técnica que una obra inspirada. En fin, en la lengua coloquial, a menudo acrítica y abusiva, se llama también academia al modelo mismo o a cualquier cuerpo humano, considerado como portador de las cualidades físicas que lo harían apropiado para servir de modelo en un estudio. E. A. S.

➢ ACADEMICISMO.

ACADEMICISMO. Doctrina, sistema o prácticas que tienden a dar las obras de arte la forma preconizada por una academia, entendida como institución o grupo que impone al artista reglas, un ideal perfectamente definido, medios proclamados como los exclusivamente legítimos, estando todo lo que se separa de esas reglas severamente condenado.

Se llama también academicismo, aunque se trata de un uso menos correcto, al carácter de todo lo que es académico.

El academicismo, que en el fondo no es más que el principio de autoridad introducido en las artes, pretende, por otra parte, fundarse en principios demostrables, en verdades esenciales y en el conocimiento, estudio e imitación de las obras de arte del pasado. Podemos añadir además a estos rasgos la idea de una jerarquía de géneros artísticos tendente a definir lo que se llamará el «Gran Arte».

El término «academicismo» no se emplea de la misma manera para todas las artes, que, por otra parte, no han sufrido de igual manera la influencia de las academias. Se emplea rara vez para la arquitectura, sin duda porque, de hecho, las academias no han ejercido en ella una gran influencia o han escogido con cierto eclecticismo a los arquitectos a los que han reclamado. Por ejemplo, las Academias de la Lengua, por medio de los premios literarios que otorgan y por el prestigio que confieren a sus miembros, han contribuido a la formación de un academicismo, pudiéndose observar que los que quieren ser «academizables» (como se suele decir, no sin ironía) no dejan de dar a sus creaciones, desde ese momento, un carácter académico. Las Academias de Bellas Artes, por los mismos motivos, y en virtud de la autoridad de que disponen para ciertos concursos, han ejercido igualmente influencia considerable. Por su parte, en el caso de la música, el término de academicismo adopta un sentido muy preciso. En efecto, el arte musical es de todos el que mejor se presta a reglas precisas e imperiosas, a estipulaciones como las que figuran en los tratados de armonía, por medio de expresiones como «movimientos melódicos permitidos o defendidos», «errores» de armonía, etc. Señalemos también que en pintura, arquitectura y música, algunos establecimientos oficiales de enseñanza que no llevan la denominación de academias, como es el caso de las escuelas y conservatorios, también han contribuido a la existencia de un academicismo. Finalmente podemos hablar de un academicismo coreográfico.

No hay que confundir, sin embargo, *academicismo* y *clasicismo*. El principio de autoridad, esté o no confiado a una Academia, grupo o cenáculo, puede ser ejercido en favor de cualquier estilo. Y el clasicismo puede ser un ideal nacido espontáneamente en el espíritu de un artista o de una escuela, sin que tenga necesidad de la seguridad de una autoridad. Sin embargo, toda academia, de acuerdo a su tendencia a hacerse conservadora, tiende más o menos a engendrar un clasicismo, en el sentido de perpetuación de un estilo; y todo clasicismo tiende en mayor o menor medida a transformar sus normas en reglas y a nombrar depositarios para esas reglas y, por tanto, a constituir academias. En fin, nos encontramos con que en los siglos XVIII y XIX el clasicismo, tomado en su sentido de un determinado estilo que conoce su apogeo en el siglo XVII, encuentra defensores en las Academias. Esto explica que las dos palabras, *clasicismo* y *academicismo,* hayan sido confundidas de manera incorrecta. El término *academicismo* implica una mayor insistencia sobre el formalismo de las reglas que el de *clasicismo* y reclama un respeto más a la literalidad de aquéllas que a su espíritu.

No es necesario que nos detengamos aquí en contar cómo todas las formas de academicismo han sido siempre blancos de violentos ataques. Unos atacan a las personas, porque no están a la altura de la misión ideal de las instituciones; otros atacan directamente a las instituciones y a su influencia. El academicismo en las artes ha existido siempre en mayor o menor medida, puesto que tradición e innovación han jugado siempre en ellas un papel y porque las escuelas, los conservatorios y los ejercicios técnicos bajo la dirección de un maestro han presidido la formación de artistas y obras en muchas épocas y civilizaciones; también porque, con mucha frecuencia, las autoridades (y, en primer lugar, la más fuerte de las autoridades, es decir, la autoridad social) han intervenido en el arte y han pretendido someterlo a directrices o limitarlo con prohibiciones. También es cierto que siempre ha habido revueltas justas contra todos los abusos que se han podido cometer de esta manera contra el espíritu de innovación y de libertad del arte. E. S.

➢ ACADÉMICO, AUTORIDAD, CLÁSICO/CLASICISMO, MANIERISMO.

ACADÉMICO. Académico quiere decir que pertenece o conviene a una academia, en todos los sentidos del término: la doctrina Académica es la de la escuela de Platón. Una recepción académica es la sesión solemne consagrada a la acogida de un nuevo miembro de la Academia francesa.

Pero entre los sentidos de esta palabra hay uno que implica un juicio estético. Se dirá de una obra que es académica, en la medida en que posea las características estéticas que son (o se crea que son) adecuadas al ideal de una academia. En el empleo de este término nos referimos sobre todo a la Academia francesa y a la Academia de Bellas Artes (que sucede a la Academia Real de pintura de la que hemos hablado en el artículo *Academia,* así como a las antiguas Academias de escultura y arquitectura). La razón es que entre las cinco academias que constituyen en la actualidad el Instituto de Francia, son éstas las que han ejercido una influencia verdadera. A ellas atribuye el público, con razón o sin ella, una doctrina estética. La Academia de inscripciones y bellas letras, que en su origen tenía también funciones literarias creadoras (redactar inscripciones para monumentos y medallas) se consagró poco a poco a trabajos de erudición histórica, filosófica, etc.

Bajo estos supuestos, falseando un poco la realidad, se tratará de académica a una obra fría, un poco solemne, muy respetuosa de las reglas establecidas, más sabia que inspirada y más convencional que verdaderamente conocedora. Pero a pesar de esto, no se negará que tal obra pueda testimoniar un ideal artístico elevado, que pueda querer reclamarse de tradiciones nobles, que pueda ser hábil, si bien de una habilidad un poco fáctica; elegante, aunque de una elegancia afecta-

da y glacial, espiritual, incluso, pero de una categoría espiritual un poco envarada. E. S.

➢ ACADEMICISMO.

ACCESIBLE. Esta palabra no tiene en estética un sentido diferente al que tiene en el lenguaje coloquial: es accesible lo que se puede alcanzar, sea materialmente, sea espiritualmente. Una obra de arte es accesible materialmente cuando se puede contemplar sin demasiadas dificultades prácticas; se opone a la obra abstrusa o rara: libros cuya edición está agotada o sus ejemplares son inencontrables, cuadros que no han sido nunca expuestos, música que no se ejecuta en público, cuya partitura no se difunde, etc. Espiritualmente una obra es accesible cuando se puede comprender o apreciar. Esta accesibilidad es a veces singular y relativa (obra accesible para una persona determinada, para un público dado); pero se puede decir, en general, que una obra es accesible cuando está al alcance del nivel medio o típico de una población.

La noción, en este sentido, proviene de la estética sociológica. Pasa, en ocasiones, de la constatación de hecho a un juicio de valor. Cuando se sugiere que una obra de arte debe estar abierta a todos y no reservada a algunos iniciados, el término es laudatorio. Toma, sin embargo, un matiz ligeramente desdeñoso cuando se admite que el nivel de lo que puede comprender el gran público no es estéticamente muy elevado. Finalmente, algunas escuelas reivindican la poca accesibilidad como cualidad estética. E. S.

➢ ABSTRUSO, ENIGMÁTICO, ESOTÉRICO, HERMETISMO, OSCURO, TROVADOR.

ACCESORIO. ***I - Adjetivo:*** que no pertenece a la organización principal de una obra.

Por ejemplo, en pintura, lo accesorio entra en una obra, pero no desempeña más que un papel secundario; en literatura, un episodio, un desarrollo, incluso un personaje, son accesorios cuando no pertenecen a la trama misma de la composición. Sería confundirse darle demasiado relieve, acento o lugar.

II - Nombre, en el teatro: objetos vinculados al decorado* o al dispositivo escénico (espejo, lámpara...), o a los trajes de los personajes (collar, espada...) o a la acción (carta, antorcha...).

Incluso si interviene una preocupación decorativa el accesorio es funcional. Completa la composición de un personaje, caracteriza un lugar, acentúa un efecto, puede incluso desempeñar un papel en el drama (el pañuelo de *Otelo).* Está vinculado al estilo de la obra, de la utilización realista del objeto auténtico o fielmente reproducido, a la estilización o incluso a la sugestión sin presencia material. Tiene un valor simbólico.

En el cine, el objeto material toma una importancia y una significación expresiva provisional, pero intensa.

En la danza, la acepción del término accesorio es la misma que en teatro. En los bailes folclóricos, el accesorio, objeto de uso en una región dada, cobra un valor simbólico acentuado.

ACCIDENTE. ***I - Sentido filosófico:*** Por oposición a *substancia,* lo que pertenece a un ser sin estar ligado a su esencia*; y, en particular, lo que puede no pertenecerle más que momentáneamente. Como todos los términos filosóficos, éste puede ser empleado en estética. En general, el clasicismo (al contrario que el romanticismo) tiende a eliminar lo que en un cuadro o en una obra literaria es un simple accidente no necesitado por el tema tratado. N. Poussin juzgó que, en *El encuentro de Eliezer con Rebeca,* los camellos a los que da de beber Rebeca, siendo mencionados por el relato bíblico, no podían ser eliminados como un simple accidente, aunque presentasen formas un poco raras para la seriedad de la gran pintura.

II - Efecto más o menos inesperado, pintoresco, susceptible de conferir a un espectáculo o a una obra variedad o acentos de intensidad interesantes: accidentes de tierra o accidentes de luz. J. J. Rousseau dice, describiendo un paisaje: «Los rayos de sol enriquecen de mil accidentes este cuadro».

Desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX en las naturalezas muertas, los retratos, las escenas de género y, sobre todo, en los fondos de los cuadros, los accidentes parecen casi siempre fortuitos –un reflejo sobre un aguamanil de cobre o sobre unas armas colgadas en una pared o en un espejo, etc.– y provienen de detalles arbitrariamente introducidos en la escena figurada, pero están en realidad calculados para equilibrar los valores, para animar las zonas del cuadro que pudiesen, en caso contrario, quedar monótonas. Tienen una función pictórica.

III - Suceso fortuito y, generalmente, fastidioso; también, especialmente, error técnico repentino e imprevisible.

Accidentalmente, el mármol tallado se esfolia, la tierra cocida estalla en el horno, los colores de la cerámica se modifican de una manera inesperada, el acuarelista deja caer una gota de agua catastrófica sobre un cielo delicadamente diluido...

Ahora bien, a veces. sucede que el artista, en vez de abandonar la obra en la que el azar ha intervenido contra su voluntad, se las apaña para utilizar el accidente y, en ocasiones, el espíritu de invención excitado por este hecho dado de manera imprevista reencuentra felices inspiraciones y logros mejores de los esperados o deseados. La historia del arte está llena de historias, más o menos auténticas, que cuentan intervenciones azarosas de este estilo, bajo forma de accidente: como el sudor del caballo de Protógenes, debido a un gesto de cólera del pintor, que, desesperado por la tensión de representarlo de un manera satisfactoria, arrojó sobre el cuadro su esponja. Tenemos constancia de que la superposición de un camión de mudanzas y de un coche fúnebre en una de las primeras películas de Meliés fue debido a un accidente técnico. El arte decorativo ha buscado con frecuencia los efectos felices del accidente. Así, en la cerámica china del género *yao-pien,* encontramos parejas de vasijas a juego, una de las cuales tiene una configuración uniforme, mientras que la otra presenta en toda o parte de su superficie

curiosas irisaciones o volutas pintorescas de colores variados, debidos a un accidente de cocción ingeniosamente provocado. Sucede a menudo que descubrimientos debidos a un accidente técnico han sido explotados como si de un procedimiento conocido y regular se tratase. Éste puede ser el caso del surco cerrado, usado corrientemente en la actualidad en la música electrónica.

IV - En música: alteración pasajera de una nota y también el signo que indica esta alteración. Cuando, ya sea por un cambio de tono muy poco duradero, sea por la buena forma vocal de una melodía o por cualquier otra razón artística, el músico introduce una alteración (sostenido, bemol, becuadro, doble sostenido, doble bemol, doble becuadro) en una nota que no está alterada así en la clave, se dice que se trata de un «accidente» y el signo que la representa no ejerce su efecto hasta el fin de la medida donde se le encuentra. En la música contemporánea, la distinción entre la alteración tonal, indicada por el armazón de la clave, y la alteración accidental, indicada por un signo especial en el interior de la medida, es mucho menos sistemática y rigurosa que en la música tonal clásica. Observaremos que en la música tonal clásica, por razones más especulativas que concretas, la alteración melódica de la nota sensible en menor *(fa sostenido* en tono de *sol menor,* por ejemplo) se considera siempre un accidente y como tal es anotada, a pesar de que sea tocada sistemáticamente en toda la duración de un trozo escrito en ese tono. Última consideración: a veces, algunos compositores (como Saint-Saëns) marcan con el signo de accidente, pero puesto entre paréntesis, alteraciones ya indicadas por el armazón, pero con respecto a las cuales el ejecutante podría confundirse. E. S.

➢ ALEATORIO, ALTERACIÓN, AZAR, ESTOCÁSTICA.

ACCIÓN. Operación mediante la cual una fuerza, sea material o espiritual, se manifiesta a través de un juego de seres o sucesos.

Este término puede aplicarse a varios órdenes de hechos estéticos.

I - La acción diegética

Es la operación por la cual fuerzas interiores al universo de la obra producen lo que pasa en ese universo en el que se desarrolla una historia narrada o representada en la obra misma.

En este sentido, el término *acción* puede tomar varias acepciones.

1 / Conjunto de sucesos que forman la historia expuesta en la obra

El término *acción* responde entonces al μῦθος de Aristóteles, a la *fabula* de Horacio. En el siglo XVIII, se emplearon indistintamente acción y *fabula* en este sentido, si bien el término acción tuvo un empleo más frecuente. Luego, el término *fábula,* tomado en esta acepción, se fue desdibujando poco a poco en beneficio de *acción,* sin desaparecer, sin embargo, completamente.

La acción de una novela, de una obra de teatro, de una película, es aquí el conjunto de todo lo que pasa en esa obra. El término *acción* se emplea para las artes literarias (la acción de la *Ilíada* se compone principalmente de una serie de combates ante Troya; en la laisse CCXXVII°, la *acción* de la *Chanson de Roland* se transporta de España a Aix-la-Chapelle; la *acción* del *Padre Goriot* se desarrolla en París en el siglo XIX: y, para el teatro, la *acción* de la *Farsa del Maestro Pathelin,* por ejemplo, está compuesta por los expedientes de un abogado necesitado y por el proceso en el que aconseja a una de las partes; la *acción* de la *Bradamante* de Garnier sucede bajo Carlomagno; la *acción* de *A puerta cerrada,* de Sartre, está situada en el infierno).

El término *acción* existe también, en este sentido, para el cine, pero es un empleo menos frecuente. En efecto, en el lenguaje corriente, el término *argumento* es entendido un poco más allá de su sentido propio; ,designa no sólo el argumento propiamente dicho (relato en el cual se expone y resume la acción), sino también la acción en sí misma (sucesos contados en el argumento y representados en la película). Se emplea incluso, en virtud de un abuso semejante, para designar el *contenido* del argumento o de la acción.

En música, las obras narrativas o representativas tienen una acción análoga a la de una pieza teatral o novelesca. Se dice «la *acción* de una ópera» de la misma manera que se dice «la *acción* de una tragedia, de una comedia, de un drama». Cuando no se trata de teatro musical, el empleo del término *acción* es más raro. En la música programada se habla más bien de programa de acción, aunque, de la misma manera se pudiese haber dicho «la *acción* de la *Sinfonía fantástica,* de Berlioz, o la acción del *Mazeppa* de Liszt». A. S.

En el arte de la danza, el *ballet de acción* es un ballet que cuenta una historia por medio de gestos solamente; la intención narrativa predomina en él sobre el movimiento, la música, los decorados, los trajes. Históricamente, la obligación de hacer la danza expresiva aparece desde el fin del siglo XV; pero como consecuencia de la predilección por el ballet de corte con intermedios, en primer lugar, y, luego, por la ópera-ballet, este modo de composición tarda en instaurarse a pesar de las tentativas de artistas como Ballon y las señoritas Prévost y Marie Sallé. Según el maestro italiano Angiolini, el verdadero inventor del ballet de acción fue Hilferding hacia 1742. Mientras Hilferding y Angiolini emprenden investigaciones a mediados del siglo XVIII en esta línea, es Noverre quien primeramente codifica e implanta el ballet de acción en Francia. Este ballet de acción está en el origen de nuestro ballet de tema. Se modifica en la época romántica, cuando la danza pura bajo forma de variaciones, paso de dos y conjuntos vuelve a cobrar una importancia considerable. Este tipo, que se continuará hasta nuestra época con ballets como *Coppélia* (creado en 1871), comprende, por un lado, una historia contada por medio de gestos de mímica y, por otro, danzas que no tienen prácticamente ninguna relación con la historia (por ejemplo, la giga o el bolero baila-

dos en el segundo acto de *Coppélia* por Swanilda, pequeña pueblerina de Hungría). Poco a poco, el género evoluciona hacia una síntesis de ambos elementos; bajo la influencia de Michel Fokine y de Serge Lifar; especialmente el gesto coreográfico, sin pantomima, se encarga por sí solo de narrar la historia y de explicar la continuidad de la acción. Esta última fórmula asocia estrechamente el plan presentativo con el plan representativo; conduce a una obra del tipo *El Caballero y la Dama* (creada en 1941), en donde se excluye toda mímica y donde toda variación está más o menos estrechamente vinculada al desarrollo de la historia. El ballet de acción constituye la práctica totalidad de los ballets creados desde 1760 a 1909, fecha de la aparición del Ballet sin tema, y la mayor parte de los creados desde 1909.

El *paso de acción* es una danza narrativa, por oposición a la danza pura. Generalmente se aplica este término a una variación, un adagio o un conjunto que explican uno de los episodios destacados de la obra. Así, en el adagio de la Rosa *(La Bella durmiente del Bosque,* de Marius Petipa) la princesa Aurore recibe el homenaje de sus pretendientes; y, en las *Bodas Fantásticas* (Serge Lifar), el capitán y su tripulación se preparan para embarcar. G. P.

En todos estos casos, el término *acción* tiene un significado cercano al de *tema;* pero la acción de una novela o de una pieza teatral no es lo mismo que el *tema* de esas obras, en la medida en que la acción comprende la totalidad del conjunto de sucesos singulares, su desarrollo y su localización en el tiempo y el espacio, mientras que el tema es el asunto general y el principio. Por ejemplo, en *Las coéforas,* de Esquilo, es el retorno de Orestes para vengar a su padre asesinado en la persona de su madre criminal; la acción es, sucesivamente, la llegada de Orestes, la de Electra, su reconocimiento, el fingimiento de la muerte de Orestes, la muerte de Egisto y la de Clitemnestra. En *El huérfano de la China,* de Voltaire, el tema es la protección contra un conquistador bárbaro de un príncipe niño por un ministro fiel; la acción es la sucesión de todos los esfuerzos del conquistador para hacer prisionero al joven príncipe y las medidas tomadas por el ministro para arruinar esos intentos y salvar al muchacho.

La acción es también muy semejante a la *intriga* y ambos términos son, en ocasiones, considerados prácticamente sinónimos. No obstante, a la idea de acción se añade un matiz con respecto a la idea de *intriga:* la intriga es una acción, pero, antes que nada, implica un suceso humano y, además, es generalmente humana: los sucesos se disparan, accionados por un enredo de fuerzas. Se puede hablar de una *acción* simple, recta, despojada; en este caso, apenas se emplea el término intriga.

2 / Suceso representado o narrado en una obra

La *acción,* tomada en este segundo sentido, es, de hecho, uno de los rasgos que componen la *acción* en el sentido *1.* Por ejemplo, en *Abufar o la familia árabe,* de Ducis, la acción en el sentido *1* es toda la lucha sostenida contra su amor por Saléma y Fahran, que se creen hermanos. Son acciones, en el sentido *2,* el retorno de Fahran o el suicidio de Saléma. Se trata en este caso de acciones particulares ejecutadas por un determinado personaje que toma la iniciativa y determina la marcha general de la historia.

Este uso del término acción es más raro en la estética literaria y teatral que el uso en el sentido *1.* Ambos presentan, por otra parte, relaciones entre sí. Corneille estima que la acción (en el sentido *1)* está «completa», cuando un suceso (acción en el sentido *2)* «deja el espíritu del oyente en la calma»; y llama «acción imperfecta» (tomando *acción* en el sentido *2)* a un suceso que requiere una continuación, que no determina una situación estable. La *acción* en el sentido *1* está constituida, pues, por *acciones* en el sentido *2,* cuyo carácter perfecto o imperfecto prolonga o termina la acción en el sentido *1* (cf. *Tercer discurso sobre el poema dramático).*

3 / Organización de los sucesos, estructura dinámica que asegura la cohesión de la obra

Corneille subrayaba también que la acción (en el sentido *1)* se compone de dos cosas, las acciones (en el sentido *2)* y lo que se llama la *conexión,* por no dar un tercer sentido más al término *acción;* pero muchos otros autores designan esta estructura con la palabra *acción.*

La acción en el sentido *3* es, pues, una forma dinámica que organiza y mantiene unidos los diferentes sucesos de la historia. Es una cohesión debida al juego de fuerzas que trabajan en el universo de la obra. Es en este sentido *3,* como estructura, donde la acción de una obra de teatro se puede dividir en exposición, nudo y desenlace o, según la terminología de los clásicos, en prótasis, peripecias y catástrofe. Es también en este sentido donde la poética clásica sitúa el principio de *unidad de acción.*

La acción en el sentido *3* es separable de la acción en el sentido *1.* Algunas novelas (como algunas de Mayne-Reid) tienen una acción en el sentido *1,* puesto que en ellas ocurre una historia; muchas acciones en el sentido *2,* dado que esta historia está formada por numerosas aventuras; pero poca o nada de acción en el sentido *3,* ya que estas aventuras están simplemente yuxtapuestas y se suceden sin conexión orgánica. Por el contrario, las múltiples aventuras de *Atre périlleux* (novela de mediados del siglo XIII) están vinculadas por una acción rigurosa, cuya organización, considerada en sí misma, presenta curiosas propiedades formales. En el *Combate contra las sombras,* de Duhamel, los múltiples incidentes en los que se debate el héroe están vinculados por una acción, de la cual el propio héroe, poco clarividente y de buena fe, no llega a tomar consciencia más que poco a poco.

Esta posible separación entre la acción sinónima de intriga y la acción forma dinámica ha sido indicada con claridad, en lo concerniente al teatro, por P. A. Touchard *(Dionisos, apología del teatro,* 1938) y por H. Gouhier *(La esencia del teatro,* 1943). «La acción es el movimiento orgánico por el cual una situación –en la tragedia– o un carácter –en la

comedia– nacen, se desarrollan y mueren. La intriga es la red de los sucesos en medio de los cuales se desarrolla esta acción. La intriga puede ser simple o compleja. La acción es siempre única. Si en un espectáculo aparece súbitamente un asesino que mata a un niño (escena cuyo efecto patético es cierto e inagotable), esto puede tener su repercusión en la intriga, pero puede ser totalmente extraño a la acción si el desarrollo de la tragedia no reclama esta muerte en absoluto» (P. A. Touchard, *Dionisos).*

4 / Dinamismo, movimiento

Esta tensión interna en el universo de la obra provoca generalmente cambios de situación, de sucesos más o menos importantes y rápidos. Se llama también acción, en un nuevo sentido, a la llama que prenden estos acontecimientos.

Se dice que una película o una obra de teatro están llenos de acción cuando los acontecimientos se suceden en un movimiento rápido e intenso. Se hablará de una novela sin acción, cuando no ocurren muchas cosas; encontramos, así, novelas constituidas, sobre todo, por notaciones de estados de espíritu; el *Dominique,* de Fromentin, es una novela casi sin acción.

Puede suceder que las estructuras de fuerzas que caracterizan la acción en el sentido *3,* se bloqueen por sí mismas por el equilibrio de fuerzas presentes: la tensión interna mantiene el universo de la obra en un estado de crispación inmóvil. Son obras intensas en las que no pasa nada. Existe, entonces, acción en el sentido *1* y en el sentido *3,* pero no en el sentido *4.* En general, cuando hay dinamismo interno sin hechos o hechos sin dinamismo interno, apenas se emplea la palabra *acción;* se prefiere fuerza, intensidad, en el primer caso, y movimiento o, incluso, agitación, en el segundo.

Hablamos de *acción* de una obra cuando su tensión interna se traduce en hechos, actos, incluso aventuras. F. Strowski escribe sobre las novelas de Balzac: «Todo ese mundo vive, se enreda, se empuja, se adora, se detesta, en un movimiento prodigioso. Una acción, sólidamente construida en el marco de una realidad sorprendente, arrastra a la muchedumbre de los personajes...».

Esto puede aplicarse también al cine. Ejemplo: la carrera de François Périer (abogado) y de Mouloudji (confidente) por los pasillos del Palacio de Justicia, en la película de Henri Calef, *La ratonera.*

En la televisión y en el cine, la acción necesita una escritura más viva y una actividad más grande de todos los instrumentos de la profesión, es decir, un montaje más rápido, una aceleración del movimiento, desplazamientos de cámara, sucesión de planos, etc.

5 / Actividad exterior de los personajes

Los sucesos de la acción en el sentido *4* son causados generalmente por la actividad exterior de los personajes de la obra. Se reserva a veces el nombre de acción, en un último sentido, a lo que hacen los personajes, independientemente de lo que piensen, de sus caracteres y de sus sentimientos.

El término *acción* designa también un género en el que el interés reposa exclusivamente en la actividad exterior de los personajes, en detrimento, incluso, de su aspecto interior, Una *novela de acción,* una *película de acción,* son una novela y una película en las que se pretenden, sobre todo, presentar actividades animadas.

En su forma extrema, la novela de acción se convierte en *novela de aventuras.* Este género pertenece, más bien, a la literatura popular y a la literatura infantil. Aunque normalmente renuncia al estudio psicológico y a todo valor literario, no los excluye sin embargo: algunas novelas de acción e incluso de aventuras son verdaderas obras de arte, como, por ejemplo, *La isla del tesoro,* de Stevenson.

Actualmente, el término *novela de acción* se considera como de mayor eficacia publicitaria que el de *novela de aventuras,* considerado más infantil. Se llama *novela de acción* más bien a la novela de aventuras que está dirigida a un público adulto.

En las cinco acepciones precedentes (fábula, suceso, estructura dinámica, movimiento, actividad exterior de los personajes), la *acción* era siempre diegética, es decir, interior al universo de la obra. Pero en las artes de representación (teatro, cine) los acontecimientos diegéticos dan lugar a movimientos materiales realmente ejecutados. Ello conduce a una segunda clase de acción.

II - La acción material

1 / Acción de una obra de teatro: la que se representa, por oposición a la que se dice

Se trata del conjunto de gestos, movimientos, desplazamientos, que comporta la representación de una obra de teatro, distintos al conjunto del texto. Son los movimientos mostrados, no los contados.

Voltaire tomaba el término *acción* en este sentido cuando escribía a Argental (13 de octubre de 1769): «He querido animar el teatro poniendo en él más acción, y ahora todo es acción o pantomima.» Por otra parte, se subleva contra la peregrina idea de «poner en acción» el desenlace de *Ifigenia,* según la sugerencia de Luneau de Boisgermain, es decir, contra la idea de representar el ara, el ejército, Agamenón, Aquiles y Calchas sobre el escenario, en un verdadero cuadro viviente. Este espectáculo, dice, «no ha tenido éxito. Es necesario saber que un relato escrito por Racine es superior a todas las acciones teatrales». Aquí, *acción* se opone a relato. Pero, además, este cuadro viviente, por su inmovilidad, carece de acción, entendida en el sentido de movimiento, y Voltaire lo compara con el «Círculo de la Reina en cera pintada, de Benoit».

Cuando J.-J. Rousseau estima que hay «mucho discurso y poca acción en la escena francesa», toma la palabra *acción* en el sentido de dinamismo; pero, al mismo tiempo, suponiendo que todo dinamismo se traduce en movimiento, y oponiendo las idas y venidas de las representaciones escénicas a los discursos declamados por un actor

inmóvil, vincula a este sentido de dinamismo el de movimiento material. Cuando Víctor Hugo escribe en el prefacio de *Ruy Blas:* «lo que la gente pide exclusivamente a la obra dramática es acción», toma la *acción* el sentido *I 1);* pero, añade en nota: «si la acción puede, en muchos casos, expresarse mediante la acción misma; las pasiones y los caracteres, con muy pocas excepciones, no se pueden exteriorizar más que por medio de la palabra». En esta exposición de su teoría (bastante contestable, por otra parte, toma sucesivamente el término *acción* en los sentidos *I 4) y II 1):* la acción, dinamismo de la obra, se expresa mediante la acción, movimiento ejecutado sobre la escena por el actor.

Son, en efecto, actores quienes ejecutan esos movimientos, quienes adoptan esas actitudes. El actor es por definición el que actúa en la obra. De donde proviene otro sentido del término acción, que ya no designa la acción de la obra, sino la acción del actor.

2 / La acción como interpretación del actor o del orador; movimientos, actitudes, mímicas, expresiones de fisonomía

Este sentido es continuador del latín *actio:* comportamiento del actor o del orador.

En la retórica clásica, la *acción* comprende la *pronunciación* y el *gesto.* Cicerón la define en *De oratore* como «la elocuencia del cuerpo». Demóstenes respondía, a quien le preguntaba cuál era la primera cualidad del orador, que era la acción; la segunda, la acción; y la tercera, la acción. Los manuales de retórica al uso en los establecimientos escolares de otro tiempo contienen en el capítulo titulado «De la acción» un verdadero curso de compostura. Se consideraba, en efecto, que la actitud y los gestos del orador formaban parte importante de la belleza de un discurso.

En el teatro, cuando Corneille escribe: «Parecen asombrados al ver su acción» *(El Mentiroso), acción* significa exactamente mímica. Este sentido de *acción* en el teatro existe ya, pues, en la época clásica, aunque la *Enciclopedia* no reconoce como acción teatral más que la acción en el sentido *I 1)* y en el *I 3)* y hace de *acción,* en el sentido de comportamiento y movimiento, un término perteneciente sólo a la retórica. Por el contrario, el *Diccionario de la conversación,* de mediados del siglo XIX, da la *acción,* término de retórica, como una expresión fuera de uso, «en nuestros días, no nos servimos de este término más que para la pantomima y el arte del comediante». Actualmente, en el siglo XX, uno y otro empleo, como término de teatro o de retórica, tienen un matiz arcaico. Se habla de la interpretación de Pierre Fresnay en el papel de Thomas *(Dios necesita a los hombres,* película de Jean Delannoy), más que de su *acción.*

3 / Animación, vivacidad, calor, incluso vehemencia, de la elocución, del movimiento o de los gestos

En *La boda de Fígaro,* acto II, escena 1, la Condesa, muy agitada, va y viene por su habitación; cuando se queja del calor y hace abrir la ventana (por donde saltará Querubín), Suzanne le responde: «Es que la señora habla y anda con acción». Ahí está, en el texto, una verdadera indicación para la actriz, sobre la manera en que debe ser interpretado el papel de la Condesa.

Este dinamismo ha influido en la redacción del propio diálogo en el teatro contemporáneo, haciéndolo más entrecortado o interrumpido.

A. S.

➢ ARGUMENTO, DINAMISMO, INTRIGA, JUEGO, CRISIS, MÍMICA, MOVIMIENTO, PANTOMIMA, GUIÓN, TEMA, UNIDAD.

ACELERACIÓN

I - La aceleración agógica

Consiste en «aprehender el movimiento» en el curso de la ejecución de una obra, sobre todo musical o teatral. Proporciona la impresión de un emocionamiento afectivo, de un acaloramiento moral del ejecutante y, si está justificada por la obra, transmite al espectador ese doble efecto de emoción y acaloramiento. Si la ejecución es colectiva, es necesaria la autoridad de un buen director de orquesta o de un escenógrafo para que el grupo acelere sin desunirse.

➢ AGÓGICO.

II - La aceleración interpretativa

Aquí, el intérprete de una obra la ejecuta a una velocidad superior a la prevista o indicada por el autor, o a la usual en interpretaciones anteriores. Este género de aceleración no es siempre legítimo. A menudo su única finalidad es poner de manifiesto el virtuosismo del intérprete o exhibir una proeza digna de aplauso. Nos encontramos aquí con la grave cuestión de los derechos del artista a una interpretación personal de las obras. La aceleración puede modificar profundamente el carácter de una obra e incluso desnaturalizarla completamente.

III - La aceleración técnica

1 / Cine

Los actores pueden, por supuesto, acelerar su interpretación como en el teatro, pero el cine tiene sus propios efectos. Normalmente grabación y proyección se desarrollan a la misma velocidad; pero si se ralentiza la frecuencia de la toma sin cambiar la proyección, se provoca una *aceleración.* Ésta puede resultar de la toma ralentizada o de la proyección más rápida. La aceleración es, pues, el efecto por el cual se aumenta aparentemente en la pantalla la velocidad del movimiento o la evolución de un fenómeno. Esto permite una gama de efectos variados: cómicos, dramáticos, fantásticos... Además, los fenómenos demasiado lentos para ser percibidos por la vista (la vida de las plantas, la multiplicación de las células, la erosión, el brote de una flor...) pueden así ser revelados, ya sea para su conocimiento científico, ya sea para el goce de la sensibilidad estética, y producen impresiones que van de lo gracioso a lo maravilloso.

Se llama *montaje acelerado* a aquel en que la longitud de los planos se abrevia progresivamente para dar la impresión de una creciente rapidez y la sensación de un ritmo precipitado. Por ejemplo, la

locomotora embalada de *La Rueda* o la primera secuencia de *La Bestia humana*...

2 / Música grabada

La aceleración sonora no sólo precipita el movimiento, sino que también eleva el registro. Si, por ejemplo, una nota grabada a determinada velocidad se reproduce el doble de rápido, se escuchará una octava por encima de su altura. La aceleración hace posible velocidades no ejecutables por el hombre y eleva los registros agudos de los instrumentos; extiende el dominio de los fenómenos sonoros realizables: por ejemplo, permite a las voces de los cantantes alcanzar en apariencia alturas inaccesibles. Otorga así nuevos medios de expresión a lo fantástico, a lo mágico, prestando una voz plausible a seres imaginarios. Puede también ocasionar efectos cómicos o sarcásticos.

El compositor puede disociar la velocidad de la elevación del registro. Para obtener la aceleración de tiempo sin cambiar la tesitura, rebaja cada parte instrumental proporcionalmente al grado de aceleración (por ejemplo, una octava más baja que la altura deseada, para una aceleración doble). Si, no obstante, quiere hacer escuchar los sonidos situados en la octava más grave de cada instrumento, deberá grabar aparte estos sonidos y mezclarlos a continuación con los otros acelerados. Si, por el contrario, quiere extender el registro hacia los agudos sin cambiar el *tempo,* le es suficiente con reducir las indicaciones metronómicas para que éstas neutralicen la aceleración; puede también anotar cada sonido con una duración mayor en la misma proporción. Un aparato de origen alemán, llamado en francés «regulateur temporel» (regulador de tiempos), permite efectuar automáticamente estas operaciones.

Una experiencia llevada a cabo en los estudios de la Radiodifusión Francesa por Marina Scriabine, de la cual ha sacado partido en su *Suite radiofónica,* demuestra que la aceleración puede originar, en los registros graves, frecuencias agudas (de esta manera, un redoble real de timbales a 10 ó 12 toques por segundo originará una frecuencia de 40 a 48 toques por segundo, si se acelera 4 veces el movimiento). C.

➢ Registro, Movimiento, Velocidad.

ACENTO / ACENTUAR

I - Definición general

1 / El acento como fenómeno de intensidad

Esta acepción global puede especializarse en varios sentidos.

A / En este primer sentido, de orden lingüístico, se llama *acento* al hecho de que en el habla una sílaba de una palabra o frase se pronuncie con más intensidad que las otras sílabas. Los *acentos* marcan aquí los tiempos fuertes de la lengua hablada en oposición a las sílabas átonas. El lugar de estos acentos se rige por leyes propias de cada lengua.

B / Por extensión, el término *acento* designa también todo fenómeno de intensidad material más fuerte (sea en el lenguaje, en la música, etc.) en virtud del cual un elemento resalta con relación a otros en un conjunto regularmente sometido a variaciones de intensidad. (En música se designa este fenómeno con el término de «tiempo fuerte» y no como *acento,* a pesar de que se pueda decir «sobre esta nota recae un acento».)

C / De acuerdo con una nueva extensión, se emplea también *acento* para designar el hecho de conferir una mayor fuerza a determinado elemento de una obra de arte, por medio de procedimientos materiales de ejecución. Por ejemplo, se *acentúa* un color haciéndolo más saturado o haciendo que contraste más con un color vecino; se acentúan ciertas palabras de una frase en la dicción, pronunciándolas con más fuerza o nitidez para poner de relieve su importancia. *Acentuar, hacer recaer un acento sobre,* son de alguna manera sinónimos de acusar. Este *acento* no sólo forma parte intrínseca de los elementos de una obra (como el acento tónico en las palabras empleadas por un poeta, acento que existe ya en esas palabras tomadas por separado, dejando a un lado su empleo en poesía); comporta un hecho de elección o de interpretación. El término designa, además, una intensidad material, pero implica la idea añadida de que esa intensidad pone de manifiesto una organización estética del conjunto.

D / La idea de relieve afectivo o estético domina, finalmente, en este último sentido, que es un sentido figurado: el acento es la valoración de un elemento de una obra sobre la cual se insiste para darle una importancia estética particular. Así, un actor puede *poner el acento* sobre determinado aspecto de la personalidad del personaje que interpreta; es decir, hace particularmente perceptible ese elemento de la obra, y su elección constituye una de las características estéticas de su interpretación.

Pero el término acento no tiene solamente el sentido de fenómeno de intensidad (material o no).

2 / El acento como cualidad de que posee individualidad, de lo que se destaca sobre lo banal y lo plano

Se dice del conjunto de una obra que tiene acento, para decir que tiene vigor, originalidad y brío.

3 / El acento como cualidad expresiva particular, que tiene un carácter marcadamente auténtico

Ejemplo: esta obra tiene un acento de sinceridad, un acento de tristeza, etc.

4 / El acento como manera de pronunciar (y con bastante frecuencia, en un sentido más particular, de manera falible), característica del extranjero o del provinciano.

Ejemplo: hablar inglés con acento castellano, con acento catalán...

Esta acepción del término *acento* no es en sí misma estética. Pero estos hechos acentuales pueden cobrar un carácter estético o ser utilizados con fines estéticos. Algunos acentos pueden tener su encanto; el teatro y la literatura utilizan acentos para producir efectos cómicos.

➢ Acusado/Acusar.

II - Estética del acento en las diferentes artes

1 / Literatura y Teatro

La literatura conoce fenómenos de acento en todos los sentidos definidos más arriba. Pero los principales fenómenos estéticos de *acento* en literatura se refieren al acento de intensidad.

Poesía. El acento prosódico tiene gran importancia en la mayoría de las estructuras prosódicas. Algunas métricas se fundan sobre la existencia del acento tónico: la alternancia de sílabas acentuadas y de sílabas o grupos de sílabas átonas determina en ellas los ritmos (poesía inglesa, etc.).

En latín había una especie de contrapunto entre el juego de sílabas largas y breves, sobre el cual se fundaba la métrica, y la interpretación del acento tónico, que no coincidía con esta estructura métrica.

En francés, en las reglas de la versificación clásica, el acento tónico no se tiene en cuenta (dejando a un lado esta prescripción: que la sílaba final del hemistiquio, la que precede a la cesura, y la sílaba de la rima, estén acentuadas). Pero hemos subrayado que la disposición de los acentos se tiene muy en cuenta en la armonía del verso. Cada alejandrino suele tener cuatro acentos; es raro que el número de acentos supere los seis o siete, o sea menor de tres. El verso ternario es un verso que obedece formalmente a las reglas normales de división en dos hemistiquios, pero que está partido en tres por los acentos tónicos. Desde el desarrollo del verso libre, con frecuencia el ritmo se ha basado exclusivamente en la disposición de los acentos. En la dicción del verso, se hace normalmente una oposición entre el acento de la lengua, según las leyes naturales de la fonética, y una acentuación que responda a intenciones expresivas. Es una cuestión estética de gran importancia saber hasta qué punto, en la dicción del verso, éste debe ser más o menos salmodiado según las indicaciones métricas, o si la intención patética puede separarlo de las indicaciones prosódicas.

A veces se obtiene por la ausencia de todo acento fonético un efecto llamativo de orden afectivo.

En muchas lenguas modernas las sílabas tónicas acentuadas son casi siempre, al mismo tiempo, largas, lo cual influye sobre el ritmo del verso.

Prosa. Los efectos del acento tónico están menos organizados y codificados en la prosa que en la poesía. Pero es cierto que los efectos del ritmo o de expresión patética, debidos al acento, desempeñan un gran papel en la belleza de la prosa.

Interpretación dramática. Todos estos fenómenos están particularmente subrayados en la interpretación dramática, dado que el actor dispone de un cierto margen de libertad para establecer la resultante de diferentes factores a conciliar, es decir, el respeto al texto, pero también su valoración, la expresión emocional tanto como las necesidades técnicas de la respiración y el conjunto de la puesta en escena. Existen, por otra parte, procedimientos de acentuación propios del teatro (por ejemplo, el empleo de proyectores, diferencias de plano, etc.).

De la literatura a la música. En ciertos dominios la forma literaria tiende a hacerse muy musical: en la salmodia, en algunos cantos, en inflexiones rituales dadas según fórmulas fijas, etc.

En música se subraya un pasaje de lengua hablada en los casos en que la música no desarrolla sino las entonaciones rítmicas y los acentos tónicos de la obra literaria. Éste puede ser uno de los orígenes de las formas musicales en las lenguas de tonos; lo cual plantea problemas estéticos de adaptación en el caso en que se le pone música a un poema preexistente.

2 / Música

A / *El acento* (del griego προσῳδία, lat. *ad cantus, accentus)* designa entre otras cosas una modificación de la voz en la pronunciación de una palabra y también el signo gráfico que representa esta modificación.

Entre los Antiguos (asiáticos, egipcios o griegos), los únicos que parecen haberse servido de signos gráficos para representar los movimientos *melódicos* del lenguaje hablado son los griegos. Se atribuye a Aristófanes de Bizancio (siglo III antes de Jesucristo) la iniciativa de marcar por medio de los acentos agudo, grave y circunflejo, las elevaciones, descensos y oscilaciones vocales propias del relato de los hexámetros homéricos, que se hacía urgente defender contra la corrupción y el olvido consecutivo al empleo de la lengua griega por pueblos cada vez más alejados del centro helénico.

Estos signos-acentos de naturaleza melódica conocieron, después de varios siglos de semiolvido, una fortuna singular hasta que engendraron la notación musical de la liturgia bizantina y, por imitación o derivación, las notaciones armenia, siria, etíope, copta; luego, más tardíamente (sobre los siglos IX-X), los *néguinoth* hebreos.

B / Por otra parte, en este último caso, el acento gramatical, en particular las caídas de la frase de un lado, y el acento de intensidad de otro, tuvieron una influencia preponderante sobre la determinación de la semiografía. Finalmente, el examen relativamente reciente del campo de las liturgias orientales cristianas y no cristianas muestra que al lado de acentos musicales anotados, el acento de intensidad no anotado juega un papel importante en la lírica religiosa y profana antigua. Este papel se documenta en la lírica bíblica, luego en la himnografía siria del siglo II (Bardesane, seguido por Ephrem) y finalmente en las liturgias de ciertas sectas que han legado textos hímnicos (maniqueos, mandeos).

En Bizancio, desde el siglo III, y en Roma, desde el IV, el acento de intensidad reemplaza poco a poco al acento prosódico y, en adelante, el ritmo domina el *metro* en la lírica religiosa y profana del occidente cristiano; con esta reserva, a saber, que el acento de intensidad coincida con el acento agudo musical. Este procedimiento de versificación que se acompaña eventualmente de la asonancia o de la rima y de la isosílaba, se propagó no sólo en la poesía goliárdica, destinada frecuentemente al canto (desde los siglos X y XI), sino también en la poesía romana.

El acento de intensidad ha sido estudiado también por los retóricos de la Edad Media. Éstos subrayaron el hecho de que el esfuerzo producido por los órganos vocales para intensificar una sílaba podía llevar consigo una elevación de la voz, pero sobre todo un alargamiento de la duración en la emisión de esta sílaba. De esta manera se resucitaba la noción de *largo* y *breve* con la proporción convencional de dos breves por una larga. De ahí a buscar en la ordenación rítmica la clave de la medida musical, nunca indicada ni siquiera sugerida hasta comienzos del siglo XIII, no había más que un paso que fue dado en seguida por los musicólogos. Hoy sabemos que, sobre todo en lo que concierne a la lírica romana, hay que renunciar a apoyarse sobre el acento de intensidad para medir la música de esta época.

C / La *melodía* parece estar dotada, en efecto, de una vida propia. Sus acentos, que son los tiempos marcados y que, a pesar de todas las argucias, reaparecen a intervalos iguales o proporcionales, traducen la fundamental regularidad de la marcha y, por extensión, del gesto.

Desde que, en el siglo XIII, los músicos, fatigados por la variedad y la incertidumbre de los diferentes tipos líricos a los cuales deben responder, formulan de repente su célebre teoría de los *modi* y los *ordines,* se basan sólo en la música, excluyendo toda intervención poética u oratoria. Parece que los *modi* estaban destinados a la música de danza instrumental, llevando al primer elemento de cada célula el acento (de intensidad). Los musicólogos son conscientes de ello y enuncian la siguiente regla: en un órganum los tiempos impares (1.° y 3.°) deben llevar las consonantes perfectas; los tiempos pares, por el contrario, pueden ser disonantes: son tiempos débiles, de importancia secundaria, A decir verdad, este principio riguroso no es el resultado de una revolución súbita: tenemos indicios de su aplicación anteriores al siglo XIII, y únicamente la ausencia de textos de los siglos XII y XI le da una apariencia revolucionaria –al mismo tiempo que desvirtúa en gran manera la importancia del acento de intensidad verbal– sobre todo en el romance, para la determinación de la medida musical.

La supremacía de esta última se traduce, en primer lugar, por las discordancias que revela la lírica de los trovadores entre el acento de intensidad de la poesía (por lo demás, inestable) y el acento musical (tiempo fuerte) que impone por doquier su regularidad cronométrica; luego, por la servidumbre de la poesía a la música: un poeta-músico como Guillaume de Machault no dudará en dislocar sus estrofas, sus versos y sus palabras, para satisfacer las exigencias de su polifonía, regida por una métrica musical rigurosa. Hay que subrayar que musicólogos orientalistas como Dom Jeannin, Grimme y otros han percibido la misma dictadura de la medida musical con respecto a la himnografía acentual de los sirios.

En resumen, el acento musical de las lenguas clásicas ha sido reemplazado por el acento de intensidad que ha engendrado la versificación no cuantitativa, y este acento de intensidad verbal, que habría podido determinar la medida musical, ha estado dominado por los *modi* de *initium* acentuado, de los que han surgido nuestras medidas de tiempos fuertes (anunciadas éstas por la barra de medida), sostenidas por las leyes ineluctables de la geometría corporal.

En la música tonal, el acento de intensidad coincide con el tiempo fuerte de la medida, que soporta tanto los acordes principales como los valores largos, cuando menos al principio, puesto que, en realidad, el compositor no está en absoluto obligado a someterse a este esquema.

De hecho, si la medida, con sus alternancias de tiempos fuertes y débiles, sostiene la estructura musical tonal, lo hace de la misma forma en que el armazón invisible sostiene un edificio asegurando su estabilidad. Así, salvo en obras como marchas, algunos bailes y otros casos relativamente raros, el intérprete no está obligado en modo alguno a acentuar los tiempos fuertes, sino sólo a obedecer el ritmo que depende a la vez de la curva melódica, de las duraciones, de los encadenados armónicos, del timbre y de las respiraciones.

En ocasiones, el compositor contraría sistemáticamente las relaciones entre los tiempos fuertes y débiles, en medio de la síncopa (ver esta entrada). Ésta debe su eficacia expresiva a la presencia, la mayoría de las veces sostenida pero real, de los tiempos fuertes y débiles de la medida. Sin embargo, estrechamente ligado al conjunto de las estructuras tonales, esta acentuación regular, regida por la barra de medida, ha sido completamente abandonada al mismo tiempo que la tonalidad. En la música atonal de hoy la barra de medida no tiene otra función que servir de punto de referencia a los ejecutantes. Por otra parte, los continuos cambios de medida de estas partituras bastan para impedir cualquier acentuación regular.

Los compositores están obligados, pues, a indicar con mucha precisión los sonidos acentuados por medio de diversos signos utilizados con este fin.

➢ MEDIDA, METRO/MÉTRICO, FRASEADO, PROSODIA, RITMO.

3 / Danza

En danza, el término acento designa siempre un fenómeno de intensidad. Está marcado de dos maneras diferentes, según que se trate de la danza clásica o de otras formas de danza, por ejemplo, danzas populares. En estas otras formas, el tiempo fuerte se marca en el momento de la toma de contacto con el suelo y coincide con el tiempo fuerte de la música. En la danza clásica, el acento coreográfico marca el tiempo fuerte de la danza, es la *thesis* del movimiento. Marca un máximo de intensidad y, en consecuencia, se da a la *arsis* el esfuerzo máximo, cuyo resultado es el acento.

El acento coreográfico no siempre se corresponde con la nota fuerte de la música de acompañamiento.

En la comprensión de los acentos en la danza podemos distinguir tres fases:

1 / El ritmo: En general, es captado inmediata e intuitivamente por el bailarín. Quien no posea de una manera innata la noción de ritmo no debe pretender convertirse en artista coreográfico.
2 / El acento exterior: Es el de la música. La coreografía sigue los datos musicales. Los tiempos fuertes vienen marcados por el paso. Es el acento de las danzas populares.
3 / El acento que Serge Lifar llama interior: Es el más sutil, propio de la danza clásica. El bailarín no marca su tiempo fuerte en el suelo, sino en el aire, en el punto culminante de su trayectoria. Comienza, pues, a manifestarse antes que la música empiece a sonar. El acento propio de la danza, que Serge Lifar llama interior, dado por todo el cuerpo, precede al musical. El esfuerzo, el ataque interior, se sitúan en el tiempo de silencio que precede al ataque, perceptible por el espectador.

Lejos de dar una impresión de desfase, este hecho constituye la única manera para el bailarín de danza clásica de estar en condiciones; lo que no esté conforme con el paso está a contratiempo.

Esta noción es, a veces, difícil de adquirir, puesto que el bailarín no debe ni seguir ni acompañar a la música, sino precederla. Plantea una hipótesis sobre el futuro y actúa en función de lo que será. Su espíritu está siempre por delante de la realidad: cuando hace un movimiento, está ya pensando el movimiento siguiente. Es la plena adquisición del acento interior lo que permite al artista liberarse de contingencias físicas y alcanzar el arte.

4 / Artes plásticas

El término acento designa aquí fenómenos de intensidad estética.

Poner el «acento» sobre un elemento de un cuadro consiste en darle relevancia a ese elemento; poner un «acento» en un lugar determinado consiste en reanimar el conjunto de la composición mediante un valor luminoso o coloreado particularmente fuerte, situado en un punto bien elegido. C.

ACEPTABLE. Que puede ser aceptado. La palabra toma a veces la acepción de «a duras penas admisible» y designa a una obra de arte, o más frecuentemente, a la ejecución de una obra de arte (danza, música, teatro) técnicamente correcta o, por lo menos, sin grandes defectos, pero desprovista de personalidad, de cualidades estéticas.

La palabra se emplea también, por el contrario, para calificar a una obra o ejecución de valor cuando ha sorprendido por su calidad, dado que no se esperaba tanto de su autor. Con mucha frecuencia, el término se emplea para aplicarlo a jóvenes artistas o a alumnos.

Se dice también de una situación dramática, de un episodio novelesco, de un accesorio pintoresco, en resumen, de toda sugestión de la imaginación inventiva que parece tener que sufrir, antes de ser ejecutada por el artista, los controles de la razón, de la plausibilidad, del espíritu crítico, y que satisface a estos controles. E. S.

➢ CORRECTO.

ACERO. Hierro combinado de manera compleja con una pequeña cantidad de carbono. Adquiere con el temple una extrema dureza.

El progreso de la metalurgia a fines del siglo XVIII y en el XIX permitieron la utilización del acero, al principio sólo en el sector industrial (puentes, viaductos...), luego, poco a poco, en todos los dominios de la construcción.

El empleo del acero transformó el aspecto de las ciudades e, igualmente, de las condiciones de vida del hombre del siglo XX: su utilización dio un impulso irresistible a la prefabricación, la cual, a su vez, en virtud de la repetición de elementos semejantes, configuró una armonía tediosa al hábitat urbano; pero, sin embargo, permitió soluciones de una audacia desconocida hasta entonces: el rascacielos gigantesco, cuya fachada se ve reducida a una pantalla pasiva, sostenida por un único armazón metálico, se convierte en caja de cristal transparente que capta el sol cuando es de día y refleja las luces eléctricas, de noche.

Porque la abolición de los viejos puntos de referencia modulares creó obras cuyas proporciones no tienen nada en común con las de la arquitectura tradicional, fundadas en la medida del hombre; porque la posibilidad de evicción del material de relleno opaco, en beneficio de la pantalla de cristal transparente, volatiliza la materia y hace que se valoren las fuerzas de energía estructural, de manera que la arquitectura del acero aparece como una expresión estética que satisface más a la inteligencia que a la sensibilidad. Hay en ella una poesía matemática, más que una poesía de las formas.

Pero las nuevas técnicas desarrolladas más recientemente –techumbres suspendidas por medio de cables; estructuras en forma de vela con placas metálicas soldadas; cubiertas multidireccionales y reticulares, hechas con elementos prefabricados– suscitan, un poco por todo el mundo, realizaciones cuya originalidad y complejidad formales, su irracionalismo incluso, anuncia un nuevo lenguaje plástico. Se ha hablado de un neo-barroquismo (el pabellón de Francia en la Exposición de Bruselas de 1958, por G. Gillet; el arca de agua de Saarinen, en Detroit; las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller; etc.), un lenguaje que hace prever un cambio en la estética arquitectónica del marco futuro de nuestra vida.

II - Escultura

El uso del acero como *material directo* por algunos escultores contemporáneos ha suscitado también, en la evolución estética de la escultura, una brusca mutación que es interesante subrayar.

La concepción tradicional de la forma cerrada en sí misma es sustituida por una dinámica de llenos y vacíos.

El espacio interior, hasta entonces cerrado, estalla bajo la presión de fuerzas cuyas oposiciones expresa el metal como en el caso de Pevsner, que trabaja la plancha de acero en continuidad, transformando los ritmos propios de un organismo vivo en formas de una precisión matemática; o en el caso de Lardera, por una disposición «contra-

puntística» de planchas de metal que recrean espacios imaginarios cuyo juego lleno de tensión suscita un nuevo equilibrio; o, finalmente, como Kricke, en cuya obra ya no existen más que los signos de fuerzas expresadas por finos tallos de acero cuyo núcleo interior ha sido devorado.

III - Grabado

El grabado en dulce (huecograbado) se hace sobre una plancha metálica que puede ser de latón, de zinc, de acero o de cobre. El cobre es, con mucho, el mejor metal. Pero el cobre, metal un poco blando, tiene el inconveniente de que se echa a perder con rapidez en el tirado, sobre todo cuando se trata de un grabado a punta seca: las rebabas levantadas por la herramienta en los bordes de cada esquina al labrar el surco, que dan a la prueba una gran parte de su sabor de trazo y de la suavidad de los negros, se rompen con tal facilidad que no se puede sacar del grabado más que una pequeña cantidad de pruebas. Por este motivo, particularmente en el siglo XIX, se ha trabajado a veces con planchas de acero, de las que se puede obtener sin deteriorarlas una cantidad de pruebas bastante más grande que con las de cobre. El grabado sobre acero da al trazo mayor sequedad y dureza. Los efectos de claroscuro son, sin embargo, más difícilmente practicables. Por ello, en nuestros días, se emplea otro método para endurecer el grabado sobre cobre: se lo acera, es decir, se endurece la plancha por galvanoplastia, recubriéndola de una película muy fina de acero. Se pueden sacar entonces tantas pruebas como se deseen. Los grabados con buril y los aguafuertes que sirven para la ilustración de libros son acerados antes de sacar un gran número de ejemplares.

IV - Artes aplicadas

En la Edad Media y durante el Renacimiento, algunos artesanos agrupados en corporaciones producían pequeñas cantidades de acero en crisoles especiales, según procedimientos que mantenían en secreto.

El acero en láminas de Damasco era célebre en todo Oriente. En España, los árabes dieron renombre a varios centros de trabajo del acero, como Toledo (láminas para espadas), Murcia (acero con incrustaciones de oro), Sevilla (láminas célebres por la finura del acero) y Granada (armas de acero con marfil incrustado, como en la espada de Boabdil). En el curso de los siglos XVII y XVIII, este arte de trabajar el acero se desarrolla también en Italia, luego en Alemania y en Francia (cortafuegos, apliques, decoraciones talladas sobre acero, de Jean Berain). El tratado de Réaumur *(El arte de convertir el hierro forjado en acero),* que aparece en 1772, exalta todas las posibilidades. En el último cuarto del siglo XVIII aparece el muy particular arte de la orfebrería de acero en Inglaterra, Bélgica y Francia.

Con el progreso de la siderurgia en los siglos XIX y XX, el acero tratado, que se hace inoxidable por la adición de cromo y níquel, encuentra utilización en un número cada vez más variado de accesorios de la vida cotidiana (cubiertos de mesa, alumbrado, mobiliario, accesorios de automóvil, etc.). Los artistas se interesaban con anterioridad más en la *decoración* del acero que en la concepción de las formas. La época contemporánea, sobre todo después de las investigaciones de Le Corbusier y las de la Bauhaus (estos últimos retomando las ideas de Van de Velde, fundador de la *Kunstgewerbeschule* de Weimar, que los precedió), ha concebido por primera vez una estética propia del acero: el material se utiliza por sí mismo, por su valor expresivo intrínseco, que condiciona la elección de formas simples, racionales, cuya belleza reside en su apropiación para una función precisa. En los talleres de decoración de la Bauhaus, en su sección de metal (donde, bajo la dirección de Marianne Brandt, se reunían artistas como Oskar Schlemmerr, Moholy-Nagy, Johannes Itten, Mies Van der Rohe o Marcel Breuer) surgieron objetos concebidos en función de la vida moderna, formas estandarizadas (previstas, por tanto, para ser utilizadas por un gran número de compradores), formadas, con frecuencia, por elementos movibles e intercambiables (por tanto, adaptables para fines diferentes). Marcel Breuer explica sobre su propia concepción de muebles tubulares en acero que, al contrario de los muebles de madera de producción en serie (que están «como arraigados en el suelo»), aquellos son «exentos, aéreos, como esbozados en el espacio. De forma semejante, ya que se construyen de igual manera, se adaptan a todas las habitaciones donde se los necesita, como si fuesen seres vivos».

El desarrollo de la estética industrial, que hace un gran uso del acero (cuyas cualidades propias ha sabido utilizar y respetar) ha transformado completamente el *entorno* de nuestra vida cotidiana.

L. B./E. S.

➢ INDUSTRIAL (ESTÉTICA).

ÁCIDO

I - Sustantivo

El ácido se emplea en el grabado al aguafuerte*, para atacar el metal desnudo por el trazado de un punzón, que araña el barniz que recubre una placa metálica. Al ser calados los trazos por el ácido, darán lugar a grises y negros, según la profundidad del surco, que varía con el tiempo y también con la tasa de dilución del ácido (generalmente del ácido nítrico del comercio, mezclado al 50 por 100 con agua).

II - Adjetivo

Ácido es, en sentido propio, lo que tiene un sabor agridulce, como el de un limón o una fruta aún verde; lo ácido se opone a lo azucarado. Por analogía, el término «ácido» se toma también en sentidos figurados que son susceptibles de empleos estéticos.

Un color ácido es un color a la vez vivo y frío, en tonos azules, verdes o amarillo verdoso. Calificar un color como ácido es generalmente peyorativo; se indica de esta manera que ese color es ligeramente desagradable y difícil de combinar con otros tonos. Un color ácido puede, por otra parte, romper felizmente una armonía de colores

demasiado dulce o demasiado agradable, que podría caer en lo insulso.

Se emplea también, menos frecuentemente, el término ácido para calificar a determinados sonidos y, en particular, a timbres* de voz*. La voz ácida es una voz aguda que tiene cierto mordiente, pero, al mismo tiempo, posee un frescor que hace imposible una confusión con la voz chillona. El término no es siempre peyorativo; el diminutivo acidulado indica cierta acidez ligera y, a menudo, agradable. Edmond Rostand tuvo elogios para la actriz Suzanne Reichenberg, cuyo timbre de voz acidulado comparó con un caramelo inglés.

Finalmente, un empleo todavía más figurado ya no aplica el término «ácido» a impresiones sensoriales, sino a maneras de pensar. Una declaración, una crítica, una réplica, son ácidas, cuando, siendo mordaces, acusan un cierto comedimiento en la acidez y dejan sobreentender que se piensa más de lo que se dice. Este término no se aplica casi más que a pasajes de una obra literaria o teatral y no a la obra entera, a menos que ésta sea muy corta; se puede decir de un epigrama que es ácido. No se diría, sin embargo, una sátira. E. A. S.

➢ ACRE, AMARGO/AMARGURA, ÁSPERO.

ACMÉ. Esta palabra (en griego, ἀκμή) designa, en sentido propio, la punta o el filo de un objeto, y, en sentido figurado, el momento de mayor fuerza o aquel en que una cosa está justo a punto. Transcrito en español, el término tiene los mismos sentidos figurados en el lenguaje de la medicina o de la filosofía, en el de la ontología y en el de la estética.

El *acmé* de una obra de arte es su más alto punto de existencia, la finalidad y el resultado de la anáfora. En el proceso de creación y de realización, el *acmé* es el momento en el que el artista o el escritor lleva su obra al más alto grado de perfección que es capaz de darle. Es necesario que ya no la retoque más, ya que no haría más que sobrepasarse.

➢ ANÁFORA, EXISTENCIA, FLORECER, SOBREPASAR.

ACOMPAÑAMIENTO. El término de acompañamiento designa un elemento musical o rítmico destinado a apoyar o completar a otro elemento musical o incluso plástico (teatro, cine), sobre el cual está puesto el acento y al cual está subordinado, sea cual sea su propio valor.

I - Música

La división hegeliana en música pura (o «independiente») y música de acompañamiento (es decir, la que se añade a un texto literario) no ha tenido fortuna. Hoy en día decimos corrientemente que una melodía de violín está acompañada por piano u orquesta, y el término *acompañamiento* sugiere una escritura musical, de tal manera que una parte dominante retiene casi toda nuestra atención, mientras que las otras no existen más que a título de subordinadas para acentuar su ritmo, haciendo destacar las modulaciones o incluso dejándolas descansar.

Hay, pues, desde el punto de vista estético, una diferencia sensible entre el estilo de acompañamiento y el estilo polifónico, donde las diferentes voces, lejos de dejar la preponderancia a una de ellas, constituyen una trama de elementos iguales en importancia. Ha existido sin embargo, y todavía existe, un estilo de escritura mixta en la cual la trama sigue siendo polifónica, a pesar de que una de las voces del conjunto tenga predominancia. Este estilo se libera en el curso del siglo XIII y, sobre todo, del XIV, cuando en la polimelodía de los motetes, *conduits,* etc., algunas voces humanas fueron reemplazadas por instrumentos. Éstos, que podían ser uno, dos o incluso tres (en el siglo XIV), constituyen el *acompañamiento* polifónico del *cantus.*

En aquella época (y, sin duda, en la Antigüedad) sabemos que la monodia vocal, la de los lais por ejemplo, estaba acompañada por un instrumento, arpa, vihuela, laúd, etc., pero ignoramos si este acompañamiento doblaba simplemente el canto o si ofrecía solamente los puntos de apoyo, como se hace a partir del siglo XIV, cuando el acompañamiento de laúd, de guitarra o de clavicordio se escribe o, al menos, se cifra.

Los diferentes estilos de acompañamiento, desde el simple doblaje hasta la polifonía, pasando por los distintos estilos de bajo (continuo, obstinado, de Alberti) y por los rasgueados, responden a concepciones estéticas diferentes y parecen tener su origen en medios culturales opuestos, como son Italia, por un lado, y los países del Norte, por el otro.

Es evidente que un acompañamiento debe tener una gran homogeneidad de estilo con la obra acompañada. Por ejemplo, no se podría dar un acompañamiento tonal a una música modal. Debe subrayar también que algunas obras excluyen cualquier tipo de acompañamiento (por ejemplo, el coro *a capella).*

Recitativo acompañado: recitativo que tiende al *arioso* y se opone al *recitativo secco,* prácticamente hablado y conducido solamente por el instrumento (en el siglo XVIII, el clavecín).

II - Danza

El término acompañamiento se aplica propiamente al soporte musical de los cursos y de las repeticiones, ya que el apoyo instrumental se acuerda la víspera de la representación. Las repeticiones se efectuaban simplemente con el acompañamiento de un «pochette» manejado por el maestro de baile; más tarde, por un violín confiado a un profesional. Hasta 1886, cuando se crea en la Ópera de París *Deux pigeons (Dos palomas),* la complejidad de la orquestación impuso el empleo del piano que se utiliza en la actualidad.

Las características del acompañamiento coreográfico son la firmeza de los ritmos y la constancia del tempo, que, por otra parte, debe estar de acuerdo con las posibilidades del cuerpo humano y sus contingencias. Un buen acompañante debe rechazar el «rubato», afirmar el diseño de la melodía y, ante todo, toda la cadencia.

III - Teatro y Cine

No hay que confundir música de escena ni partitura musical ni decorado sonoro con música de acompañamiento. E. S./C.

➢ COLECTIVO, INSTRUMENTAL.

ACOMPAÑANTE. El que ejecuta un acompañamiento.

Más especialmente, esta palabra designa a un acompañante asignado a un, o una, cantante (se dice que es «su» acompañante): está regularmente a su disposición para trabajar en común, conoce bien su estilo, sus mejores efectos, sus debilidades; sabe qué tipo de apoyo necesita este artista para poner de relieve sus mejores características. Es un papel que pide una entera abnegación.

En otro sentido, se llama absolutamente «acompañante» (es una calificación profesional) a un pianista encargado esencialmente de acompañar a cantantes no profesionales o poco formados profesionalmente (se da, por ejemplo, en el dominio de la canción de «variedades»). Muy superior como músico a los que acompaña, los ayuda y los «saca de apuros» cuando lo necesitan. Una de las principales cualidades requeridas para esta labor es ser un músico versátil.

➢ ACOMPAÑAMIENTO, TRANSPORTAR/TRANSPOSICIÓN.

ACOMPAÑAR. Ejecutar un acompañamiento, en toda la amplitud del término.

Debemos subrayar, además, el empleo especial de esta palabra en el arte cinematográfico. Acompañar es seguir el desplazamiento de un personaje o de un objeto con un movimiento ágil y natural de la cámara en panorámica, con el fin de mantenerlo en el centro de la imagen. Se acompaña también en los planos grandes, los movimientos de poca amplitud de la cabeza del artista, de manera que se logre «recuadrar», lo cual anula en la imagen los efectos eventualmente fastidiosos de este desplazamiento. C.

➢ ACOMPAÑANTE, ACOMPAÑAMIENTO.

ACONTECIMIENTO. El acontecimiento es lo que adviene y suscita efectos que, por su alcance, son dignos de especial consideración. Sin duda, hay «acontecimientos» artísticos o estéticos, datos-pivote o, más sutilmente, obras, cuya fecundidad parece inagotable y que, como tales, deciden sobre el porvenir. Pierre Francastel proponía que se los denominara «Formas», con F mayúscula, con el fin de distinguirlos de todo lo que los imita o se pone a su sombra, y que constituye el dominio de las «formas», con minúscula. Por otro lado, la estética en su sentido primero, la *aisthesis* o sensibilidad «pura», no es estorbada, necesariamente, por consideraciones históricas o sociológicas; la estética en aquel sentido no puede más que relativizar la extensión y objetividad de la noción de «acontecimiento», en beneficio de lo cualitativo, de aquello que Etienne Souriau denominaba los *qualia** sensibles. Esta piedra, este camino, esta iglesia, no son nunca simples *hechos;* están ligados a una sensibilidad, es decir, a una multiplicidad móvil de sensaciones, y no solamente de significaciones; no sólo derivan de una cierta historia «eventual» que un historiador debe poder contrastar, sino que también «tienen» o «son», por ellos mismos, *su propia* historia: al esteta corresponde restituirles esta historia propia o íntima. Esto no requiere, de ninguna manera, que se deba despreciar sistemáticamente lo que tienen de acontecimiento, sino, por el contrario, que tal condición no se mida íntegramente con la medida del universal*, es decir, del tipo*, de la categoría* o del género*, y que derive, por el contrario, de lo «particular vivido con intensidad» (Jean Wahl); esto es lo que el esteta no puede olvidar. La densidad indispensable de ser para que haya una apreciación estética, puede, pues, ser constatada perfectamente aparte de las producciones de las artes constituidas; puede experimentarse también «en miles de actividades humanas familiares o grandiosas, y hasta en ciertos procesos de la naturaleza» (Etienne Souriau).

ACRE / ACRITUD. Se dice, en sentido propio, de un sabor o de un olor desagradable, demasiado fuerte, picante e irritante como, por ejemplo, el gusto de un plato quemado o demasiado salado.

El empleo estético del término es siempre figurado y casi exclusivamente reservado a las artes literarias.

Se califica como acre un pensamiento o una expresión mordaz, que muestra irritación y acedía, pero también energía. Este término puede calificar a un autor, el carácter de su espíritu, su lenguaje o su estilo. No siempre es peyorativo; la acritud puede incluso constituir una especie de categoría estética en algunas sátiras o panfletos. Pero, con bastante frecuencia, encierra la idea de rencor o hasta maldad; implica, en ese caso, el enunciado de un ethos de la obra, un juicio moral despreciativo del autor. A. S.

➢ ÁCIDO, AMARGO, ÁSPERO, CÁUSTICO, MORDIENTE.

ACROBACIA

I - Sentido propio

Del griego ἀκροβατεῖ andar sobre la punta de los pies. Significación actual: postura o movimiento anormal que el cuerpo humano no puede ejecutar espontáneamente. Es muy difícil, sin embargo, establecer un límite preciso entre el movimiento artístico trabajado y el movimiento acrobático. Algunas formas se clasifican, según las épocas o los lugares bien en una categoría, bien en la otra.

La acrobacia necesita de una extrema independencia de unos músculos en relación con otros, un dominio absoluto de las transmisiones nerviosas y un control constante de los reflejos.

1 / En el pasado

La acrobacia es extremadamente antigua. Encontramos múltiples testimonios de ella en vestigios arqueológicos y, en especial, en las pinturas de las tumbas egipcias (por ejemplo, en Beni-Hassan). En Occidente, desde la Grecia homérica (*Odisea* IV, l) hasta la Edad Media, los ejemplos son igualmente numerosos. Pero en todos estos

casos es difícil saber si la acrobacia tenía un papel estético o si solamente era pura atracción.

2 / Actualmente

A / La acrobacia se encuentra entre los elementos de la estética del circo y del music-hall. Para cumplir esta función, se debe ejecutar con soltura y armonía. Su efecto está vinculado a las nociones de asombro, de anomalía y de sentimiento del peligro y del riesgo.

B / Los movimientos acrobáticos tienen una función cada vez más importante en la danza clásica, donde comienzan con los virtuosos italianos.

a / A título de ejercicio, la acrobacia es un medio de adquirir flexibilidad, de desarrollar la disciplina de la coordinación muscular y de permitir un gobierno perfecto sobre los diversos elementos del esquema corporal. No cumple directamente, entonces, una función estética.

b / En cambio, la introducción de la acrobacia en el ballet clásico da lugar a un enriquecimiento y ofrece una posibilidad de renovación a la coreografía.

Los movimientos acrobáticos sirven, más particularmente, para, la expresión de lo sobrenatural, de lo fantástico, gracias a su faceta inverosímil y anormal (su negación aparente de las leyes de la gravedad o del equilibrio, por ejemplo). También pueden encontrar lugar en el comic para expresar la torpeza (caídas de un borracho, extravagancias de un monigote...). Finalmente, se recurre a ella en ocasiones para algunas representaciones de animales (serpiente, araña, etc.).

➢ ATRACCIÓN, CORPORAL.

II - Sentido figurado

Los términos *acróbata* y *acrobacia* pueden emplearse en literatura, al igual que en otras artes, en un sentido figurado. Al tratar a un artista de acróbata, se sugiere que busca llamar la atención y sorprender al público por medio de procedimientos extraordinarios, de ideas paradógicas o de audacias formales.

Una acrobacia literaria, una acrobacia verbal, es un ejercicio de virtuosismo puro en el cual un escritor triunfa, con una apariencia de soltura, sobre grandes dificultades técnicas: es el caso, por ejemplo, del soneto en versos de una sílaba de Jules de Rességuier, *Sur la mort d'une jeune fille:* «Fort/Belle/Elle/Dort», etc. *(En torno a la muerte de una muchacha:* «Muy/Bella/Ella/Duerme»). C.

➢ VIRTUOSO.

ACRÓSTICO. Poema dispuesto de manera que las letras iniciales de cada verso forman una expresión con sentido. Se designa también con este término la palabra o palabras así formadas. El acróstico parece tener tres funciones:

I - Búsqueda del virtuosismo

Componer un acróstico es imponerse una dificultad por el placer de vencerla. Se han hecho acrósticos en los que no sólo las letras iniciales, sino también aquellas de la mitad del verso, formaban una expresión con sentido; se ha llegado incluso al *pentacróstico,* que repite cinco veces la misma palabra en cinco tramos verticales del verso.

II - Carácter lúdico

Este gusto por el virtuosismo hace del acróstico un juego brillante. Además, un poema en el que cada verso comienza por una letra de una palabra determinada no puede tener más versos que letras tenga esa palabra; el acróstico es, entonces, una pieza corta que da realce a la poesía fugitiva. Cuando aparece un acróstico en un texto largo ocupa sólo el principio o el fin. Es posible que, en estos versos de Verlaine, la palabra *acróstico* designe todos los juegos de espíritu sutil en literatura: «Yo soy el imperio en la cumbre de su decadencia/El que ve pasar a los grandes Bárbaros blancos/Componiendo acrósticos insolentes...»

III - Gusto por el secreto

El acróstico disimula la palabra que compone escondiéndola: demanda del lector una cierta sagacidad para descubrir la sutileza. En este sentido, se aproxima a la adivinanza y está tan lógicamente vinculado a ella que existen enigmas en verso cuya solución figura en acróstico. El procedimiento ha servido, así, para mixtificaciones literarias: Willy hace pasar por sorpresa en *Los Anales* un poema en el que se leía en acróstico una apreciación descortés para otro periódico. Un autor puede poner en acróstico el nombre de una persona a quien dirige el poema o firma con una especie de rúbrica cifrada, poniendo su propio nombre en acróstico. Así lo hace Fernando de Rojas en su introducción en verso a *La Celestina,* titulada «El autor excusándose de su yerro en esta obra que escrivió, contra sí arguye y compara».

➢ SECRETO.

ACTITUD. El término actitud tiene un sentido propio y un sentido figurado.

I - Sentido general de la palabra tomada en sentido propio

La actitud es la manera en la que se presenta el cuerpo y, particularmente, la posición de un cuerpo vivo inmóvil (lo que diferencia la actitud del gesto o del movimiento).

Existe en la vida cotidiana una estética de la actitud, dado que una persona puede afearse por una actitud desgraciada o tomar, por el contrario, una actitud graciosa, hermosa, noble, etc. Esta estética de la actitud comporta un elemento social: en diferentes civilizaciones se tiene preferencia por unas determinadas actitudes que son generalmente producto de la educación y son enseñadas muy pronto, como cuando se dice a los niños que «se comporten bien».

Esta estética habitual de la actitud se mantiene, en parte, inconsciente. Una persona demasiado consciente de su actitud se suele volver muy afectada y, entonces, el término actitud adquiere un sentido peyorativo, cuando se dice que una persona tiene una determinada actitud para querer decir que toma posturas o posiciones demasiado estudiadas. A. S.

➢ PORTE.

II - Teatro y cine

La actitud es la manera en la que el actor está. En la representación teatral es éste uno de los elementos visuales más fáciles de captar por un espectador alejado que no ve la interpretación fisonómica, pero distingue la actitud.

La actitud del actor es mediadora entre las actitudes naturales de la vida, que nunca reproduce exactamente, y las actitudes estéticamente estilizadas. La proporción de estos dos elementos varía según las diversas concepciones del arte teatral. Por ejemplo, en la interpretación trágica del siglo XVII la actitud se parece a la vida. Algunas formas de teatro han valorado la actitud estilizada e incluso resueltamente artificial; otras prefieren la actitud natural.

Podemos distinguir también dos concepciones de la actitud teatral, según sea espontánea o afectada. En la primera, la del descubrimiento intuitivo, los gestos vienen de dentro: cuando el pensamiento es justo, la actitud viene por sí sola. En la segunda concepción, la actitud es iniciada y sugerida para iniciar al actor en el principio del mejor efecto corporal. Sucede incluso que la actitud afectada está dirigida por todo un código de convenciones que pueden conducir a verdaderos estereotipos. Es el caso, por ejemplo, de algunos teatros de Extremo Oriente.

La actitud del comediante está compuesta por dos elementos heterogéneos; de una parte, el cuerpo, que es el producto del azar de la distribución y de las contingencias del físico del actor y, por otro lado, el personaje, que es producto de una intención estética bien determinada y dispuesta según la lógica del efecto que se quiere crear. La actitud integra el aspecto físico del actor y la naturaleza psicológica del personaje. Citamos la reflexión de Garrick a un camarada: «Ha interpretado su escena de ebriedad con mucha verosimilitud, pero su pie izquierdo no estaba borracho.»

Por otra parte, las actitudes varían según los géneros (tragedia, comedia, etc.). La actitud es, por tanto, un elemento dramático en el que se opera la síntesis del género, de la categoría y del texto en lo que se dice y en lo que no se dice, de la personalidad del autor y del movimiento de la vida.

Todo esto es válido para el cine; pero, en general, existe una tendencia en el cine a preferir actitudes análogas a las de la vida cotidiana, mientras que en el teatro se admite más el acento sobre las actitudes y una mayor estilización. A. V.

➢ GESTO, INTERPRETACIÓN, MÍMICA.

III - Danza

1 / Sentido coloquial

Un uso coloquial de la lengua designa con el término actitud las poses adoptadas por los bailarines en sus movimientos de inmovilidad (ejemplo: «he aquí un ensayo de los más bellos movimientos y de las más hermosas actitudes con los que se pueda dar variedad a una danza», Molière, *Burgués gentilhombre* 1, 2).

2 / Sentido técnico en el vocabulario de la danza clásica

Se llama actitud a una pose en la cual el bailarín está en equilibrio sobre una sola pierna, estando la otra pierna replegada hacia atrás en relación con el plano del cuerpo. En la danza clásica, el brazo que corresponde a la pierna levantada está en vertical y el otro brazo está situado horizontalmente sobre el costado. Si se giran la cabeza y el cuerpo hacia la pierna en el aire se toma una *actitud abierta* o *effacée* (desdibujada). Si se giran hacia la pierna de apoyo, es una *attitude croisée* (actitud cruzada).

La actitud es el símbolo de la vertical y se opone al arabesco, símbolo de la horizontal. El acento de la actitud se marca hacia lo alto, mientras que el del arabesco sugiere la continuación del movimiento. Sin embargo, la actitud parece más flexible; mientras que el arabesco es más puro de líneas. La actitud es susceptible de utilizaciones variadas y puede adaptarse a un muy grande número de situaciones. G. P.

➢ ARABESCO *[IV]*, VERTICAL.

IV - Artes plásticas: pintura, escultura

La actitud es la posición que el artista hace tomar a las personas que representa.

Estas actitudes tienen un aspecto plástico por el equilibrio de sus masas y el dibujo de sus líneas. Tienen también un aspecto expresivo, ya sea porque traducen los estados afectivos de la persona representada, ya sean porque traducen su carácter. Tienen, finalmente, un aspecto social, en la medida en que reproducen las actitudes habituales o convencionales mencionadas en *I.*

El término actitud ha sido con frecuencia utilizado peyorativamente: «Una cosa es una actitud y otra cosa es una acción» (Diderot, *Ensayo sobre la pintura,* cap. 1). Lo que Diderot reprocha a la actitud, es decir, a la posición dada por el profesor de dibujo o el pintor al modelo es su carácter estereotipado y sobre todo su carácter falso, debido a las condiciones artificiales en las cuales el pintor imita la acción: «¿Qué tienen en común el hombre que saca agua de su patio y el que, no teniendo que tirar de un peso semejante, simula torpemente esta acción con sus brazos en alto en el camino al colegio?... No es en el colegio donde se aprende la conspiración general de los movimientos, conspiración que se siente, que se ve, que se escucha y repta desde la cabeza a los pies.» Podríamos añadir que el modelo, al tener que mantener su postura durante algún tiempo, se instala en una posición estable y durable que la hace falsa si tiene que representar un momento fugaz de una acción tomada como una instantánea.

Pero incluso en los autores que han tomado la palabra actitud peyorativamente, este sentido peyorativo está tomado por accidente y no por esencia. Diderot, por ejemplo, continúa así su pasaje: «Abandonad esta tienda de *maneras.* Id a Chartreux y veréis allí la verdadera actitud de piedad y compunción. Hoy es víspera de una gran fiesta: id a la parroquia, mirad a los que se confiesan y veréis allí la verdadera actitud del recogimiento y del arrepentimiento.» Se trata aquí de poses espontáneas y naturales y no dadas arbitrariamente al modelo por el artista.

Por el contrario, otras formas de arte admiten perfectamente la actitud artificial, incluso psicológicamente imposible. Estas imágenes convencionales de actitudes constituyen una especie de escritura en la que lo esencial es menos la representación cuanto la significación.

➢ POSICIÓN.

V - Sentido figurado

Fuera de sus sentidos propios, el término de actitud tomado en sentido figurado designa una disposición del espíritu, una manera estable de plantear su afectividad, su inteligencia y su voluntad.

Este sentido figurado se emplea en estética tanto como el sentido propio. Se habla de la actitud de un público hacia una forma de arte, para designar la manera general de pensar que condiciona sus reacciones a esta forma de arte. Se habla de la actitud de un escritor o de un artista para designar el estado de sus opiniones estéticas, su manera de ver, su modo de tomar la vida.

Pero hay que ponerse en guardia ante los corrimientos de sentido por causa de los cuales se corre el riesgo de mezclar en ocasiones, indebidamente, la actitud mental y la actitud psíquica. El sentido figurado ha conducido a grandes abusos por confusión entre lo dinámico y lo no dinámico, entre las acciones musculares y las acciones del espíritu. En realidad, un buen uso lingüístico debería reservar siempre el término de actitud para los hechos estáticos (pero vinculados a un proceso dinámico). Se evitaría así la confusión entre el gesto y la actitud. A. S.

➢ COMPROMETER/COMPROMISO.

ACTO. Esta palabra posee tres acepciones, según se trate del lenguaje filosófico, corriente o técnico.

I - Sentido filosófico: ver el *Diccionario técnico y crítico de la filosofía,* de Lalande. La palabra ha sido empleada en estética, efectivamente, en todos sus sentidos filosóficos. Podemos subrayar que la noción de acto en la filosofía existencialista (por ejemplo, acto gratuito) ha tenido una función de una cierta importancia en la composición teatral y la novela hacia mediados del siglo XX. A Corneille le sirvió de argumento teatral *(La place royale –La plaza real–).*

II - Sentido corriente: término muy general que tiene que ver con obrar, actuar. Podemos oponer en la expresión novelesca, teatral o cinematográfica de un carácter, la expresión por medio de diálogos o de análisis psicológicos a la expresión por medio de actos.

III - Sentido técnico

1 / Los actos son las principales divisiones de una pieza teatral, de un ballet o de una ópera. En general, están separados entre sí por una discontinuidad de tiempo y acción que se suele marcar, en la actualidad, bajando el telón.

El acto posee su unidad intrínseca (unidad de acción, de carácter). La división en actos, sobre todo en su forma clásica (tragedia en cinco actos), obliga al autor a una partición muy clara y enérgica en la construcción de su obra. El recurso a la división en cuadros es, con frecuencia, un método para suavizar la estructura y multiplicar episodios y decorados. La división en actos y la división en cuadros no son, por otra parte, incompatibles (en el caso, por ejemplo, de Shakespeare).

Por lo que respecta al ballet, a partir de mediados del siglo XX, se tiende a un constreñimiento de la acción: los actos (de una media hora, aproximadamente) desaparecen, el ballet se desarrolla sin interrupción, a veces durante una hora o más. Los cambios de decorado se hacen tras el telón bajado, mientras la acción continúa sobre el proscenio. El espectador queda así sumergido en el ambiente coreográfico sin interrupciones. Este procedimiento permite llegar a una intensidad emocional mucho más grande, pero se corre el riesgo de fatigar al espectador si la acción del ballet no es conducida de modo riguroso.

El acto está cargado de un doble contenido: un contenido temporal, porque representa una duración, y un contenido dramático: una parte de la acción se desarrolla en él. También se encuentra relacionado con algunas condiciones exteriores: necesidad de interrumpir la representación por razones materiales (por ejemplo, en el siglo XVII, porque se consumían las velas) o psicológicas y sociales (no sobrepasar los límites de la duración media de la atención del espectador, permitir que los espectadores conversen entre ellos).

➢ ENTREACTO, PIEZA *[II],* ESCENA *[II, 1],* CUADRO *[II].*

ACTOR

I - Teatro

El actor es el intérprete vivo del personaje, ya venga dado su papel por el autor, ya tenga la libertad de improvisar, como en la *Commedia dell'arte.* Por medio de él la acción se actualiza, dado que el actor pone en acción al personaje prestándole su cuerpo, su voz, sus disponibilidades emotivas, en fin, todos sus recursos personales. A esta exigencia funcional responden en el caso del actor tendencias lúdicas y de dramatización asociadas a un tipo caracterológico afectivo y motor.

El arte y la técnica del actor sufren, evidentemente, variaciones con la especialización (teatro, cine, radio, televisión), con los tiempos y lugares (la declamación del *Grand Siècle* francés no es la exaltación romántica; la interpretación en el teatro No no tiene nada que ver con la del drama occidental), con los estilos y escuelas (el actor realista o naturalista de Antoine y de Stanislawski es diferente de la supermarioneta de Gordon Craig y del actor de Brecht que practica el «distanciamiento»). Estas variantes estéticas, históricas, sociológicas implican igualmente una diferencia psicológica en los intérpretes; pero el carácter permanente y universal del actor reside, de esta manera, en actuar para dar vida al personaje y presentarlo al público por medio de su propia persona.

Para designar a quien representa un papel, se emplean indiferentemente las palabras *actor* o *comediante.* A cada uno de ellos corresponden, sin embargo, matices particulares.

1 / Desde el punto de vista funcional, «la palabra actor se refiere a los personajes que actúan en una obra, es decir, aquellos que la representan. El término comediante se refiere a la profesión». Es comediante, consecuentemente, quien tiene el oficio de representar obras de teatro. Es necesariamente un actor, pero, contrariamente al actor de ocasión o al aficionado, no es un comediante. La distinción es clara ya en los siglos XVII y XVIII: Moliére es comediante del rey, pero es también su tapicero. La *Enciclopedia* precisa en la palabra «comediante» que este nombre está reservado para el actor que aparece en el teatro «en los espectáculos declamados, ya que en la ópera no se les da más que el nombre de actores o actrices, bailarines, chicas de coro, etc.». La etimología explica de manera satisfactoria todas estas precisiones del lenguaje: la ópera no es la comedia. Pero se observará, por otra parte, que la terminología subraya una diferencia de orden estético: el intérprete de la ópera es un cantante antes de ser un comediante.

2 / Desde el punto de vista de una clasificación caracterológica se trata de dos tipos psico-estéticos que corresponden a disposiciones diferentes, a dos estructuras de comportamiento e incluso a dos ideales de expresión. Louis Jouvet insistió sobre esta diferencia, retomada a menudo después de él: «El actor no puede interpretar más que determinados papeles, los otros los deforma a la medida de su personalidad. El actor vive dentro de un personaje, el comediante es vivido por él» *(Enciclopedia francesa,* tomo XVII). La insistencia no es actual. Ya en el siglo XVIII, d'Hannetaire insistía en la diferencia entre el comediante y el actor: «En efecto, el simple actor representará perfectamente bien, si se le pide, un género trágico o cómico, sin poder ir nunca más lejos; mientras que el comediante hábil comprenderá todo tipo de caracteres. Así, el señor Lekain es un gran actor; la señorita Clairon, una gran actriz; y el señor Garrick, un gran comediante» *(Observaciones sobre el arte del comediante,* 2.ª ed., 1774, pág. 140).

La observación contemporánea va más allá, hasta creer en un conjunto de disposiciones constitucionales. Así, Louis Jouvet precisa: «Un trágico, por ejemplo, es siempre un actor, es decir, un intérprete cuya personalidad es tan fuerte, tan evidente, que el mimetismo le deja siempre en posesión de su personalidad, incluso cuando interviene en fragmentos largos». Y, aún más: «El actor es un comediante sin pudor». Pero esta distinción no debe ser excesivamente rígida, puesto que no tendría en cuenta la complejidad de los hechos psicológicos. Esta distinción somera no puede tener carácter de clasificación, pero tiene el mérito de llamar la atención sobre los que dominan la acción o el mimetismo de la comedia, de dejar constancia de las dos grandes familias de intérpretes dramáticos, en virtud de una aproximación cómoda del lenguaje.

Actualmente, la distinción entre actor y comediante se refiere simplemente al arte y al temperamento de un intérprete. El propio matiz que precisaba la profesión de comediante se ha ido olvidando poco a poco: se habla tanto del oficio de actor, como de la profesión de comediante. A veces se utiliza la palabra actor para evitar la asociación peyorativa que podría evocar el término comediante, tomado en su sentido de «aquel que finge sentimientos que no son suyos». Otras veces, por el contrario, la personalidad «sin pudor» que se le reconoce al actor ha hecho que la sociedad evitase esta etiqueta. Se ha echado mano entonces de la expresión «artista dramático». No es difícil ver en estas particularidades del lenguaje un último resto del sentimiento de desprecio que se ha unido durante mucho tiempo a la condición del profesional del teatro.

II - Cine y radio-televisión

En el teatro, la representación del actor es contemplada directamente por el espectador. En el cine y la televisión se ve a través de una cámara que impone al espectador un punto de vista. Por ejemplo, un personaje que llama por teléfono puede ser visto de mil maneras, según que se fotografíe sólo su mirada, el titubeo de su mano en el dial, etc.

Del hecho de los diversos tratamientos del objetivo, del micrófono, del encuadre, del montaje, etc., el actor puede ser utilizado como *persona* o como *objeto;* conserva su autonomía como artista o, por el contrario, no es más que un material que el realizador usa a su capricho.

El rol de la cámara es tan importante que incluso algunos realizadores han podido servirse de ella a espaldas del actor (éste es un método utilizado especialmente por el realismo italiano).

En conclusión, se puede decir que en el cine y en la televisión, el intérprete no puede sustraerse a la forma de escritura escogida por el realizador. En el mundo de la radio, en general, no se emplea el término de actor, sino el de comediante. Es en esa entrada, pues, donde se encontrará la información relativa al intérprete de radio.

III - Danza

Se dice del bailarín que es actor cuando está llamado a interpretar un papel por medios expresivos que no deban nada a la coreografía. Siendo el ideal que la acción sea representada por la danza en sí misma, esta apelación tiene, en ocasiones, un sentido ligeramente peyorativo. Se puede adoptar todavía hoy la distinción establecida por Novarre en estos términos: «Cuando un bailarín es capaz de reunir la parte brillante del oficio en el espíritu y en la expresión, merece legítimamente el título de artista: es, al mismo tiempo, un buen bailarín y un excelente actor».

Incluso existen obras que requieren cualidades de actor: ballets de acción (generalmente románticos) en los que las partes reservadas bien a la danza, bien a la representación dramática, están claramente delimitadas (como *Giselle),* papeles de mimo en obras líricas como La *Mouette de Pontici* o *La Atlántida.* El maestro de baile pide generalmente a los intérpretes que sean actores al mismo tiempo que bailarines.

IV - Teatro lírico

En la ópera y, más aún, en la ópera-Cómica, es necesario que el cantante posea al mismo tiempo una técnica de actor. Sin embargo, estas cualidades no son siempre conciliables y plantean a menudo dificultades bastante graves; aires demasiado largos que no necesitan ninguna representación escénica o bien una acción dramática poco favorable a la ejecución del canto. A. V.

➢ COMICASTRO, COMEDIANTE, COMPOSICIÓN, DISTRIBUCIÓN, EMPLEO, ENCARNAR, INTÉRPRETE, PARADOJA, REPETICIÓN, ROL, TIRADA.

ACTUALIDAD

I - Generalidades

Carácter particular de lo que en una obra encuentra correspondencia de una manera patente con hechos o problemas contemporáneos, tengan o no éstos carácter artístico.

La actualidad puede ser accidental. Sucede cuando la aparición o la recuperación de una obra coincide con algún acontecimiento o preocupación presente a la cual se podría referir (ver *Alusión).* Pero la actualidad puede ser querida o buscada voluntariamente. Éste es casi siempre el caso del cancionero, la revista o la caricatura (consultar estas palabras). La actualidad puede estar también en el estilo, en el género o en la técnica. Algunos géneros están de moda, otros parecen radicalmente desfasados. Existe también un cierto esnobismo de la actualidad artística. Sucede también que se actualizan obras del pasado adaptándolas al gusto de los tiempos.

La actualidad puede ser una preocupación legítima. Puede contribuir poderosamente al éxito de una obra, pero no tiene por sí sola valor estético.

II - Cine y televisión

Se llama *«actualités»* (actualidades) a un cortometraje que presenta sucesos reales que pertenecen a un pasado reciente. Con frecuencia, el texto hablado que acompaña a las imágenes tiene un carácter de reportaje. Las actualidades están generalmente compuestas por escenas yuxtapuestas, sin unidad ni transición: es la prensa filmada.

Estas realidades, ya evocadas en la prensa cotidiana y la radio por medio de la descripción, la fotografía y el sonido, van a ser, en el cine, el objeto de una síntesis complementaria, la imagen animada las reemplazará en su marco real. En cualquier caso, sonido y descripción verbal van a resucitar la acción. Pero esta resurrección no puede ser total ni perfectamente objetiva: es forzosamente fragmentaria y orientada, si bien a veces se evite. Hay elección, interpretación, comentario. El reportero de actualidades graba los hechos allí donde se producen, no existe posibilidad, más que en una pequeña medida, de actuar sobre los datos prefilmados. Pero, a veces puede decidir el emplazamiento de su aparato, el ángulo de sus tomas, del encuadre y, posteriormente, la valoración de lo esencial en el montaje. Para él, se trata de obtener un resultado claro, característico, que despierte la sensibilidad y la imaginación.

Es un resultado de la naturaleza misma de la actualidad que el contenido y el fondo eclipsen a la forma: se trata esencialmente de valores de información y no de placer estético. Pero éste puede sobrevenir por añadidura.

Si un cámara o un reportero han tenido la posiblidad de filmar el asesinato de un hombre político importante, el espectador verá atraída su atención, estará interesado por el drama mismo, independientemente de sus valores estéticos. Éste es el caso de la tragedia de las «24 horas de Le Mans», tal como fue grabado en 1954 en película cinematográfica por dos cámaras de la TVF.

Sin embargo, cuanto más instruido está el cámara en las leyes de la estética, más felizmente actuará su espontaneidad ante el hecho en bruto. En la grabación de la imagen de actualidad, la estética sólo puede intervenir lateralmente, en cualquier caso: se introducirá por intercesión de la educación del autor de las tomas, que actuará en esos momentos siguiendo únicamente sus reflejos.

El reportero de actualidad no puede generalmente contar con efectos de luz comparables a los de un estudio ni tampoco se le puede exigir a sus filmaciones el modelo estético de las grandes películas. Por otra parte, lo que él graba son personas corrientes y no actores, siendo, además, sus preocupaciones estéticas diferentes. Las ligeras imperfecciones del ritmo, las vistas contrastadas, no chocarán si la acción tiene vida y está mostrada de una manera que se considere natural. Resulta que, a veces, en las películas de ficción, los técnicos del realismo se adhieren a las técnicas de la película de actualidad. También ocurre que se han compuesto películas enteras para resucitar una época, procediendo al montaje de viejas «actualidades» *(Paris 1900,* de Nicole Vedres). A veces, se introduce una única secuencia de actualidad en una película de ficción (por ejemplo, en *Pasaporte para Pimlico).*

En cuanto al sonido, debemos subrayar:
1 / Que la grabación simultánea de *sonido* e *imagen* es difícil, a menudo, en las actuales condiciones de la técnica y, muy a menudo, la sincronización tiene lugar durante el montaje.
2 / Que el comentario verbal sustituye frecuentemente al sonido real, al que se superpone o con el que alterna. El comentario suele servir para realizar la unidad de fragmentos muy dispares.

El atractivo de las actualidades para el público parece residir en la curiosidad, en la agradable ilusión de asistir personalmente a sucesos importantes o, finalmente, a veces también a una impresión de veracidad que contrasta con las películas ficticias. Las «actualidades» forman parte normalmente del programa de las salas de cine. Algunas incluso, por ejemplo las que están cerca de estaciones, no proyectan más que «actualidades».

Las observaciones precedentes valen para la televisión (en el caso de la televisión su valor incluso se acrecienta). Para muchas personas la actualidad es el elemento más interesante de un programa de televisión. Pero es necesario decir que la televisión (al igual que la radiodifusión) dispone

en la actualidad de un procedimiento poderoso, desconocido para el cine: la difusión *«en directo»*, es decir, contemporánea al suceso. Aquí, la función de la información es todavía más evidente, sobre todo cuando el desenlace final del suceso –un acontecimiento deportivo, por ejemplo– incierto al principio de la emisión, ocurre (y así se comunica) en el curso del mismo; mientras que los informativos cinematográficos presentan la imagen de acontecimientos muy recientes, sin duda, pero, en general, ya conocidos gracias a la prensa. Además de este factor anestético de interés, un factor estético bastante particular entra en juego. El radioreportaje en directo hace de lo dicho en la emisión una perpetua improvisación que exige del reportero mucha presencia de espíritu, arte de cambiar la expresión, de llenar de una manera interesante los tiempos vacíos y de narrar «en presente» con destreza (es un estilo muy diferente al del relato literario); cualidades, todas ellas, que muchas veces faltan, pero cuya evidente presencia en ciertas emisiones particularmente brillantes ofrece al espectador o al oyente la posibilidad de apreciar un verdadero virtuosismo. E. S.

➢ ACTUALIZACIÓN, ADAPTACIÓN, CONTEMPORÁNEO, DOCUMENTAL, FÍLMICO.

ACTUALIZACIÓN / ACTUALIZAR. La *actualización* es la acción de actualizar, y *actualizar* es hacer actual. Pero estos dos términos tienen, cada uno, dos acepciones diferentes, según que lo *actual* se oponga a lo *pasado* (sentido que tiene en el lenguaje corriente) o a *virtual* (sentido propio del lenguaje filosófico).

*I - **Sentido corriente.*** Actualizar: hacer actual en el tiempo.

Se actualiza una obra cuando se la relaciona con los acontecimientos contemporáneos o con las preocupaciones de la hora.

Hay una diferencia entre *actualizar* y *modernizar.* La obra modernizada está remozada en sus detalles o en el empleo de técnicas nuevas, pero su fondo se mantiene idéntico. Ahora bien, en la obra actualizada, se transforma el propio fondo de la obra, que ya no se presenta bajo el mismo aspecto únicamente pasado. Por ejemplo, los personajes, la acción, son transpuestos a la época misma en la que vive el espectador (tal es el caso de *Los Menecmos* de Plauto, convertidos por Tristan Bernard en *Los gemelos de Brighton).* O bien, dejando a la acción su localización en el pasado, se pone más de relieve lo que esta acción tiene ya de moderna, de participable por los contemporáneos.

No hay que confundir la *actualización* con el *anacronismo,* en el cual una acción del pasado se presenta bajo forma moderna, con accesorios o ropas tomadas de la civilización presente, ya sea por ignorancia de la forma pasada real, ya sea por indiferencia al color local y a la exactitud histórica. Una actriz del siglo XVIII no actualiza su papel, representando a Electra o a Semíramis, poniéndose vestido de miriñaque. De igual manera, no existe actualización cuando se crea una obra enteramente nueva, sin conocer la obra antigua de la que procede.

La actualización, por lo tanto, une a la consciencia del carácter pasado de la obra primitiva, de la cual se toma prestado su tema o su acción, la consciencia del carácter presente revestido por la obra nueva (o la nueva versión de la obra antigua) a causa de las preocupaciones modernas que marcan su espíritu.

Esta yuxtaposición de dos épocas que se superponen, viviendo la una a través de la otra como si de una transparencia se tratase, se realiza más o menos felizmente, según el talento del adaptador y según las épocas puestas en relación de esta manera. Algunas épocas históricas tienen semejanzas de espíritu que ayudan a la actualización de una por la otra. Se puede ser de esta manera sensible a algunos acontecimientos históricos que parecen análogos a acontecimientos actuales. Así, el cine o la literatura francesa de 1940 a 1950, aproximadamente, utilizaron en alusiones a la Ocupación, la Resistencia y la Liberación, episodios de la lucha de los Países Bajos contra la dominación española (por ejemplo, la película *Patria,* inspirada en la obra de Victorien Sardou).

Algunos hábitos o convenciones y la importancia de la cultura clásica pueden también intervenir en la elección de estas épocas actualizadas: parece normal dar a la Antigüedad, por medio de actualizaciones de sus obras y de sus leyendas, un cierto aspecto de eternidad.

➢ ADAPTACIÓN, ANACRONISMO, ARREGLO.

*II - **Sentido filosófico.*** Actualizar: pasar de la existencia en potencia a la existencia en acto.

Este sentido proviene del vocabulario aristotélico (por otra parte, el propio Aristóteles hace alusión a estos problemas hacia el fin del capítulo VI de la *Poética). Actualizar,* tomado en este sentido pertenece, más bien, al lenguaje de la filosofía del arte. No obstante, algunos artistas intépretes lo emplean también.

La actualización de una obra es aquí su ejecución, en la medida en que esa obra está pensada como un cambio en el modo de existencia de esa obra.

Algunas obras de arte, efectivamente, tienen de entrada una existencia en acto: la obra plástica (un cuadro, una estatua), por ejemplo, pasa de las manos del artista al estado de cosa real. Pero otras obras de arte, como las obras musicales o teatrales, pueden tener una existencia en potencia y una existencia en acto. La música existe virtualmente en la partitura y en el disco; la representación está virtualmente contenida en el texto de la obra. Pero, para que haya sonidos o espectáculo en acto, la música debe ser ejecutada y la obra, representada.

Por lo que respecta a la literatura, la situación cambia. La interpretación por un rapsoda o un lector era necesaria en las sociedades que desconocían la escritura o en las civilizaciones con una gran proporción de analfabetos o en las que conocían sólo la lectura en alta voz, como en la Antigüedad. Pero la generalización de la lectura

muda, aquella en la que se lee el texto mentalmente (el aspecto auditivo o motor queda en el dominio de la imagen mental) ha eliminado casi totalmente al intérprete indispensable. Naturalmente, todavía se puede hacer a un artista recitar sus poemas. Pero el lector moderno puede evitar esta traba, de donde viene la desaparición en la sociedad actual de los artistas intépretes literarios (aedos, rapsodas, bardos, juglares, narradores públicos, etc.). La difusión del disco ha marcado, sin embargo, un cierto regreso a una actualización literaria, pero los artistas que leen los textos para grabar son escogidos entre los talentos teatrales, no son especialistas únicamente en la interpretación literaria, como lo fueron antaño.

El paso de un existencia virtual a una existencia en acto plantea dos grandes problemas. En primer lugar, el de la importancia que haya que reconocer al intérprete e, incluso, a la parte que pueda tener en la creación de la obra. Toda interpretación hace intervenir a la personalidad del intérprete. Se ha hablado incluso, a propósito de la ejecución en música, de «interpretación creadora» (G. Brelet). Pero el papel de ejecutante pudo ir incluso más lejos y la invención de una parte de la obra, tanto como la actualización de su conjunto, puede dejarse a la iniciativa del intérprete. En la *Commedia dell'Arte,* el actor, sobre una especie de *cañamazo,* improvisa su texto. Pueden encontrarse hechos análogos en música (la *cadenza ad libitum* o el preludio improvisado antes de atacar un fragmento) y, quizás, en otras artes.

El otro problema concierne a la presencia, en el texto que hay que actualizar, de virtualidades realizadas por el intérprete, dado que un texto puede ser rico en virtualidades poco aparentes que un lector apresurado puede no percibir. Por ejemplo, ciertas implicaciones de la puesta en escena pueden requerir toda una meditación sobre el texto mismo de la obra para poder ser despejadas. Y podemos preguntarnos también si el propio autor ha planteado conscientemente esas existencias virtuales o si la actualización de la obra no manifestará una especie de lógica interna que determine una obra que existe por sí misma. A. S.

➢ VIRTUAL *[i].*

ACUARELA. La palabra acuarela designa un procedimiento técnico de pintura que se remonta al Renacimiento, época en que la obra se compone sobre papel con colores transparentes diluidos en agua. Está técnica es muy apropiada para apuntes rápidos y fácil de emplear al aire libre. Requiere mucha habilidad, prontitud, inspiración y seguridad, así como previsión de la ejecución, dado que los retoques suelen ser imposibles. Las obras a la acuarela son frágiles y a menudo muy sabrosas para el entendido, cuando son diestras, originales o justas, pero rara vez tienen el vigor del óleo o incluso de la aguada. Por ello los parnasianos pusieron la acuarela como ejemplo típico del arte frágil y fugitivo. Théophile Gautier escribe en su poema *El Arte:*

Peintre, fuis l'aquarelle
Mais fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.
(Pintor, rehúye la acuarela,
Y fija el color
Demasiado endeble
Para el horno del esmaltador).

Esto no impide que el propio Gautier haya escrito una reseña muy encomiástica de la Exposición de Acuarelistas Ingleses de París de 1855, durante la Exposición Universal.

El papel de la acuarela inglesa en la estética del siglo XIX fue, de hecho, muy importante. Se encontrará en el libro de Henri Lemaître, *El paisaje inglés a acuarela, 1760-1851* (Bordas, 1955, págs. 1 a 13) un excelente estudio sobre las relaciones de la estética romántica en su nacimiento con el desarrollo del paisaje a acuarela en Inglaterra de 1760 a 1820. No podemos por menos de remitirnos a él.

En la actualidad, el uso de la acuarela está en evidente retroceso con relación a otras técnicas semejantes, como la aguada o el temple, con los que se obtienen efectos más violentos y que requieren un aprendizaje técnico menos prolongado. Sin embargo, la acuarela cuenta todavía con el favor de muy importantes artistas. E. A. S.

➢ DESLEÍR, AGUADA.

ACUERDO/ACORDE. Relación satisfactoria entre las diferentes partes de un todo. Concurso entre determinados elementos, si están bien ajustados para un efecto determinado.

I - Música

1 / Sonido compuesto resultante de la emisión simultánea de diferentes sonidos de alturas diferentes. Las leyes de formación, de encadenamiento y de clasificación de los acordes constituyen la base de la armonía. J. P. Rameau estableció los fundamentos de la armonía clásica en su *Tratado de la armonía reducida a su principio natural* (1772). Intentó también asignar a los acordes, según su propia naturaleza o su orden de sucesión, una función expresiva. «La armonía puede causarnos diferentes pasiones, proporcionalmente a los acordes que emplea; hay acordes tristes, lánguidos, tiernos, agradables, alegres y sorprendentes. Existe también una especie de *suite de acordes* para expresar las mismas pasiones» *(Tratado,* II, cap. XX, pág. 141). La escuela romántica llevará a su extremo las posibilidades expresivas del lenguaje armónico y el simbolismo de los acordes considerados menos en sí mismos que en sus relaciones sucesivas. Debussy llegará a una concepción del acorde-entidad, considerado en sí y por sí, concepción que la escuela atonal* llevará a sus límites extremos.

2 / Manera en que está reglada la escala de sonidos dados por un instrumento determinado, con referencia a un sonido fundamental. Antes del siglo XVIII, los instrumentos de teclado estaban acordados en un tono determinado: la dificultad de ejecutar frecuentemente un acorde explica la unidad de tono de las diferentes piezas que componen entonces las suites instrumentales para clavicordio.

El acorde temperado permitió a partir de J. S. Bach jugar con todos los tonos de una misma nota cuyo sonido absoluto es invariable, siendo esta nota percibida de manera diferente por el oyente según que estuviese integrada en una estructura tonal u otra. Esta facultad, puesta en nuestros días en evidencia por las teorías estructurales de la psicología de la forma, había sido descubierta por Rameau, que, sabiéndolo, compone el *Enarmónico* (ver 5.ª medida de la segunda repetición) con una finalidad expresiva. «El efecto experimentado», nos dice, «nace de la diferencia de 1/4 de tono que se encuentra entre el *do sostenido* y el *re bemol* de la primera obra, y entre el *si sostenido* y el *do* de la segunda. Y, a pesar de que ese 1/4 de tono (se trata, en realidad, de una simple coma) no exista efectivamente, dado que do sostenido y *re bemol,* o *si sostenido* y do, no son sino una misma nota, un mismo sonido, un mismo toque sobre el clavicordio, el efecto no es menos sensible debido a la sucesión inesperada de diferentes modulaciones, que, en su paso de una a otra, exigen necesariamente ese cuarto de tono.

«No es en particular del intervalo de donde nace la impresión que recibimos, es únicamente de la modulación que lo constituye por lo que es lo que no tardará en demostrar que es. Pero, mientras tanto, preguntémonos por qué crean el efecto de un tercio menor muy agradable entre *la* y *do,* en el modo de *la,* y por qué ya no producen el efecto de un segundo superfluo entre *la* y *si sostenido,* cuando, sin embargo, estos dos intervalos están formados, respectivamente, por sendos toques idénticos». *(Nueva serie de piezas de clavicordio. Notas sobre las piezas de este libro y sobre los diferentes géneros de música.)*

II - Danza

El acuerdo del baile con la música y de los partenaires entre sí es una condición primordial para la buena ejecución de un ballet.

El acuerdo baile-música concierne, sobre todo, al ritmo. Para el estilo se hablará más bien de armonía.

III - Artes plásticas

Puede haber acuerdo de colores o de tono, de materias, de formas; puede haber, igualmente, en un cuadro, un acuerdo sutil entre los arabescos y los tonos empleados, los colores y las dimensiones de los defectos de cada uno de ellos, etc.

El acuerdo de los tonos es, a menudo, una de las mayores preocupaciones del artista. El hecho de que los colores parezcan, a pesar de su diversidad, participar de una misma luz o de una misma gama o tener algo *en común* (a veces, algo misterioso que se resiste al análisis y, sin embargo, con la base de una impresión coloreada) es una de las razones de la belleza de un cuadro.

El acuerdo de los colores no prejuzga nada de la posibilidad *expresiva* de un cuadro, pero un ojo ejercitado o simplemente sensible distingue inmediatamente, en una obra donde el acuerdo no ha sido suficientemente buscado, el color que combina mal con los otros.

Se emplean frecuentemente, entonces, términos musicales para expresar este juicio: se hablará de desafinación, de disonancia. Por el contrario, un color juiciosamente escogido «cantará» bien, un gris «hará cantar» a un amarillo, etc. Son impresiones subjetivas.

Existen algunas indicaciones científicas sobre las razones que hacen a ciertas relaciones de colores agradables para el ojo. Pero estos conocimientos son mucho menos precisos que los referidos en música a los acordes de sonidos. En las artes plásticas está reducido a acuerdos de tono puramente empíricos que le son proporcionados únicamente por su sensibilidad.

La transposición existe en pintura al igual que en la música: se puede considerar la modificación de todos los tonos de un cuadro, manteniendo el acuerdo entre ellos, pero sobre una base diferente. La copia de un cuadro por un pintor diferente al autor nos da, con frecuencia, un ejemplo.

Pero por lo que se refiere a trasponer (como muchas veces se ha intentado) en los acuerdos de colores las estructuras y las leyes de los acordes musicales, es una tentativa destinada necesariamente al fracaso, dado que la organización del mundo de los colores es extremadamente diferente a la del mundo de las sonoridades. E. S./C.

➢ ARMONÍA.

ACULTURACIÓN. Término de origen reciente, creado por los antropólogos para designar el conjunto de fenómenos complejos que se producen tras contactos prolongados entre dos culturas de naturaleza y origen diferentes. Estos fenómenos dependen en intensidad y en calidad de las relaciones de fuerza o de conveniencia que se establecen entre las culturas enfrentadas. Son irreversibles: de hecho, en las sociedades caracterizadas por ser culturas cerradas en sí mismas y dotadas de una fuerte coherencia interna, la introducción de un elemento (espiritual, moral, económico, técnico) heterogéneo tiende a destruir el sistema inicial, a romper las estructuras.

Si se los distingue cuidadosamente de los de *influencia,* los fenómenos de aculturación interesan a la estética en la medida en que, habiéndose producido la descomposición y el estallido de los valores tradicionales, se rompe el vínculo que unía al artista con la sociedad, dado que la nueva orientación del arte depende en parte de la que toman las sociedades (en cuanto figuras totales, globales) en formación. Nada en el África Negra puede prever la vocación futura del arte. La situación del artista ha sido, en su esencia, transformada. Los grupos de mando, enlace o difusión aún no han tomado posiciones. Existen, pero son inestables. El escultor, el pintor o el compositor africano ya no puede referirse a los modelos tradicionales de los que se ha separado y no puede todavía expresarse originalmente por medio de un lenguaje que se forma, actualmente, en todo el mundo.

Hay que esforzarse por distinguir los fenómenos de aculturación que provienen de una asimi-

lación individual: estos últimos conciernen sobre todo a la literatura y a la música. Los autores se expresan con una lengua que ya no es la de su cultura de origen, aunque deslicen trazos característicos de su lengua o de sus tradiciones propias (Kateb Yacine, Georges Schéhadé, Aimé Césaire). J. L.

El término aculturación no es solamente un término etnológico; tiene también un sentido pedagógico. Designa, entonces, la acción educativa que conduce al niño a la forma de cultura de los adultos o la evolución del niño que accede a esta cultura. La aculturación estética está bastante desigualmente asegurada, dependiendo de que todos los niños, o sólo parte de ellos, sean puestos en contacto con el arte o la literatura. Depende también de los dominios estéticos que les sean abiertos. En la sociedad francesa contemporánea, por ejemplo, la aculturación literaria está bastante más asegurada que la concerniente a la música o a las artes plásticas. Todas las investigaciones y las iniciativas que tienden a incitar en los niños la frecuentación de las musas, a facilitarles el acceso a conciertos, etc., responden a la preocupación de asegurar igualmente, en estos últimos terrenos, la aculturación.

Al lado de la aculturación pedagógica intencionada, existe una aculturación espontánea por efecto del medio ambiente, cuya influencia es fácil de encontrar en los dibujos infantiles. No hay que subestimar su importancia. A. S.

➢ CIVILIZACIÓN, CULTURA.

ACUSADO / ACUSAR. Se dice que un elemento o un detalle de una obra son *acusados* cuando son tratados de manera que resalten fuertemente. *Acusar* un determinado detalle es darle las características siguientes:

1 / es *intenso* y da una impresión de fuerza, de vigor;

2 / es *nítido,* sin vaguedad ni ambigüedad;

3 / destaca sobre el conjunto de la obra y contrasta con el resto en lugar de confundirse. Se puede aplicar tanto a los elementos figurativos como a la forma primaria de la obra. En el diseño o en grabado, un trazo es acusado cuando se sostiene o profundiza con energía y se destaca bien sobre el fondo. Cuando se dice de un hombre, y ésta es una expresión corriente, que tiene «trazos acusados», se emplea una figura de pensamiento muy curiosa; parece que se sugiere que la naturaleza ha modelado su rostro con una intención artística.

El término *acusar* se utiliza en diferentes casos. En ocasiones se trata del acto creador, y entonces se dice que el autor ha acusado determinado rasgo de carácter, cierta mancha de color o de luz, tal contraste, etc., cuando, de repente, lo hace resurgir vigorosamente. A menudo se trata de un retoque, y se dirá entonces que el autor, al modificar su obra, ha acusado cierto elemento de ella, para decir que la ha corregido de manera que resalta más el valor de este elemento. Finalmente, se dice en ocasiones de un intérprete: el autor ha acusado un trazo de carácter, una réplica; el músico que interpreta ha acusado determinado motivo o efecto; el lector acusa tal o cual palabra, al darle a ésta un relieve y una importancia que el texto que interpreta no ponía en evidencia. De esta manera, dos actores interpretarán de una manera muy diferente el mismo papel, por ejemplo, el de Harpagón, si uno acusa preferentemente en su recreación el rasgo de avaro y el otro, por el contrario, el de viejo enamorado en rivalidad con su hijo y el conflicto generacional. Lucien Guitry interpretaba de una forma muy original (pero que fue muy contestada) el papel de Tartufo, acusando en el personaje menos su faceta de hipócrita que la de provinciano que esbozan algunas indicaciones muy discretas del texto. E. A. S.

➢ ACENTO/ACENTUAR.

ACÚSTICA. Tradicionalmente, la palabra *acústica* designaba todo lo concerniente al estudio físico del sonido, su naturaleza, las condiciones de su formación, su propagación y también su percepción (cuyo estudio es psicofisiológico). Actualmente, esta palabra parece ser empleada siguiendo varios sentidos que ya no engloban toda su generalidad, sino, por el contrario, que se especializan según las circunstancias en las que se utiliza. Se distinguen, pues, diferentes acústicas: general, fisiológica, musical y arquitectural, a las que hay que añadir, desde una época reciente, la electroacústica.

I - La acústica general estudia más especialmente la naturaleza del sonido, su producción y su propagación en un medio libre, es decir, geométricamente simple. Matemática o experimental, comprende todas las nociones de base a las cuales deben referirse continuamente las demás ramas de la acústica y, a este título, puede ser considerada como no especializada y sin relación estrecha con la estética.

La acústica fisiológica se ocupa de los fenómenos de la percepción de los sonidos. Su importancia es muy grande, puesto que sólo a partir del conocimiento del oído y de su funcionamiento es posible estudiar las condiciones en las cuales conviene desarrollar la mayor parte de las investigaciones en acústica musical o arquitectónica o, dicho de otra manera, su nivel de utilidad. La evolución del umbral de sonido en las diferentes frecuencias permite prever las. precauciones elementales que conviene tomar en acústica arquitectónica para la protección contra el ruido. De igual manera, la medida de los umbrales de sensibilidad diferencial en nivel, altura o timbre; la diferencia existente entre el nivel psíquico y fisiológico; la definición del efecto de máscara; las tentativas de explicación de fenómenos de consonancia y disonancia, y la existencia de interferencias son de la mayor importancia en acústica musical. Por otra parte, la acústica fisiológica se esfuerza por darnos la máxima información sobre la naturaleza de la palabra, su estructura y su inteligibilidad. Finalmente, por medio del estudio de la escucha biauricular, se llegan a determinar las condiciones en las cuales una proyección sonora estereofónica se hace concebible.

➢ BATIR, SENSIBLE/SENSIBILIDAD.

II - La acústica musical estudia la naturaleza de los sonidos llamados «musicales», es decir, por oposición a los ruidos, aquellos a los que el oído puede tradicionalmente asignar una altura precisa, así como el conjunto de relaciones de estos sonidos entre sí. La acústica musical coincide con la acústica general en su esfuerzo por progresar con la ayuda de nociones puramente matemáticas y con la acústica fisiológica en que se preocupa más particularmente de las condiciones de percepción de los sonidos. Se puede, pues, distinguir una tradición matemática y abstracta (Pitágoras, Zarlino, Rameau, D'Alembert) y una tradición psicofisiológica (Helmholtz, Stumpf). Cada una de estas tradiciones trata de descubrir, por medios diferentes, una explicación a los fenómenos de consonancia y disonancia y, consecuentemente, establecer reglas que se refieren a la formación y a los encadenamientos de acordes e intervalos. La acústica musical cobra, igualmente, un carácter casi puramente físico, empírico y experimental, cuando, dejando a un lado el estudio de la naturaleza de los sonidos musicales o de las relaciones de estos sonidos entre sí, conduce sus esfuerzos a la formación, es decir, a la fabricación, de instrumentos de música.

➢ CONSONANCIA, DISONANCIA.

III - La acústica arquitectural, cuya teoría científica parece relativamente reciente (los griegos poseían, ciertamente, conocimientos de acústica muy desarrollados, pero ignoramos si tales conocimientos eran especulativos o simplemente empíricos) tiene relación con todo lo que concierne a la propagación de los sonidos en un recinto cerrado complejo (salas de concierto o espectáculo). Por un abuso lingüístico, se emplea a menudo la expresión «acústica de una sala» para hacer referencia a «las características acústicas de una sala». Estas expresiones designan las condiciones en las cuales el oyente percibe los fenómenos sonoros producidos en esa sala, o bien entrando en el campo de la electroacústica, las condiciones en las que es posible captar allí esos fenómenos sonoros. La investigación para la mejora de esas condiciones conduce a la noción formal y abstracta de la fidelidad acústica (en electroacústica, la «alta fidelidad»). Se dice también que la acústica de una sala es «buena» o «fiel», cuando percibimos los sonidos en ella producidos como poseedores de las características que se esperaría encontrar «a priori»: claridad, inteligibilidad, asimilación a un timbre conocido). En acústica arquitectónica, las características de una sala se traducen en la existencia o la ausencia de ecos (sonidos que parecen repetirse), el mayor o menor grado de reverberación (sonidos prolongados por su resonancia), la naturaleza de esta reverberación en función de las diferentes frecuencias (reverberación privilegiada en beneficio de los graves o los agudos) y su homogeneidad (mayor o menor identidad de la percepción de un mismo fenómeno sonoro en los diferentes puntos del recinto). Es, generalmente, de la naturaleza de la reverberación de una sala de lo que hablamos, cuando decimos que posee un «color» determinado. Designamos mediante la expresión *«procedimientos acústicos»*, los medios empleados para modificar las características acústicas de un recinto. Estos procedimientos actúan, generalmente, sobre el tiempo de reverberación y su naturaleza. Se utilizan a este efecto cavidades resonantes, colgaduras, enlucidos o revestimientos de materiales diversos para recubrir las paredes. Las cualidades acústicas requeridas por una sala son evidentemente muy diferentes según el uso a que se destine la misma. La claridad y la inteligibilidad son indispensables para la palabra; una reverberación «coloreada» es útil para la música.

IV - Finalmente, la electroacústica comprende, por un lado, el conjunto de investigaciones sobre los medios de producción de sonidos (instrumentos electrónicos), de reproducción de sonidos (grabación) y de transmisión de sonidos (radiodifusión), por medios que hagan uso de la electricidad y, por otra parte, el estudio y la utilización de aparatos de medida acústicos basados en la transformación de la energía sonora en energía eléctrica. En el campo de la electroacústica, la *fidelidad* de una transmisión o de una reproducción se puede medir por la mayor o menor posibilidad de transmisión o de reproducción de las diferentes frecuencias con sus valores relativos (medida de la distorsión amplitud-frecuencia o distorsión lineal) y la aparición más o menos grande de frecuencias suplementarias que producen una deformación del timbre inicial (medida de la distorsión armónica).

Vemos que es extremadamente difícil disociar totalmente las diferentes disciplinas de la acústica, pues las nociones y las investigaciones que pertenecen a un sector determinado deben hacer referencia necesariamente a las nociones e investigaciones que dependen más particularmente de otros sectores.

Los problemas relativos a la acústica son de una gran importancia para la música, el teatro, los artes de la palabra, la arquitectura, la radio, el cine, la televisión y los espectáculos de luz y sonido. La actual costumbre de sonorizar los edificios modifica profundamente el arte del orador y tiene una incidencia importante sobre la arquitectura.

V - Acústica y estética. Las líneas precedentes dejan constancia de la importancia de las consideraciones acústicas en las técnicas artísticas modernas. Sabemos, además, qué difícil es establecer una demarcación precisa y legítima entre los hechos técnicos y los hechos estéticos.

Pero la estética teórica se plantea tradicionalmente importantes interrogantes sobre la acústica. El principal es saber si la acústica, considerada como una pura rama de la física (a la cual habría que añadir la psico-fisiología) puede por sí sola sentar las bases del arte musical y dar cuenta de sus estructuras fundamentales (por ejemplo, de la estructura de la tonalidad). Hacia el fin del siglo XIX, muchos físicos respondían afirmativamente a esta cuestión. Pero, a pesar de que se sigue manteniendo

do aún con frecuencia esta tesis, actualmente está mucho menos en boga. Los principales argumentos que se han esgrimido contra ella, tachándola de cientifismo elemental, son los siguientes:

1 / La tesis física no tiene en cuenta más que la estructura tonal, a la cual presenta como la única capaz de legitimar la acústica física. Ahora bien, la historia de la música muestra cómo la estructura tonal (dominante, efectivamente, en el siglo XIX) no es la única que el arte musical ha puesto en práctica. Este arte tiende, por otra parte, a desembarazarse de ella.

2/Se observa que las instancias del pensamiento a las que se ha recurrido en esta génesis física del arte musical (por ejemplo, para la construcción de la gama, el doblamiento de sonidos armónicos en el dominio de una misma octava, etc.) acuden a conceptos extraños a la física. Se han podido incluso hallar sofismos propios de estas instancias: por ejemplo, aquel, en virtud del cual se trata de legitimar físicamente el acorde perfecto de los músicos (tercera y quinta en posición apretada con redoblamiento en la octava de la nota más baja) atribuyéndole determinadas cualidades acústicas de consonancia (mínimo intervalo entre los armónicos superiores del acorde) que, en realidad pertenecen al acorde de cuarta y sexta en posición apretada o al acorde de quinta en posición dispersa, como si la noción de transposición del acorde, que es puramente musicológica, tuviese un sentido en física.

3 / Finalmente, debemos subrayar que aun cuando esta génesis puramente acústica de la tonalidad fuese válida, no haría más que definir los materiales sonoros puestos a disposición del músico, cuyo arte no comienza hasta que hace un empleo estético de estos materiales. La estructura de la gama impone quizás al compositor melodista la obligación de establecer su melodía moviéndose exclusivamente en los grados de la escala así constituida, pero no da la más mínima explicación de por qué algunos de estos movimientos constituyen, efectivamente, melodías bien organizadas, estéticamente satisfactorias, y otras que no lo son.

A los estudiosos de la acústica no les faltan respuestas, de hecho, a estos inconvenientes seguramente graves. He aquí, por ello, uno de los problemas más importantes que pueden plantearse a la estética teórica.

Se podrá observar que, de hecho, en otras artes además de en la música, se plantea un problema análogo que se refiere a las relaciones entre una estructura artística (que, como tal, incumbe a la estética) y otras estructuras técnicas, pertenecientes al dominio de las ciencias de la naturaleza y, en especial, a la física. Tal es el caso, por ejemplo, de las relaciones entre la arquitectura, considerada como obra de un artista, con la construcción (o «arte de construir», *Baukunst),* considerada como obra de un ingeniero. E. S./C.

➢ CONCRETO *(II, 3),* DISTORSIÓN, ELECTRÓNICA.
➢ ADAGIO *[II],* AGÓGICO, MOVIMIENTO.

ADAGIO. *Adagio* ha subsumido en español dos palabras homónimas, pero bien distintas tanto por su sentido como por su etimología.

I - Adagio, término literario

Esta palabra data del Renacimiento y viene del latín *adagium, que* significa máxima, proverbio.

El *adagio* es un dicho de origen literario, o a veces jurídico, popularizado y comúnmente citado a la manera de un proverbio.

El *adagio* es pariente del *aforismo,* de la *máxima,* del *proverbio* y de la *sentencia,* ya que todos tienen en común la expresión de un pensamiento general por medio de una fórmula llamativa. Pero se distinguen por diferentes matices.

El adagio se difunde entre el gran público y se cita a menudo sin una consciencia clara de su origen. El aforismo, la sentencia y la máxima se emplean, por el contrario, con la consciencia de que se hace una cita de origen literario o culto; el aforismo es de carácter filosófico o médico y pertenece al dominio culto; la máxima es de carácter psicológico o moral y viene de la literatura; la sentencia es prácticamente lo mismo que la máxima y se caracteriza por su forma breve y la gravedad de su pensamiento.

El proverbio ha sido confundido a menudo con el adagio a causa de su carácter común de difusión popular. Algunos autores y ciertos diccionarios no lo distinguen. Otros los diferencian, según un criterio de Erasmo; el proverbio es el producto del buen sentido popular, su forma es más vulgar; el adagio es de origen literario y contiene una mayor altura de pensamiento y de forma.

En cuanto a la palabra *dicho,* puede designar, de una manera muy vasta, toda fórmula de alcance general que se diga comúnmente. En este sentido, el adagio es una especie de dicho. Pero designa también, de manera estrecha, un proverbio regional cuya redacción suele llevar incluso la marca de un habla local.

Serían, pues, *adagios* típicos aquellos versos que se citan corrientemente con la consciencia más o menos vaga de que deben de ser una cita; pero la mayoría de la gente ya no sabe de dónde pueden venir y sólo los conocen por tradición oral. Es el caso de algunos versos de Destouches (atribuidos alguna vez incorrectamente a Boileau, de tal manera ha olvidado el gran público su origen real): «La crítica es fácil; el arte, difícil» *(La Gloriosa,* acto II, escena 5) o «Chassez le naturel, il revient au galop» («Genio y figura hasta la sepultura», *id.,* acto III, escena 5), Voltaire creó numerosos adagios, por ejemplo: «Todos los géneros son válidos, excepto los aburridos» *(Mérope,* acto II, escena 3), «La patria es querida por todos los corazones bien nacidos» *(Tancredo,* acto III, escena I), «Brilla tanto la segunda categoría, que eclipsa a la primera» *(La Henriada,* canto I), etc. Fue Thomas Corneille quien dijo: «Cuando no se tiene lo que se ama - hay que amar lo que se tiene» (Nuevo prólogo de *El Desconocido,* y Casimir Delavigne: «Haced lo que yo digo y no lo que yo hago *(Louis XVI,* acto V, escena 15).

En su sentido jurídico, el *adagio* es la formulación breve y llamativa de un pensamiento general, sea un principio general del derecho, sea una constatación de alcance moral y jurídico.

El adagio interesa a la estética de dos maneras, según que se sitúe en el punto de vista del literato o en el punto de vista del público.

El literato que crea o emplee un adagio se muestra, por ello, al mismo tiempo como escritor y como moralista. Se interesa por las observaciones de orden general que hablan sobre la conducta o el pensamiento humanos. Y tiene el talento de la fórmula condensada, a veces lapidaria, que sesga la reflexión.

En cuanto al público que adopta y populariza el adagio, si aprecia en él el contenido de pensamiento, goza también de la forma; y si el adagio permanece en todos los espíritus, es a causa del valor mnemónico que adquiere una frase llamativa, sobre todo si utiliza un ritmo poético. A. S.

➢ Máxima, Proverbio.

II - Adagio, término musical

Palabra italiana (= a gusto) que entró en el vocabulario musical, según parece, hacia 1600: define un movimiento menos lento que *largo,* menos vivo que *andante.* Este término designa también una obra escrita en este movimiento.

El adagio en cuanto forma coreográfica data del período romántico, pero el término era entonces inusual: no aparece hasta 1928 en el *Diccionario de la Música* con su sentido actual.

El adagio es una serie de movimientos lentos y melodiosos. Se compone esencialmente de movimientos de equilibrio sobre un pie, como arabescos, actitudes y series de *promenade* desarrolladas. Comprende también *portés.*

El adagio puede ser ejecutado por una sola persona o por un grupo. El adagio de una sola persona se practica muy poco en el ballet actual, pero sigue siendo un ejercicio cotidiano de clase. Con mucha frecuencia, el adagio es ejecutado por una pareja de bailarines, sirviendo el hombre para dar valor a los movimientos de la mujer y para permitir la ejecución de algunos entre ellos. El adagio en el cual la mujer sirve de apoyo al hombre es mucho más raro; se encuentra en *Adelaida.* A veces, el hombre y la mujer tienen igual importancia *(Espejismos).* Existen también adagios de dos mujeres *(Fedra)* y de dos hombres *(Ícaro).* El adagio puede convertirse en un paso de tres, casi siempre ejecutado por dos hombres y una mujer *(Oriana y el Príncipe del Amor).* Finalmente, existen adagios ejecutados por grupos o por varias parejas.

El adagio es el dúo de amor coreográfico.

Como norma general, el adagio es más propio del bailarín que de la bailarina, o por lo menos lo ha sido durante mucho tiempo, en virtud de un prejuicio romántico que relegaba al hombre a un segundo plano en el que quedaba reducido a ser portador, un sostén del brío y del equilibrio de la «Prima Ballerina». A partir de la actualidad, el adagio ha evolucionado considerablemente: en lugar de ser una exhibición egoísta de la bailarina, es una gran cantilena a dos, donde los partenaires se llaman y se responden, por lo cual el bailarín deberá estudiar el adagio con tanto esmero como la bailarina, añadiendo a estos ejercicios de plástica elementos de carácter atlético.

«El adagio descansa sobre una infinidad de poses y de movimientos cuya diversidad depende de la fuerza y de la imaginación creadora del coreógrafo, pero siempre existen algunos elementos esenciales, algunos comportamientos académicos, los dos principales de los cuales son la actitud y el arabesco» (Serge Lifar).

El adagio es la expresión del lirismo y de la poesía en la danza. G. P.

➢ Agógico, Movimiento.

ADAPTACIÓN

I - Sentido general

La adaptación es la acción de modificar una obra de arte o de rehacerla completamente, con el fin de darle un destino artístico distinto al de la obra original.

Se llama también adaptación a la obra resultante de esta acción.

Los dos principales géneros de adaptación son los siguientes:

1 / El primer género modifica la obra al objeto de darle una nueva técnica de ejecución. Así, se adapta una obra de teatro para su transmisión por radio. Se adapta un fragmento de música escrita para orquesta, para su ejecución a piano.

2 / El segundo género de adaptación modifica la obra para su presentación a un público distinto a aquel a la que había sido destinada la original. De esta manera, se adapta para la juventud una novela cuyo original estaba destinado a los adultos.

Los problemas estéticos de la adaptación son muy variados, según la modalidad artística de que se trate.

II - La adaptación en las diferentes artes

1 / Artes literarias

A / Traducción y adaptación. Es frecuente que una obra literaria traducida de una lengua extranjera sea también adaptada, es decir, modificada en función del público al que se dirigirá en esta nueva lengua. Es correcto hablar, en un caso semejante, de una traducción-adaptación. A decir verdad, esta modalidad indispone, con razón, a toda una categoría de lectores: los que desean tener, gracias a la traducción, un conocimiento justo y objetivo de la obra e incluso de la literatura y de la sociedad a la cual pertenece. Pero la adaptación está legitimada, hasta cierto punto, por las siguientes consideraciones:

a / Vocabulario. Algunas palabras de idéntica significación tienen en diferentes lenguas otra importante significación afectiva totalmente distinta. Por ello, una traducción literal sería efectivamente infiel. La palabra que significa perra en inglés es, en esta lengua, muy grosera; lo suficiente como para ser reemplazada a veces por su sola inicial: «*b...*». Por el contrario, cerdo es una palabra grosera en español, mientras que *pig* no lo es en inglés. Boileau, en sus *Reflexiones sobre Longino,* IX, defiende a los clásicos del reproche de grosería

hecho por Perrault, asegurando que las expresiones señaladas como tales por Perrault, son debidas a la diferencia entre palabras nobles y groseras en griego y en francés. Reprocha a Perrault haber traducido «la palabra σῦς que es muy noble en griego, por la palabra *cochon* o *porceau,* que son de la máxima bajeza en francés».

b / Gusto nacional. La apreciación estética de algunos hechos literarios no es siempre la misma en diferentes países.

c / Inteligibilidad. A veces es obligado suprimir o modificar los pasajes de una obra que hacen alusión a hechos sociales o técnicos característicos del país de origen e ininteligibles en otra región. La célebre novela *Tom Brown's Schooldays,* de Thomas Hughes, es conocida en Francia por una adaptación en la que todo lo que concierne a la vida deportiva y religiosa en un colegio inglés ha sido acortado y modificado, ya que era ininteligible para el lector inglés. A veces este género de adaptación está también destinado a disimular antagonismos. La célebre novela de Fenimore Cooper, *The Red Rover,* contiene una broma acerba y hostil contra la bandera blanca con flor de lis, que todavía por entonces (1829) era el pabellón de la marina francesa. Esta apreciación injuriosa fue reemplazada en la traducción francesa por una expresión admirativa; quizás con la autorización o la sugestión del propio autor, que residía en Francia en aquel momento con la función oficial de cónsul de los Estados Unidos en Lyon. Las adaptaciones de este tipo pueden constituir a veces verdaderas falsificaciones, al disimular las opiniones reales del autor.

Hemos mencionado ya las adaptaciones para jóvenes. No siempre se hace así: constatamos con rechazo que algunas editoriales publican estas adaptaciones sin presentarlas como tales. A veces son legítimas: la *Historia de un niño,* de Alphonse Daudet, es una adaptación de la novela *Cosita* hecha por P. J. Stahl (seudónimo de Hetzel) y que él realizó por demanda expresa de Daudet. Pero la novela sigue estando firmada por Daudet. Un prólogo da las explicaciones necesarias, dado que, después de todo, la novela en su nueva forma ya no es, de hecho, de Daudet. Pero Hetzel no siempre fue legal. Tuvo miedo de firmar con su seudónimo las traducciones-adaptaciones que hizo de numerosas obras extranjeras, como, por ejemplo, *Mujercitas,* de Louisa May Alcott. En nuestros días, tales prácticas serían consideradas como verdaderas falsificaciones.

Y, sin embargo, la legislación literaria actual permite grandes abusos de este tipo. En efecto, el adaptador tiene la propiedad literaria de una obra de dominio público de la que haya hecho un arreglo. Algunos editores han abusado, con gran perjuicio del derecho moral del autor, de esta posibilidad.

2 / Teatro

Todo lo que acabamos de decir con respecto a la adaptación novelesca puede ser repetido para la adaptación teatral.

En primer lugar, el hecho de extraer de una obra novelesca o cinematográfica una obra de teatro exige una adaptación. Casi siempre, el número de personajes debe ser reducido y la historia narrada debe ser condensada y reducida a un pequeño número de episodios fundamentales. El caso del teatro radiofónico será tratado aparte.

Además, la mayor parte de los hombres de teatro experimentados estiman que una obra extranjera no puede ser simplemente traducida, sino que es indispensable adaptarla. Y, en efecto, las diferencias de costumbres o de valores de las palabras pueden crear malentendidos. Y, en teatro, donde las reacciones del público son inmediatas y no están sujetas a revisión, cualquier malentendido entre el público y el autor de la obra es muy grave.

3 / Pantomima

El número de obras susceptibles de ser adaptadas para la pantomima es muy pequeño. Sólo una acción muy simple y sin equívocos puede ser traducida únicamente por el gesto. Sólo las impresiones afectivas bien definidas (alegría, dolor, miedo, cólera) pueden ser explicadas por las actitudes y las interpretaciones fisonómicas. Ejemplo: El abrigo, de Gogol, adaptada por Marceau. Hacia la época de la decadencia, los romanos adaptaban sistemáticamente para la pantomima todas las formas de teatro.

4 / Cine

Muy a menudo las obras fílmicas toman prestado su tema o algunos de sus elementos a la novela y al teatro.

La elección de elementos procede generalmente de un compromiso entre consideraciones de orden artístico (vocación fílmica de algunas intrigas) y de orden económico (valor comercial del tema, renombre adquirido por un éxito precedente). Estas últimas consideraciones suelen ser preponderantes. Se puede notar el predominio que ejerce en el espíritu de los productores y de los realizadores el presumible gusto del público.

La crítica cinematográfica da preferencia, por principio, a la obra realizada según un guión original. El público no parece tener prejuicios en cuanto a esto.

La adaptación al cine de una obra teatral supone una completa remodelación del espacio y del tiempo. La acción teatral se desarrolla a una cierta distancia del espectador, siempre la misma, y en un espacio cerrado; el cine echa mano de planos móviles, un espacio abierto y decorados naturales o que lo parezcan. El tiempo en el teatro está distribuido en fragmentos que se desarrollan más o menos como en el tiempo real. En el cine el tiempo es plástico, pudiendo contraerse o estirarse con una gran flexibilidad.

El adaptador de novela debe buscar ahí particularmente los caracteres de fluidez y de libertad que existen con frecuencia y deben ser desarrollados. El más grave problema es el de la transposición del lenguaje a la imagen, la visualización de lo que es verbal en la novela. En general, se observa también una simplificación del universo de la obra: reducción del número de personajes, simplificación de la acción, sustitución de los análisis sicológicos y de todo lo que está consagrado a la interioridad de los personajes por medio de indi-

cios exteriores y, algunas veces, por medio de alusiones simbólicas.

5 / Danza

A pesar de que el término mismo de adaptación no se emplea en el dominio de la danza, el acto de adaptar se practica en ella a menudo.

A / Un ballet puede tomar su inspiración de una obra de un arte diferente:

a / Adaptando una obra dramática, el autor de la coreografía acelera la acción, rechaza los personajes o incidentes accesorios y también lo que en el texto se relaciona con el pasado o con el futuro. En efecto, el ballet exige concisión, rapidez, simplicidad y admite difícilmente un tiempo que no sea el presente. El adaptador no considera generalmente la obra original más que como un cañamazo. Ejemplo: la *Fedra,* de Eurípides, adaptada por Serge Lifar con la ayuda de Jean Cocteau.

b / El autor de la coreografía adapta a menudo obras novelescas y, más raramente, obras poéticas. Ejemplo: *Liberacibn de Renaud* y *Tancredo en el bosque encantado,* ballets del siglo XVI inspirados en Tasso. Un poema de Théophile Gautier dio a J.-L. Vaudoyer el tema de *El espectro de la rosa;* el cuento se presta a una adaptación coreográfica por su recurso a lo maravilloso.

c / El autor de la coreografía puede adaptar una obra musical, ya se trate de una obra sinfónica a la cual impone un programa nuevo *(Scherezade,* de Michel Fokine), ya de fragmentos aislados que ordena en función de un argumento *(Dramma per musica,* de Serge Lifar), ya de una obra sin argumento. Puede tratarse de una obra lírica de la que se adapta el libreto o la música, o incluso de la partitura musical de una obra coreográfica reutilizada entonces de una manera totalmente diferente del ballet original *(Suite en blanco,* de Lifar, construida con pasajes musicales de *Namouna,* de Lalo).

d / Finalmente, el autor de la coreografía puede adaptar una obra pictórica, o mejor, inspirarse en la obra de un pintor *(Goyescas,* de José Torres), ya que el ballet ofrece una serie de cuadros en movimiento. Algunos gestos fijados por la pintura o la escultura pueden ser adaptados por el bailarín y entrar en el vocabulario coreográfico: Isadora Duncan y Nijinsky adaptaron posturas descubiertas en la contemplación de esculturas antiguas.

B / La obra coreográfica puede ser también la adaptación de una obra anterior ya concebida para la danza. *Romeo y Julieta,* de Prokofieff, escrita para el teatro del Bolshoi con una coreografía de Lavrosky, fue retomada con modificaciones musicales por Serge Lifar para una coreografía completamente nueva.

A veces, en una versión nueva de una coreografía anterior, la segunda coreografía difiere poco de la vieja, de la cual ésta ofrece una restitución modificada según las exigencias del público y la precisión más o menos grande de los recuerdos. Ejemplo: la versión de Petipas del ballet *Giselle,* de Perrot y Coralli. La falta de notación coreográfica hace este fenómeno muy frecuente en la actualidad.

Finalmente, una obra puede ser adaptada a circunstancias materiales nuevas, por ejemplo, a la calidad técnica de intérpretes diferentes o a las condiciones diferentes de representación (número reducido de ejecutantes, dimensiones de la escena, naturaleza del suelo, etc.).

Finalmente, se puede hablar de adaptación cuando la danza debe ser filmada o retransmitida por televisión. Estas dos técnicas imponen a la danza condiciones que influyen sobre su propia estética: variación de puntos de vista; óptica de elección en la que todo lo que se sale del campo de la cámara queda suprimido. Esta adaptación es muy delicada de efectuar, dado que pide a sus autores una doble competencia.

6 / Radio-televisión

Desde sus comienzos, la radio-televisión sintió la necesidad de adaptar a sus conveniencias técnicas obras tomadas del teatro o la literatura. La concepción y la técnica de la adaptación audio-dramática evolucionaron con el tiempo.

Un decorado sonoro juiciosamente compuesto puede, al mismo tiempo, situar la acción y crear el ambiente que sugeriría un decorado visual.

A / *Adaptación de una obra escénica* a la *radio.* El problema es hacer inteligible a la audición una obra concebida originalmente para una representación audiovisual. Se utiliza a menudo una voz encargada de describir al oyente los decorados, las entradas y salidas de personajes, las interpretaciones escénicas. A veces, esta voz se incorpora a la acción, ya sea como personaje suplementario, ya sea identificado a uno de los personajes preexistentes. Los elementos visuales son traducidos por elementos de diálogo añadidos al texto original.

Dado que la duración habitual de una representación escénica supera la duración normal de una representación radiofónica, se procede frecuentemente a cortar. La obligación de inteligibilidad puede llevar también a la supresión de personajes e, incluso, de intrigas secundarias.

El diálogo destinado sólo a la audición debe tener una arquitectura diferente a la que se apoya en el contexto visual. Sin embargo, es difícil hacer admitir a los oyentes y al público que una obra escénica sea reescrita enteramente para su difusión por radio o su grabación.

Esto va, sin embargo, contra el interés principal de la adaptación audiodramática de las obras escénicas, que es asegurar la difusión del repertorio entre el vasto público de la radio y del disco, una buena parte del cual desconoce estas obras, al estar alejado del teatro por razones geográficas o sociales.

A veces, incluso se saca provecho de este tipo de adaptación para intentar modernizar algunas obras. Esta clase de adaptación, de la cual habríamos podido hablar también a propósito de la literatura y del teatro, se estudia en el artículo *Actualización.*

B / *Adaptación de una obra literaria.* La adaptación de novelas y relatos es un hecho cada vez más frecuente en la radio, como consecuencia de la dificultad que tienen los autores de inventar argumentos nuevos en cantidad suficiente para las

necesidades de la radio-televisión. Esto nos lleva también a consideraciones prácticas: el adaptador se aprovecha del éxito obtenido por la obra que adapta. Y, por otra parte, si esta obra es de dominio público, el adaptador recibe una remuneración sensiblemente igual a la que percibiría por una obra original. Además, los escritores procuran hoy la difusión radiofónica como fuente de publicidad para sus obras y como una fuente nueva de derechos de autor.

A veces, el encadenamiento de acontecimientos o la evolución de caracteres pueden ser fácilmente seguidos sin que haya necesidad para el oyente de rememorar tal o cual elemento ya expuesto. Por el contrario, cuando el modo de exposición original exige tal concentración del oyente que el seguimiento de la audición se le ponga muy difícil, entonces la obra debe ser reconstruida.

En la televisión, los problemas no son los mismos. Tienen puntos en común con la adaptación cinematográfica, pero hay que tener en cuenta la dimensión de la pequeña pantalla, que favorece los planos grandes, los grupos de personas poco numerosos y desecha más bien los grandes conjuntos y las vastas puestas en escena. Hay que tener en cuenta también las condiciones de recepción del espectáculo, en casa, en la intimidad de un público reducido. El teatro filmado, difícilmente aceptable en la pantalla grande, es recibido con mayor favor por los telespectadores.

Se habla, a veces, de adaptación audiodramática de obras plásticas, coreográficas, cinematográficas. Es, generalmente, un abuso lingüístico. Las obras audiodramáticas pueden sólo ser interpretadas si están *inspiradas* en un cuadro, una música, un ballet. Pero la obra modelo y la obra radiofónica son demasiado diferentes como para que se pueda hablar de adaptación.

7 / Música

Los hechos de adaptación son muy numerosos en música. Pero la mayor parte del tiempo se designan con otra palabra, Se dice, así, *arreglo* para la adaptación técnica, debida a un cambio de instrumentación. Por ejemplo: arreglo de sinfonías de Beethoven, para piano a cuatro manos.

Se habla de *transcripción* cuando la obra sólo es modificada en su notación, quedando intactas todas las relaciones estéticas. Sin embargo, la transcripción de una obra musical –por ejemplo, transcripción para barítono de una melodía para tenor– entraña modificaciones estéticas, por ejemplo, el cambio de tonalidad (que se llama *transposición)* o de tesitura de las voces. Debemos observar aquí que algunas transposiciones sólo aparecen en la escritura. Es el caso de los cambios efectuados desde el siglo XVIII en adelante en la modificación y la altura constante del diapasón. Una melodía de Mozart ejecutada según el diapasón americano *(High Pitch),* tal como se escucha corrientemente en la radio, es en realidad una adaptación de la obra al gusto moderno.

Algunas transcripciones de obras de órgano para piano son verdaderas adaptaciones. Porque para conformarla con la estética del instrumento de martinetes, el transcriptor está obligado a reemplazar la armonía, a doblar los bajos, a modificar los ornamentos, etc. En nuestros días, se prefiere escuchar las obras antiguas interpretadas por los instrumentos para los que fueron compuestas o, si se las ejecuta a piano, interpretar los textos originales, sometiéndose, en cuanto al estilo, al del instrumento antiguo. Este escrúpulo es característico de nuestra época. En los siglos pasados se tomaban las mayores libertades con las partituras, siendo la instrumentación mucho menos fija que en las obras actuales, y menos frecuentemente, considerada como parte integrante de la obra en su estructura íntima.

8 / Artes plásticas

El término adaptación no se emplea en este dominio. Pero los hechos de adaptación existen en él. En escultura, se han transcrito a veces en bajorrelieves cuadros conocidos; por ejemplo, cuadros históricos para la ornamentación de un monumento conmemorativo. El caso recíproco también existe: las pinturas se inspiran a veces en obras estatuarias. En las artes decorativas se encuentra frecuentemente la adaptación técnica de un arte en otro, por ejemplo, motivos ornamentales utilizados en la decoración de cerámica; motivos pictóricos reutilizados en orfebrería, etc. Estos cambios requieren a veces estilizaciones nuevas. Se observará que el simple cambio de materia entraña una adaptación. Una escultura en mármol no puede ser rehecha en bronce sin que haya modificaciones importantes, debidas al hecho de que las condiciones de equilibrio y peso son diferentes, que las formas de bronce deben pasar por la técnica del colado, y que las luces y las sombras producen efectos muy diferentes sobre el mármol y sobre el bronce (las dos *Diana,* de Houdon, por ejemplo).

III - Los problemas generales de la adaptación

Estos problemas son de tres clases:

1 / Problemas técnicos

La simple reproducción de una obra en condiciones técnicas diferentes es, por regla general, estéticamente insuficiente. La adaptación técnica exige una adaptación estética: la obra debe ser repensada en función de su nuevo modo de presencia.

2 / Problemas sociales

Entre estos problemas hay problemas jurídicos (ya se ha hecho alusión a ellos más arriba). De una manera general, en todo país la legislación y la jurisprudencia tienden cada vez más a proteger mejor los derechos del primer autor. Pero existen todavía progresos que hacer en este sentido. En cuanto a los problemas sociales planteados por la diferencia de públicos, en la práctica son juzgados de una manera muy empírica por los interesados, estando la sociología estética lejos de ser un pensamiento suficientemente desarrollado desde este punto de vista. De una manera general, se puede decir que la necesidad práctica de la adaptación de obras de un público a otro testimonia una insuficiente versatilidad del segundo público para

ponerse mentalmente en el punto de vista del público original. La comunicación de obras de arte entre las naciones debería ayudar a la comprensión mutua y a la formación de una cultura humana universal. La adaptación, incluso cuando es legítima, es siempre, de alguna manera, un freno a esta unificación y la victoria de un cierto particularismo.

3 / Problemas deontológicos

Cuando la adaptación no está hecha por el propio autor de la primera obra, plantea siempre delicados problemas deontológicos. ¿Hasta qué punto existe el derecho, moral o estético, de modificar la obra de arte? ¿A partir de qué límites la adaptación se convierte en una desnaturalización y, hasta cierto punto, una falsificación?

Se puede observar en la actualidad una tendencia a considerar las obras de arte bajo la óptica exclusiva de los problemas sociales y políticos actuales. Algunas teorías de B. Brecht pueden ser responsables en parte.

La solución legítima se apoya siempre sobre el equilibrio de dos formas de respeto: el respeto por la obra original y el respeto por los nuevos valores a los cuales se quiere conformar la obra nueva. Los abusos condenables de la adaptación están casi siempre en el hecho de haber querido adecuar la obra a valores que no eran auténticamente respetables (ventajas económicas, la autodenominada modernidad, etc.). C.

➢ ARREGLO, AUTOR, DECORO, DIASCEVASTE, TRANSCRIPCIÓN.

ADMIRABLE. En estética no se utiliza más que en sentido figurado: lo que provoca una impresión inmediata y fuerte que marca el espíritu. El término se emplea laudatoriamente, pues es más bien la señal del talento del artista, y efecto de un poder para imponerse con los medios de su arte. A. S.

➢ SORPRENDENTE.

ADMIRABLE. Digno de provocar admiración*.

Por sí solo, el término admirable, cuando califica a una obra de arte, indica simplemente que el valor de esta obra es muy grande y hace o debería hacer nacer una reacción emocional. No traduce, pues, más que una apreciación afectiva global; el estudioso de la estética no se contenta generalmente con este calificativo y lo precisa o completa con juicios más reflexivos.

Se echa mano del término admirable para calificar obras pertenecientes a categorías estéticas que tienen algo noble o grande. Algunas obras perfectas que podrían entrar en la categoría de las que expresan algo bonito*, lindo*, etc., no suelen recibir el calificativo admirable para ensalzar su valor. A. S.

ADMIRACIÓN. Asombro ante una realidad que parece sobrepasar las posibilidades de lo real. Cualquiera que sea su objeto, la admiración es un sentimiento estético, y de los más intensos, pues es la cualidad casi milagrosa del objeto que al revelarse hace nacer una sorpresa admirativa y un arrobamiento. Estar admirado requiere una sinceridad y una frescura de alma a la que no pueden acceder los espíritus hastiados, escépticos, o aquellos que, temiendo ser engañados, aparentan no conmoverse por nada. Podemos decir, por tanto, que la admiración es una gracia que la belleza concede a aquellos que tienen un corazón puro.

➢ ENCANTADO/ENCANTAMIENTO, EXTRAÑEZA, MARAVILLOSO *[II]*, SINCERIDAD.

ADMIRACIÓN. ***I - Sentido etimológico y arcaico:*** asombro.

Este sentido, desaparecido hoy del lenguaje corriente, ya no se emplea más que como referencia histórica a autores clásicos. Éste es el sentido de la palabra, por ejemplo, en Descartes o Spinoza. Baumgarten, en sus *Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus* (1735), construye una teoría estética de la admiración. Según Baumgarten, el poeta debe suscitar representaciones múltiples y, sin embargo, claras, y, para ello, llamar la atención; ahora bien, la atención puede ser ganada por aquello que es *mirabilis,* es decir, asombroso y admirable al mismo tiempo, e incluso milagroso.

II - Sentido actual: sentimiento intenso en el cual se disfruta al experimentar la presencia directa de un valor a través de la contemplación de un objeto sentido como elevado y superior.

1 / La admiración como sentimiento estético general

La admiración constituye la forma afectiva, a veces hasta emocional, del juicio de valor estético.

Tiene por objeto una obra de arte o un artista cuya obra revela su valor personal. Sucede que en formas de pensamiento un poco borrosas se establece una confusión o un traslado desde la admiración a la obra y de la obra al hombre.

Se puede experimentar la admiración de manera más sentida que meditada o de manera lúcida y razonada. Bastante subjetiva en sus formas razonadas, se dirige al valor en cuanto tal, en sus formas evolucionadas, y se hace más independiente de los gustos personales. De esta manera se puede admirar una obra de arte que no gusta. Puede estar influenciada por la educación o por el ideal colectivo de una época, pero se distingue del esnobismo por la sinceridad de su entusiasmo. Cuando produce una especie de crisis violenta, y generalmente exhuberante, se convierte en entusiasmo; pero no todo entusiamo es admiración, porque puede ser debido a impulsos irracionales y no tener siempre la profundidad de la admiración.

2 / La admiración como elemento de algunas categorías estéticas particulares

Como sentimiento general, la admiración podría dirigirse a cualquier forma de arte, si existiese perfección en su género; pero la admiración, de manera más especializada, entra como componente en el ethos de algunas categorías estéticas: las que trabajan con la grandeza y con una especie de dignidad moral.

Como ejemplo de estas categorías estéticas podemos citar, sobre todo, lo *sublime* (cf. el *Tra-*

tado de lo sublime, atribuido a Longino, o la *Crítica del juicio,* de Kant, que emparenta con la admiración al respeto); lo *trágico* (cf. Volkelt, *System der Aesthetik* II 142, III 335, que señala la presencia de la admiración entre los sentimientos de participación –*Teilnahmegefuhle*– que inspiran el carácter del héroe trágico); lo *heroico,* que es con bastante exactitud la categoría estética descrita por Corneille en el examen de Nicomède, y que se distingue de lo trágico por «la firmeza de los grandes corazones, que sólo excita la admiración en el alma del espectador. Es a veces tan agradable como la compasión que nuestro arte nos obliga a producir con la representación de sus infelicidades».

Entre estas categorías estéticas, la admiración se dirige globalmente a la obra de arte en sí y a un determinado elemento de su universo (un personaje, por ejemplo). El objeto del sentimiento es, por tanto, doble; pero el éxito de estas categorías estéticas consiste precisamente en la profunda concordancia que hace una unidad de esta dualidad y permite esta confusión. A. S.

➢ Emoción, Asombro, Heroico, Sublime, Trágico.

ADMITIDO. Generalmente recibido y aceptado por el uso.

Decir de un procedimiento literario o artístico, de una convención teatral, de un estilo o de una teoría estética que están admitidos, señala una especie de consenso dentro de un grupo social más o menos extendido, para estimarlos legítimos y considerar su empleo como normal. A. S.

➢ Tradición, Uso.

ADORABLE. Este término tiene varios sentidos, derivados los unos de los otros por un proceso constante de devaluación.

En sentido priopio –el más fuerte de los sentidos– es adorable lo que es digno de que se le rinda un culto debido a la divinidad. Este sentido religioso puede tener incluso un matiz estético (cuando Corneille hace decir a Polyeucte en sus estancias: «Dulzuras santas del cielo, adorables ideas», esta expresión platonizante del cristianismo, ¿no evoca una belleza suprema al mismo tiempo que una suprema felicidad?).

El término adorable ha pasado directamente de tener un sentido religioso al vocabulario de la galantería y el preciosismo. El propio Corneille hace decir a Cinna: «Oh, Dios, igual que Tú la haces adorable - Hazla, como Tú, a mis deseos exorable» *(Cinna,* acto III, escena 3). La transposición juega con una dualidad de planos, divino y humano. En este nuevo dominio, el término «adorable» tiene una acepción estética muy clara: la belleza que hace que la mujer sea digna de culto la hace transparentar, en una apariencia sensible, la irradiación de una trascendencia. Por otra parte, puede tratarse explícitamente de una belleza espiritual. Así, Cyrano de Bergerac dice de la señora de Arpajon: «El brillo de este rostro es el brillo adorable - De su alma, que luce a través de su cuerpo.»

Pero el término «adorable» se convierte pronto en un cliché*, desvalorizado por un empleo bastante artificial. Pierde entonces todo nexo con su sentido primitivo. Sólo es adorable aquello que es capaz de inspirar una adhesión muy fuerte. Por una exageración, se emplea este término para cosas bien pequeñas: «Y en los finales rimados os encuentro adorable», dice Vadius a Trissotin *(Sabias mujeres,* acto III, escena 5).

Alejándose más aún de su fuerza original, el término llega pronto a indicar solamente la aptitud de inspirar un afecto vivo, con bastante frecuencia con el matiz de un afecto dirigido a lo que es lindo, pequeño o delicado. Sin embargo, incluso disminuido en este caso, el término «adorable» es aquí una categoría estética, la de una gentileza exquisita, fresca y bonita, un poco botón de rosa.

Finalmente, la palabra acaba por degradarse completamente en ciertos empleos vagos y superficiales, a la vez pretenciosos y pueriles. Este lenguaje traduce, incontestablemente, impresiones de orden estético, pero no pertenece, desde luego, a los estudiosos de la estética. Así, una cotorra de salón prodiga el término «adorable» y lo aplica indistintamente a un bonito bebé, a un cuadro de arte naïf, a una chuchería, a una poesía o a unos muebles.

Este gran número de acepciones, que van desde lo más intenso a lo más atenuado, hacen al término «adorable» bastante ambiguo. ¿En qué sentido habría que tomar el «Su majestad la reina, una mujer adorable» de Ruy Blas a Don Salluste *(Ruy Blas,* acto V, escena 3)? Puede conservar un sentido muy enérgico, por ejemplo en el vocabulario amoroso del siglo XVII, donde Hugo sitúa la acción, se acerca a la situación romántica del «gusano de tierra enamorado de una estrella». Pero algunos ven en ello un sentido banal, puesto que aquí la reina es mujer, y además una mujer delicada (¿será esta interpretación un contrasentido?). Por otra parte, es posible que el poeta haya jugado con ambos sentidos.

Porque se puede extraer un efecto estético interesante de una ambigüedad aceptada y querida. Es lo que logró tan perfectamente Cazotte jugando con el sentido teológico y el sentido afectado del mismo término, cuando Biondetta intenta hacer decir a Álvaro «Mi querido Belzebú, en *El diablo enamorado.* A. S.

ADORNAR / ORNAMENTO / ORNAMENTAL. *Adornar* es añadir a algo unos elementos accesorios con el fin de embellecer su aspecto. El *ornamento* es ese elemento añadido. Los dos caracteres que definen el ornamento son, por tanto, *1)* su finalidad, que es la revalorización estética de una obra ya constituida, y *2)* su carácter no funcional en la estructura misma de la obra. Podemos citar como ejemplos de ornamento, en arquitectura, las molduras, frisos, almocárabes, adornos esculpidos o pintados, los follajes, los óvolos; en música, el trino, la apoyatura; en literatura, las figuras de estilo. Es *ornamental* lo que funciona como ornamento; la *ornamentación* es el conjunto de ornamentos de una obra. Un pintor o escultor especializado en la realización de ornamentos es un *adornista.*

La presencia de ornamentos certifica una elección estética importante, puesto que algunas concepciones estéticas lo excluyen; el ornamento es rechazado cuando se opta por una austeridad despojada, por ejemplo en un caso de ascesis espiritual, o por la desnudez racional o utilitaria que sólo mantiene lo que es funcional. Algunos ornamentos son compatibles con la simplicidad, la ligereza de líneas, la limpieza de la forma de conjunto; e incluso pueden servir para destacar una disposición o hacer más apreciable una forma que se destaque sobre un fondo ornamentado. La multiplicación de ornamentos enriquece; incluso resulta esencial para algunas categorías estéticas como el estilo rebuscado. Sin embargo, demasiado ornamento entorpece, rompe las formas. Aunque, a fuerza de multiplicarse, los ornamentos dejan de ser individualmente diferentes y forman, únicamente, un conjunto o una zona, ligeramente variada pero que en apariencia forma una unidad, aunque en su más alto grado la proliferación de ornamentos desemboca en su anulación. A. S.

➢ ATRACTIVO, BORDADO, CERÁMICA, DECORACIÓN, DECORATIVO, FLORITURA, GROTESCO *[I]*, MOTIVO.

ADORNO (parer / parure). El *adorno* es una búsqueda de la belleza por medio de la ornamentación, principalmente en el campo de la decoración de interiores. Generalmente, la decoración consiste en objetos de un cierto lujo (alhajas*). El adorno parece una aspiración estética muy extendida en la humanidad. Pero una controversia ha opuesto muchas veces (sobre todo en los siglos XVIII y XIX) a los partidarios del adorno (como Baudelaire) y a los que prefieren la belleza de grandes líneas simples y de lo natural (como Rousseau y sus continuadores). Aunque, a menudo, la cuestión se ha complicado por confusiones entre la estética y la moral. A. S.

ADULTERADO. Está adulterado un producto engañoso cuya naturaleza ha sido fraudulentamente alterada: *vino adulterado*. En sentido figurado el término indica una falsa apariencia de calidad estética, obtenida por procedimientos pobres o vulgares que corrompen su esencia profunda: *una gracia adulterada*. A. S.

➢ FALSO.

AÉREO. ***I - En todas las artes:*** lo que sugiere la idea de una presencia inmaterial o realizada por medios o seres incorporales.

Con mucha frecuencia el término sólo se refiere a impresiones subjetivas e imaginativas. Hace alusión, por ejemplo, a leyendas relativas a cantos de espíritus del aire o a «acusmatos» (término pitagórico), es decir, a sonidos de origen misterioso escuchados en la atmósfera. En este sentido se califica a menudo de aéreos los sonidos del arpa. Se puede también evocar el ideal verlainiano del verso «sin nada en él que pese o enuncie» (»sans rien en lui qui pèse ou qui pose») o hacer alusión a la expresión del elemento inmaterial del aire, por oposición a otros elementos.

II - Arquitectura

La palabra toma aquí un sentido propio. Cuando se califica de aéreas determinadas construcciones se señalan hechos positivos: no sólo el impulso hacia lo alto, sino también lo tenue de los materiales y la hábil disposición de la forma de los vacíos, calculada de manera que deje aparecer y «trabajar» artísticamente al cielo en los calados.

III - Pintura

La pintura ha representado a menudo seres aéreos, silfos, genios, ángeles, personajes elevados al cielo, etc.

Perspectiva aérea: en las artes plásticas, medio para sugerir el alejamiento más o menos grande de los objetos por medio de cambios de forma, colorido o luminosidad que produce la interposición de una atmósfera un poco brumosa. Se opone a la perspectiva lineal. Comienza a aparecer en la pintura italiana desde el siglo XV. Los pintores franceses del XVIII estuvieron muy atentos a ella, exagerando a veces incluso un poco convencionalmente el carácter «vaporoso» de los segundos planos. El arte chino le ha prestado también una gran atención. La pintura contemporánea se preocupa muy poco de la perspectiva aérea. No es el caso del grabado, donde la perspectiva aérea sigue teniendo un gran interés, puesto que exige un tratamiento técnico para los primeros planos bastante diferente de los planos más alejados. Éstos piden un buril más ligero, una proporción diferente del trabajo de blancos y negros, en resumen, una exquisita habilidad en el arte de sugerir la atmósfera con la mayor economía de medios. Esto explica sin duda que la perspectiva aérea, casi barrida de la pintura en la actualidad, parezca refugiarse en el grabado como en un dominio privilegiado.

IV - Danza

Que da la impresión de volar.

Al parecer, en el siglo XVIII con Vestris y en la época romántica, la palabra servía para calificar a los bailarines que tenían una gran suspensión: Perrot, el aéreo.

Cuando se refiere a una mujer, el adjetivo señala menos la elevación y la calidad del salto que la ligereza, la finura de los pasos *glissés*, que dan la impresión de que la bailarina no toca tierra.

La palabra puede aplicarse igualmente a los pasos y a las variaciones.

V - Música

La música ha tratado a menudo de ofrecer, valiéndose de sus medios técnicos, armonía, contorno melódico, altura de sonidos e instrumentación de efectos que evocasen seres aéreos.

VI - Literatura

Adjetivo poco empleado para calificar a las obras literarias. No obstante, un estilo o determinados versos pueden ser calificados como aéreos cuando sugieren una idea de gran ligereza, debido a las siguientes características:

1 / Longitud moderada de frases o versos, para evitar el efecto de pesadez que podría provocar la complicación o la amplitud de los períodos.

2 / Fluidez debida a la ausencia de todo lo que frenaría la soltura en la pronunciación (carencia

de choques rudos de consonantes, de yuxtaposiciones de sonidos cuyo encuentro haría difícil la pronunciación).

3 / Empleo preferente de sonidos claros, de todo lo que se pronuncia en la zona adelantada de la boca, para evitar el efecto un poco sombrío, pesado o duro a que conduciría una gran importancia de los sonidos más guturales.

4 /Gran proporción de vocales y semivocales.

Aéreo es un término muy semejante en literatura a alado. Sin embargo, aéreo sólo indica una impresión de ligereza y de soltura, mientras que *alado* añade la sugestión de un movimiento e, incluso, de cierta rapidez.

➢ ALADO, AIRE, ALIGERAMIENTO/ALIGERAR, PERSPECTIVA.

AERODINÁMICO. Adjetivo (mal formado, por un lado, y, por otro, desviado de su sentido) que califica a las formas que ofrecen la menor resistencia al aire. Los perfiles aerodinámicos tuvieron, en un primer momento, una finalidad utilitaria: permitir grandes velocidades. Pero en seguida se apreció la simplicidad de sus líneas, la elegancia de su alargamiento, de sus curvas armónicas, y la aerodinámica unió a su valor práctico un valor estético. El nexo entre ambos órdenes de calidades es un caso de belleza funcional. El aspecto estético puede considerarse también por separado en el caso en que no se requiera velocidad. No se busca entonces más que una forma afortunada, ya vista en sí misma, ya en un movimiento sugestivo. La moda y una especie de valorización confusa de todo lo que se asocia a una impresión de moderno y rápido han difundido estas formas en los dominios más variados de la vida: cochecitos de bebé aerodinámicos, máquinas de afeitar eléctricas aerodinámicas, etc., todo ello bien lejos de la idea inicial.

A. S.

➢ FUNCIONAL.

AFECTACIÓN. *I* - Empleada con carácter absoluto, se aplica en la vida corriente sobre todo para maneras de ser y actuar, y denuncian esencialmente la ausencia de *naturalidad.*

De este sentido se pasa fácilmente a una acepción estética, cuando se denuncia la afectación –en el mismo sentido– de un autor, un intérprete musical o un orador. En el gesto, por ejemplo, la afectación consiste en exagerar una mímica natural o en inventar una artificiosa, en ralentizar o precipitar el movimiento de una manera visiblemente destinada a llamar la atención e, incluso, a reclamar la admiración. Para las diferencias entre *afectado* y *pretencioso, amanerado, rebuscado, alambicado, quintaesenciado, melindroso,* etc., consúltense diccionarios o compendios de sinónimos. Con distintos matices, todas estas palabras indican un incumplimiento de la disciplina del buen gusto y suponen insinceridad.

Pero esta presunción de insinceridad suele ser errónea. La naturalidad no siempre se expresa espontáneamente. Anatole France escribió de una actriz *(Los dioses tienen sed,* cap, X): «Era lo natural lo que buscaba, lo que perseguía, lo que encontraba», expresando de una manera ingeniosa en qué medida puede la ausencia de toda apariencia de afectación ser efecto del estudio y del esfuerzo. También para Stendhal la ausencia de afectación era una especie de ideal estético y existencial, producido por una ascesis más que por una ingenuidad real. Conocemos la manera en que narra –con unas cuantas palabras– la muerte de Julien Sorel sobre el cadalso: «Todo sucedió convenientemente, sin ningún tipo de afectación por su parte.» ¿No existe aquí, por parte de Stendhal, cierta afectación?

II - Se emplea también el término *afectación* con un complemento: una afectación de arcaísmo. Se dice también una «dulzura afectada» e, incluso, una «simplicidad afectada». En esta acepción la palabra suele ser peyorativa, pero no siempre. Una dulzura o una tranquilidad afectada pueden ser efecto de un esfuerzo loable en sí mismo. También se utiliza el infinitivo «afectar». Los impresionistas yuxtaponían un tono claro sobre otro afectadamente, de manera contraria a la tradición. Se entiende por esto, una predilección particular por determinado efecto, una voluntad por hacer evidente ese efecto y de sentar un precedente estilístico característico de una escuela o modo de hacer. Esto puede ser totalmente lícito desde un punto de vista estético. No es fácil de distinguir aquí tampoco lo que es expresión sincera y espontánea –aunque insólita– de un temperamento o de un prejuicio artístico de lo que procede del artificio y de la exhibición. ¿Existe una separación clara entre una afectación y la explotación intensa de un efecto artístico nuevo y curioso? Es raro que un artista esté libre de toda afectación y tampoco es seguro que saliese ganando siempre al desembarazarse completamente de ella.

E. S.

➢ DEPURADO, AMANERADO, PRECIOSO.

AFECTADO. Esmero exagerado por gustar (término peyorativo). Su sentido se acerca al de *amanerado.* El término es un poco arcaico.

La afectación se nota en el detalle demasiado rebuscado, en la forma amanerada, blanda, edulcorada; en el color demasiado suave, demasiado raro; en el material inútilmente precioso, en el gusto por el ornamento superfluo y pequeño que quita al conjunto su grandeza y su fuerza expresiva.

Peyorativamente designa todo lo que es falto de vigor, dulcemente inocuo y cargado de finezas excesivamente rebuscadas.

A. S.

➢ AMANERADO, EDULCORAR, FLORITURA.

AFICIONADO

I - Aquel a quien le gustan las obras de arte, y las estudia y valora con competencia

El amor del aficionado por el arte se caracteriza, de un lado, por el lugar importante que ese amor tiene entre sus preocupaciones y, por otro, por la aptitud del aficionado de experimentar estados efectivos intensos y matizados en la contemplación de obras de arte.

El aficionado puede estar versado en un género, en un estilo o en una época particular. Por ejemplo, en literatura, un aficionado a la poesía o un aficionado a las novelas policíacas; en música, un aficionado a la música de cámara, etc.

Cuando el aficionado persigue la posesión de obras de arte y cuando este sentimiento de propiedad forma parte integrante de su gusto (que suele estar relacionado con la búsqueda del ejemplar raro o de las series completas), entonces se trata de un *coleccionista*. Cuando el aficionado es muy experto, se convierte en un *entendido*. En el caso de que el aficionado tenga conocimientos relativos a la técnica de un arte, y cuando este saber no está extendido generalmente entre el público, entonces es un *iniciado*. También puede apreciar el valor de las obras de arte que le gustan con conocimiento de causa y no sólo por una impresión afectiva global. Sucede que, por esnobismo, algunos aficionados utilizan términos técnicos al hablar de obras de arte, para aparentar que son iniciados.

En las artes en las que existe público es importante que entre ese público haya una proporción importante de aficionados y que sean competentes. En efecto, cuando el público sólo busca en la obra una distracción agradable, no aporta al trabajo del artista ese apoyo que puede constituir un público ferviente. Además, las reacciones de un público técnicamente ignorante pueden ser muy inadecuadas para el valor de la obra y para las intenciones del creador.

A veces sucede que los aficionados a un arte se constituyen en sociedades organizadas, cuya finalidad es escuchar o contemplar obras de arte, darse a conocer, incluso a veces mantener a una formación artística (una orquesta, por ejemplo) encargada de esta tarea. Es el caso del *Concierto de los aficionados,* fundado por Gossec, La *Sociedad de conciertos del Conservatorio,* fundada por Habeneck en 1828 ejerció una influencia considerable en el arte musical. La multiplicación de aficionados permitió conocer al público no sólo el arte del momento, sino también el del pasado que les interesase a los aficionados.

II - Aquel a quien le gusta practicar un arte

1 / Quien se entrega a la práctica de un arte sin finalidad lucrativa, sin hacer de ello su profesión y que se distingue, por tanto, del profesional

La noción de *aficionado* sólo existe cuando se considera también la de profesional. En algunas sociedades no se ha entendido la práctica del arte como un oficio y no existieron más artistas que los aficionados: por ejemplo, en la Grecia antigua, o en la Europa medieval, no había actores profesionales y no se pensaba la noción de teatro aficionado de forma clara, ya que sólo existía ese caso.

A / *El aficionado como hecho económico.* Cuando se diferencia al profesional del aficionado, no siempre es fácil fijar un criterio exacto que separe estas dos categorías de artistas. En efecto, el artista profesional no siempre se gana la vida con la práctica del arte. Puede ejercer, además de su función de artista, un oficio relativo a su arte (profesor de arte, conservador de museo, bibliotecario, etc.) u otro completamente diferente.

Pero es necesario fijar una demarcación si se quieren defender los intereses del artista contra la competencia de los aficionados. El aficionado podría, practicando su arte gratuitamente o a bajo precio, tener influencia en el mercado y perjudicar a los que necesitan que les sean pagados sus trabajos suficientemente. Los organismos encargados de proteger los intereses materiales de los artistas han tenido que resolver limitaciones precisas. Por ejemplo, la Comisión de afiliación de escritores a la Seguridad Social admite como escritor profesional sólo a quien saca de sus derechos de autor por lo menos el 51 por 100 de sus recursos.

A veces ocurre, por el contrario, que las facilidades económicas están del lado de los profesionales y no de los aficionados. De esta manera, desde los orígenes del cine, algunos aficionados realizaron obras con las únicas películas que existían en aquella época, las de formato profesional. Pero el precio de coste, aceptable en un arte explotado industrialmente, no estaba al alcance de los particulares. Se intentó, entonces, poner a disposición de los aficionados un formato reducido, menos caro.

B / *El aficionado como hecho social.* Sucede que se considera el ejercicio profesional del arte como degradante, mientras que el rango social del aficionado queda intacto. Por ejemplo, mientras que el actor profesional estaba desconsiderado, Luis XIV podía sin atentar contra la majestad real representar los papeles de Neptuno y Apolo de *Amantes magníficos* en una representación privada. Voltaire, en la *Segunda epístola dedicada al caballero señor Falkener,* que sirve de prefacio a *Zaire,* subraya como una muestra de las costumbres inglesas que un gentilhombre pudiese sin desprestigio representar como aficionado el papel de Orosmane en una representación pública con actores profesionales.

A veces, esta valoración social del aficionado proviene de que la sociedad, al tener del arte una idea muy noble y elevada, considera como un envilecimiento de este valor tratarlo como un producto ordinario y venderlo a precio de oro.

Sucede también que, por el contrario, se considera el estado de artista profesional glorioso, y el de aficionado como una manera de superarlo cuando las circunstancias no permiten responder a una vocación artística. El aficionado se queda, pues, en aficionado, no porque no *quiera* sacar provecho de su pasión y de su actividad, sino porque no *puede*. El bailarín aficionado que participa en giras de fin de semana considera el dinero así ganado como una consagración de su valor artístico.

La sociedad suele reglamentar el estatuto de aficionado en algunos casos especiales. Por ejemplo, en el arte de la radio-televisión, el emisor aficionado es reconocido por la ley, que limita y

define el ejercicio de su actividad. Pero el artista aficionado suele tener casi siempre plena libertad en su arte, a causa del carácter privado de su actividad.

C / *El aficionado como hecho psicológico.* A algunas personas les gusta practicar un arte a condición de que nadie les vea o escuche, hecho que las confina en el papel de aficionados. Es, por ejemplo, el caso del pintor que no quiere enseñar sus cuadros a nadie, o del pianista que toca con gusto el piano en la soledad, pero al que no le gustaría tener oyentes.

Las razones que hacen preferir este arte solitario y secreto son varias. A veces, es simplemente timidez; otras, la conciencia penosa de un desfase entre lo que se querría hacer y lo que se consigue solamente; en otros casos, es el carácter íntimo y privado de la tarea realizada (esto puede ocurrir incluso con artistas profesionales, que pueden sustraer de la mirada del público una parte de su obra o de su actividad); finalmente, el artista puede buscar un mano a mano con el arte y la presencia de un tercero impediría esta intimidad directa.

Algunas artes crean obras exteriores al artista y que éste puede contemplar desde fuera (un cuadro, por ejemplo). En otras artes, como la danza, se crean obras de las que forma parte el artista que las interpreta, que no puede contemplarlas desde el exterior. Estas últimas artes pueden procurar un placer intrínseco al que las practica (por ejemplo, el simple placer de bailar en la danza de diversión, como los bailes de salón). Pero presentan también un aspecto espectacular y el aficionado que experimente la necesidad de un público tiene tendencia a querer convertirse en profesional.

Algunas artes, practicadas por un aficionado, pueden responder a verdaderas necesidades psicológicas. Así, el arte del teatro responde a una personalidad mal afirmada en muchos adolescentes, personalidad que se busca a través de las metamorfosis sucesivas de sus papeles y cuyo vivo sentimiento de sí mismo se satisface de saber que todo un público los mira (lo que puede compensar, por otra parte, las dudas sobre sí mismo).

Los jóvenes artistas aficionados que al madurar abandonan el arte, lo suelen hacer porque consideran este arte, retrospectivamente, como una especie de juego de adolescencia, incompatible con la seriedad y la dignidad del verdadero adulto. Incluso cuando siguen practicando su arte, algunos aficionados lo hacen a tiempo perdido y como simple divertimento. Pero otros toman muy en serio este arte y pueden incluso ver en él una de las principales actividades de su existencia y el verdadero valor de su vida.

D / *El aficionado como hecho estético.* El aficionado puede tener un papel estético importante por su libertad ante las servidumbres del oficio. Él tiene libertad de acción allí donde un profesional depende de las leyes de la oferta y la demanda y, por tanto, de los gustos del público. Tiene libertad de concepción allí donde el profesional está obligado por su función, por su formación y por los hábitos del oficio. En el teatro, por ejemplo, algunos aficionados han podido reaccionar contra las esclerosis profesionales, contra las rutinas del teatro y los comediantes.

El aficionado puede también contribuir a extender en la sociedad el gusto por el arte y a hacer penetrar este arte en las zonas donde el profesional no tiene acceso. Su papel es de primera importancia cuando hay pocos o ningún artista profesional.

El público suele tener simpatía por las obras de los aficionados y puede seguir sus esfuerzos, a veces torpes, con un interés y una emoción que no siempre tuvo con el arte consumado de un profesional: puede identificarse pensando en quien, como él, no es del oficio.

Pero el aficionado que practica un arte por placer puede carecer de los juicios de valor que el público proporciona al profesional. Por ejemplo, el bailarín aficionado no puede verse a sí mismo bailar; sólo puede observar sus poses en un espejo, pero los movimientos obligan a cambios de orientación que dirigen la mirada hacia otras direcciones o fuerzan a modificar los movimientos de la cabeza para continuar observando la imagen.

Además, el aficionado no está sometido a las exigencias de calidad que impone la competencia del oficio. Puede contentarse con una realización de calidad inferior, porque no depende para sobrevivir del valor de la obra. Incluso al aficionado exigente consigo mismo le puede faltar el tiempo necesario para hacer una obra valiosa. Si no puede practicar su arte más que en los momentos de ocio, y si estos momentos son escasos, puede perder la práctica por falta de ejercitación (ejemplo: los «pintores de fin de semana»).

Por estas razones, el término «aficionado» se emplea a veces como una excusa y un llamado propiciatorio a la indulgencia del público: no se puede exigir al aficionado la calidad del trabajo artístico que se tiene derecho a exigir a un profesional.

(Algunos artistas, profesionales de un arte, practican otro como aficionados: los dibujos de escritores o el célebre violín de Ingres pueden servir como ejemplo. A veces, el público habituado a considerar a un determinado artista como un especialista en un arte dado, no quiere ver en él más que a un aficionado para el otro arte, aunque el artista pueda dar tanta importancia a una como a otra de sus actividades y pueda realmente hacer obras de igual valor en ambas.)

2 / Sentido peyorativo, derivado del precedente: el que practica su arte con negligencia o con condicionamientos técnicos insuficientes

Este sentido es muy semejante al de una acepción extendida en el lenguaje corriente: trabajar como aficionado es trabajar sólo cuando se tienen ganas, sin energía ni constancia, con demasiada indulgencia para sus insuficiencias técnicas. Se dirá, por lo mismo, por ejemplo, de un bailarín profesional, que baila como aficionado cuando lo hace sin esfuerzo. A. S.

➢ ANTICUARIO, COLECCIÓN/COLECCIONISTA, ENTENDIDO, DILETANTE/DILENTANTISMO, EDUCACIÓN.

AFINAR. Hacer más fino o más puro. La palabra no tiene una acepción especial en estética. Pero ya que se refiere frecuentemente al gusto, se utiliza de manera laudatoria para calificar un modo de acción sutil y delicado del espíritu o de la forma. E. S.

➢ REFINADO.

AFINIDAD. La afinidad es, etimológicamente, la relación de vecindad entre los que comparten una misma frontera *(ad fines)*. El término designa, por extensión, en el lenguaje corriente, un parecido y una conformidad de naturaleza. El término tomó también dos sentidos especiales; en el lenguaje del derecho, la afinidad es la alianza creada por el matrimonio entre uno de los cónyuges y la familia del otro y, en el derecho canónico, el parentesco espiritual resultante. Finalmente, en el lenguaje de la química del siglo XVII es la predisposición de ciertos cuerpos a entrar en combinaciones con otros. A este sentido alude Goethe (transponiéndolo al campo de la psicología) en su novela *Las afinidades electivas*.

El término «afinidad» tiene en estética un sentido parecido al que tiene en el lenguaje corriente, pero que conserva, sin embargo, algunos matices de los dos usos especializados en derecho y en química. Se habla de afinidad entre los colores para indicar una especie de parentesco entre ellos que les conducirá a atraerse entre sí, a proporcionar, cuando se les combina, efectos particularmente afortunados. Se habla de afinidad entre los tonos, en música, para designar su relación y, sobre todo, una relación entre tonos próximos, en los que las modulaciones para pasar de unos a otros parezcan naturales. Se puede hablar también de afinidades entre las notas. Todo el sistema de armonía propuesto por M. Costère reposa sobre las afinidades de las notas dentro de la tonalidad.

Cuando se utiliza el término «afinidad» en estética, es más bien para sugerir que las relaciones entre tonos, colores o notas serían debidas a una relación profunda y misteriosa, incluso mística. Emplear «afinidad», en lugar de «relación» u otro término por el estilo, responde a una cierta repulsión por las explicaciones positivas. Sucede también que el término parece por sí mismo una explicación suficiente de fenómenos constatados y su empleo es, entonces, un verbalismo. Por el contrario, es muy útil para designar una especie de parentesco espiritual como el que se encuentra, por ejemplo, entre Baudelaire y Edgar A. Poe. Estas afinidades pueden existir no sólo entre temperamentos artísticos, sino también entre obras de épocas o culturas diferentes. A. S.

➢ CORRESPONDENCIA.

AFUERA. Consideramos este último término en la especial modulación que Foucault establece en su ensayo *El pensamiento del afuera* (1986), según el cual la experiencia arriesgada de la literatura moderna no es un refugiarse en la interioridad, sino, por el contrario, es un puro transitar al afuera en el cual el sujeto aparece como exclusión. La literatura no es identificarse del lenguaje consigo mismo, es el alejarse y entregarse a la dispersión de los signos. Eso que comienza a entrever Foucault como el ser del lenguaje que no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto es el pensamiento del afuera que Sade comenzó a mostrar en la desnudez del deseo, Hölderlin en la ausencia de los dioses, Mallarmé como desaparición del que habla en lo hablado, Artaud en el desgarramiento del sujeto entregado a la carne y a la lengua desatada, Bataille en su discurso que constituye y transgrede el límite o Klossowski en la experiencia del doble. El pensamiento del afuera se aproxima a lo no-enunciado presente en toda enunciación. Foucault presenta, al hilo de la escritura neutra de Blanchot, ese lugar al que se accede como vacío e indigencia, porque el *afuera* no revela jamás su esencia, se muestra únicamente como la ausencia que se retira, el impulso hacia los *límites*. F. C.

ÁGIL / AGILIDAD. Que da una impresión de soltura en la rapidez.

I - En sentido propio, este término indica, sobre todo, una cualidad del intérprete. Esta cualidad reclama del bailarín reflejos muy rápidos y seguros. Se podrá hablar también en pintura de la agilidad del pincel o, en música, de la agilidad de los dedos del pianista, por ejemplo, lo que implica casi siempre virtuosismo y cierta instrucción. Es una cualidad a la que el público es generalmente muy sensible.

II - En sentido figurado, se puede llamar también *ágil* a un estilo, al carácter de un espíritu o a determinado manejo de la lengua que evoque cualidades análogas.

➢ DESTREZA.

AGITACIÓN. La agitación es la acción o el estado de lo que se remueve o es removido rápidamente y en varias direcciones, o de lo que es sacudido y turbado, física y mentalmente, por estados afectivos violentos.

I - La agitación del artista creador

Se admite como un hecho o se preconiza como un valor, incluso se finge convencionalmente como cláusula de estilo, por los partidarios de la teoría de la inspiración y, en particular, de la inspiración poética.

Según esta concepción, el poeta inspirado es poseído por una entidad sobrenatural que sustituye a su personalidad ordinaria, que le dicta sus versos y que habla por su boca. Cuando esta posesión se anuncia en una especie de *aura* de la inspiración, cuando el poeta todavía consciente de sí mismo, siente venir a Dios, cuando la naturaleza humana se estremece en él y, en ocasiones, se subleva o se debate contra la irrupción de una naturaleza superior, la *agitación* es, entonces, el indicio de esta fase preliminar de la composición poética, intermediaria entre el estado normal y el estado inspirado.

Esta teoría se adoptó sobre todo en la época del Renacimiento. Sufrió, en primer lugar, la in-

fluencia de las teorías de Platón sobre la inspiración y, en segundo lugar, del descubrimiento de las *Odas* de Píndaro (en las cuales, por otra parte, el «bello desorden» es en gran parte efecto del estado en el cual los manuscritos han transmitido el texto). El clasicismo prolongó de una manera bastante convencional esta teoría. Influyó sobre la composición y el estilo de numerosos poemas, principalmente odas. (Ver, por ejemplo, la *Ode à la Royne,* en el libro I de las *Odas,* de Ronsard, o la *Oda sobre* la *toma de Namur,* de Boileau.) Se admitía que el comienzo de una oda inspirada debía ser anhelante y deshilvanado; el poema debía aplacarse después y hacerse más amplio y largo, cuando la posesión es completa y se deja hablar a la musa o al dios.

Este asunto fue retomado por los románticos. (Cf. Víctor Hugo, *Mazzepa,* en *Las orientales;* o Lamartine, *El entusiasmo,* en *las Meditaciones poéticas.)*

II - La agitación de la obra

La obra de arte puede estar agitada, en sí misma o en su interpretación, cuando representa un mundo en el cual los personajes están agitados, o cuando sugiere la agitación de un espíritu física o mentalmente turbado o impetuoso. Esta agitación se traduce en lo agógico de la obra por un *tempo* rápido y un movimiento apasionado, en las artes que se desarrollan en el tiempo (así, en música, la indicación *agitato* muestra el movimiento y el espíritu de la ejecución). Se hace virtual y simplemente sugerida en las artes cuyas obras son inmóviles, cuando estas obras dan la impresión de movimientos rápidos y diversos, de una especie de conmoción general de toda la obra (por ejemplo, en un cuadro).

La agitación de una obra de arte puede también ser una noción peyorativa, cuando la obra se remueve de manera desordenada e inútil y cuando una precipitación vana le da una falsa apariencia de animación. Por ejemplo, decir de una puesta en escena que se agita mucho es insinuar que la acción de la obra no justifica las entradas y salidas de los actores y la vivacidad de sus movimientos.

III - La agitación del artista intérprete o ejecutante

La noción de agitación se hace más claramente peyorativa cuando se dice que el intérprete está agitado, porque está turbado o porque le falta maestría en la ejecución. Esta turbación puede ser debida a los nervios, a un control de sí mismo insuficiente o a una preparación imperfecta. La acción se hace, entonces, demasiado rápida, sin conexión ni oportunidad. Una interpretación de un conjunto de artistas (una compañía de ballet, por ejemplo) puede estar agitada en este sentido, cuando se realiza de manera confusa, con una aceleración de movimientos que no exigía la obra, o por un conjunto inexperimentado o indisciplinado.

IV - La agitación del público

Se dice que un público está agitado cuando renuncia a una actitud receptiva y a una atención muda y, por razones variables, a veces ajenas al espectáculo, expresa con violencia sentimientos diversos (aprobación o reprobación) a menudo mezclados.

➢ CREACIÓN, ENTUSIASMO, FRENESÍ, ARREBATO, INSPIRACIÓN, ATORMENTADO.

AGNICIÓN. Término de la dramaturgia clásica, semejante a *reconocimiento.*

I - Agnición, anagnórisis, reconocimieuto; tres palabras para dos conceptos

Con estos tres términos se expresan dos nociones distintas que presentan una clara relación genérica entre sí. El reparto de los tres es bastante fluctuante.

1 / El género

Es el único sentido del término *anagnórisis,* palabra rara y de empleo excepcional, el que se puede echar de menos, por ser el menos ambiguo de los tres. Es muy claramente definido por Aristóteles, en la *Poética,* cap, XI, 4. Es, «como el nombre indica, un cambio debido al paso de la ignorancia al conocimiento, o a la amistad o el odio de quienes están sometidos a la felicidad o a la desgracia», existen varias clases, por ejemplo, una consistente en «descubrir si alguien ha hecho o no algo». Es uno de los dos sentidos de *agnición,* transcripción del latín *agnitio,* que traduce, a su vez, el griego *anagnórisis* ἀναγνώρισις, corrientemente utilizada en el siglo XVII. Se puede resumir todo ello diciendo que la agnición,como la anagnórisis, es una revelación de la verdad sobre un personaje mal conocido en un principio, que modifica sus relaciones efectivas con los otros personajes y transforma profundamente la situación dramática.

La agnición puede entonces referirse a muchas cosas. A la identidad de un personaje: «Zerbinette, a quien se creía egipcio, es reconocido como hijo de Argante» en *Los engaños de Scapin* o, en La *pequeña choza,* de André Roussin, la revelación de que el hermoso negro no es un príncipe salvaje, sino un miembro de la tripulación del paquebote hundido. Es muy frecuente referido a una relación familiar: la reina Persine reconoce a su hija en Chariclée, condenada a muerte (Hardy, *Los castos y fieles amores de Théagène y Chariclée),* Lucrecia Borgia grita «¡Gennaro! ¡Soy tu madre!» (Hugo, *Lucrecia Borgia)* y Morain es reconocido como hijo del *Marqués de Priola* (Henri Lavedan). Se puede referir también al autor desconocido de un acto conocido (*Nicómedes,* acto V, escena IX), o a la identidad del que ha sufrido un acto conocido (Rotrou, *Venceslas:* Ladislas no asesinó al duque de Courlande, sino a su propio hermano). A la conducta real de un personaje a quien se atribuye otra naturaleza *(Horario,* acto IV, escena II). O al pensamiento real de un personaje *(El enfermo imaginario,* acto III, escenas XVIII y XX).

2 / La especie

Es el otro sentido de *agnición* y sobre el que se ha tendido a fijar el de *reconocimiento.* Sería útil, pues, reservar *agnición* para la acepción precedente y *reconocimiento* para ésta. Se trata de la

revelación de la identidad del personaje. Electra o Ifigenia reconocen a su hermano Orestes en quien para ellas era, en un primer momento, un anónimo extranjero. A «Carlos, caballero desconocido, que resulta ser Don Sancho, rey de Aragón» se le vuelve a vincular a su verdadero origen; o, en Guilbert de Pixérécourt, se descubre en el ermitaño del *Monasterio abandonado* al que fue «desterrado del estado de Génova con prohibición de usar el nombre de Pietro».

II - Funciones dramáticas de la agnición

1 / Resolución de una tensión

Es el caso más frecuente, especialmente en los desenlaces.

La costumbre ha podido hacer pensar que ésta era su función esencial, como si la ignorancia y el error fuesen siempre precarios y el conocimiento de la verdad surgiese de una situación estable. Muy frecuentemente los desenlaces por agnición son *finales felices*. ¿Será que la verdad suele ser más agradable que el equívoco? Quizás haya que ver aquí una tendencia a querer despertarse de una situación intolerable y caer en la cuenta de que «no era verdad». A menudo, el reconocimiento hace que un personaje ascienda en la escala social, haciendo iguales las condiciones entre los pares. Pero los finales felices por agnición desvalorizadora existen también: pinchazo de aguja que desinfla el globo de una importancia ilusoria (Destouches, *Los fanfarrones;* Dancourt, El *caballero de moda).*

El *desenlace funesto* por agnición existe también (Henri de Bornier, *La hija de Roland*; el ballet de *Giselle).* Podemos clasificar también en este apartado la fatalidad de una agnición que llega demasiado tarde (Ducis, *Abufar).*

2 / Creación o refuerzo de una tensión

Aquí la realidad mal conocida presenta un carácter terrible o bien las relaciones nuevas entre personajes hacen que la acción se reanime. Cuando *Edipo* es reconocido como el hijo de Layo y Yocasta, se trata del *acmé* de la tensión dramática, no de su resolución.

3 / Función prostática

La agnición desencadena aquí la acción. En *La Reina muerta, de* Montherlant, la situación inicial podría discurrir dulcemente durante mucho tiempo, mientras que el rey Fernando desconozca el casamiento de don Pedro con Inés; pero el drama se desata por la revelación de la verdad a la Infanta, persona intensa y violenta, que corre a prevenir al rey. Es un «comienzo relámpago» debido a la agnición.

Esta gran riqueza de posibilidades dramáticas explica que la agnición haya sido tan frecuentemente utilizada. Pero esto podría reducirla a una especie de cláusula de estilo. También se ha llegado a hacer usos paródicos de ella (incluso humorísticos, como en *Carta sobre la crítica al Barbero de Sevilla,* de Beaumarchais); o se ha renunciado a ella (la agnición es rara en el teatro contemporáneo, sobre todo en su fórmula tradicional de descubrimiento de una filiación).

III - Variedades de realización

El lugar de la agnición en la acción (antes o después) fue estudiado ya por Aristóteles. Se puede también oponer el esclarecimiento progresivo al esclarecimiento en un golpe teatral: en *Edipo rey,* Edipo camina lentamente hacia la verdad, hecho que permite la genial disposición creada por Sófocles, la pequeña diferencia, gracias a la cual Yocasta comprende un momento antes a Edipo. La revelación puede ser sobre uno mismo o sobre otra persona. El desconocimiento primero puede ser o no compartido por el espectador, hecho que cuestiona todos los problemas del punto de vista*, y una vez que el espectador sabe, ya no puede seguir pensando como antes. Esto modifica el segundo contacto con la obra, cuando se la relee o en una segunda representación.

IV - El problema de la prueba

Es curioso que muchos autores no se preocupen apenas por ella. Un personaje declara: «Usted cree que soy X, pero yo soy Y» y todos creen en su palabra y se baja el telón. Pero otros autores afrontan el problema. El caso más típico es el *Heraclius,* de Corneille. Después de un encadenamiento de sustituciones de niños en permutación circular, una sola persona sabe la verdad, pero ha mentido tanto que ya no se la puede creer: «¿Y quién puede asegurarte que, por lo que respeta a Heraclius / Yo que tanto te he mentido, ya no te miento?» Toda la intensidad dramática de una situación vista sucesivamente bajo puntos de vista diferentes se fundamenta en el problema de la prueba, y Corneille la resuelve escrupulosamente.

El teatro moderno ha llevado a escena el problema de la verdad científica. Es curioso ver el ejemplo de un hombre de ciencia que se hace ocasionalmente dramaturgo: Alfred Binet, en *El hombre misterioso,* ve la cuestión desde la medicina y la psicología. El héroe, a quien se creía curado de sus problemas psiquiátricos, en realidad no lo está; pero no tenemos la prueba hasta el desenlace, cuando éste muere. Pirandello concluye *Cada una su manera* con el rechazo de una agnición, pero el personaje simbólico pierde entonces la densidad de su realidad y su actitud no tiene ninguna justificación. La agnición teatral tiene, en el fondo, un estatuto metafísico. Es conocimiento de la cosa real, por oposición a las apariencias engañosas.

Señalamos, para concluir, que, si bien el término «agnición», como los de reconocimiento y anagnórisis, apenas es utilizado –a no ser por la teoría teatral–, encontramos numerosos ejemplos de estructuras análogas en todas las artes del *relato,* en la literatura novelesca (donde forma parte de la esencia de algunos géneros, como la novela policiaca), en el cine e, incluso, aunque sea raro, en el ballet. A. S.

➢ DESENLACE, RECONOCIMIENTO, TENSIÓN.

AGOGÍA. Sustantivo femenino, del griego ἀγωγή, movimiento: lo que caracteriza a una obra de arte que se desenvuelve en el tiempo, por su movimiento y, particularmente, por su rapidez, su lentitud o sus variaciones de velocidad.

El lenguaje corriente emplea muy a menudo y muy abusivamente la construcción «ritmo lento» o «ritmo rápido». Es necesario que se comprenda suficientemente el gran inconveniente de esta confusión, puesto que, si se quiere hablar un lenguaje estético riguroso, la confusión es grave. Así, cuando en un aire de danza de una organización rítmica precisa, una *habanera,* por ejemplo, se incrementa o se ralentiza el movimiento (es decir, la organización de las proporciones de duración y la distribución, dentro de esta duración, de los tiempos fuertes y débiles), el ritmo se mantiene exactamente igual. Es la agogía lo que se modifica.

Se emplea también en su forma adjetiva para designar lo que concierne al movimiento: «variaciones agógicas».

I - Música

La palabra «agogía» pertenece originalmente al vocabulario de la música, en el que tiene diferentes sentidos.

1 / Movimiento de la melodía al pasar del grave al agudo. Este sentido, empleado ya por la música griega, se ha abandonado hoy en día.

2 / Lo que concierne a las velocidades, tal como las designan indicaciones del tipo *allegro, andante, adagio,* etc. En este sentido, agogía es casi sinónimo de *tempo.* Pero, hablando rigurosamente, *tempo* designa las indicaciones destinadas a caracterizar la agogía de un fragmento, desde la notación del metrónomo hasta la referencia a ejemplos conocidos como *tempo de marcha, tempo de minuetto.*

3 / Variaciones del movimiento, como las indicadas por notaciones como *rallentando, acelerando, a tempo,* etc. Algunos autores emplean agogía solamente en esta acepción restringida. Se ha definido la palabra también como sinónimo de *tempo rubato* y para designar la variabilidad de la velocidad, hecho que se modifica en el curso de la interpretación.

II - Literatura

La estética literaria ha tomado prestado el término a la música. Esta extensión era necesaria, habida cuenta de la importancia de los fenómenos de agogía en literatura.

1 / La agogía estilística

Es la velocidad de la elocución en cuanto ésta no se deja al arbitrio del lector, sino que se encuentra estrechamente condicionada por la amplitud de la frase o de la estrofa, por las palabras empleadas, por las sonoridades y por el número de versos. Por ejemplo, *El regreso del Emperador,* de Víctor Hugo, contiene efectos de agogía estilística de primer orden. El primer movimiento del poema, comparable al *allegro* inicial de una sinfonía, termina así: *Il se lèvera plein de joie, / Pourvu que dans l'ombre il me voie / Chassant l'étranger, vil troupeau, / Pâle, et la main de sang trempée, / Avec le tronçon d'une epée, / Avec le baillon d'un drapeau! (Se levantará lleno de gozo, / Si me ve, en la sombra, / Cazar al extranjero, rebaño vil, / Pálido, la mano bañada en sangre, / Con los restos de una espada / Con los jirones de una bandera).* Después, con un *tempo* solemne de marcha fúnebre, y pasando del rápido octosílabo a los alejandrinos seguidos de un hexasílabo: *Sire, vous reviendrez dans votre capitale, / Sans tocsin, sans combat, sans lutte et sans fureur, / Traîne par huit chevaux sous l'arche triomphale / En habit d'empereur (Señor, habéis de volver a vuestra capital, / Sin alarmas, sin combate, sin luchas, sin furia, / Conducido por siete caballos a través del arco del triunfo / Vestido de emperador).*

De la misma manera, las variaciones agógicas son eminentemente estilísticas en el soneto de Shakespeare *The expense of spirit in a waste of shame:* dos aceleraciones sucesivas conducen a un punto culminante donde la velocidad es extrema, en la unión de los cuartetos 2.° y 3.°; luego, el *tempo* recae poco a poco hasta la lentitud desengañada del final.

2 / La agogía diegética

Es la velocidad de los acontecimientos en el mundo de la obra. Independientemente de la manera en que sean narrados, éstos pueden ser rápidos y apresurados en sí mismos, lentos o escasos. Esto afecta a la atmósfera de la obra. Alejandro Dumas empuja a sus tres mosqueteros a un torbellino de aventuras, mientras que, por el contrario, la vida se compone de sucesos prolongados y monótonos en *Mariana,* de Tennyson.

3 / La agogía del relato

Es el movimiento de la narración, distinto del movimiento del estilo, como del movimiento intrínseco de los hechos narrados. La distinción ya fue hecha claramente por Cicerón y Quintiliano, cuando oponían la *brevedad de la narración* a la *brevedad del estilo;* cf. Cicerón, De *inventione,* y Quintiliano, *Institutio oratoriae.* Se dan allí ejemplos de relatos de acontecimientos minuciosamente descritos y de porte monótono, con frases breves y entrecortadas, o de una frase muy larga que condensa en sí misma todo un largo intervalo temporal. Se pueden obtener, en efecto, notables logros literarios por medio del contraste de dos agogías. Por ejemplo, Cazotte, en *El diablo enamorado,* describe una resolución súbita y da la impresión de una duración interminable, a causa de una serie de pequeñas frases apresuradas que detallan las diversas fases en las que es analizable. Se puede producir un efecto sarcástico contando con cuatro o cinco frases breves acontecimientos largos y considerables: Voltaire es un maestro del género *(Cándido).* Se puede dar la impresión de la brevedad de la vida humana narrando sucesos repartidos en una veintena de amos con una sola frase de agogía lenta y tranquila (cf. Kipling, *El milagro de Purun Bhagat:* «La aldea había sufrido pocos cambios: el cura era más viejo; entre los niños que habían pedido con la escudilla, había ahora muchos padres que enviaban a sus hijos a hacer lo propio, y cuando se preguntaba a sus habitantes cuánto hacía que el hombre santo vivía en el templo de Kali, en la entrada del paso, respondían: desde siempre»).

Este tipo de contrapunto puede referirse también a las variaciones de velocidad en el curso del relato. Se encuentra un excelente ejemplo en *La leyenda de San Julián el Hospitalario,* de Flaubert.

La narración se ralentiza poco a poco y sucesos de larga duración en la vida de Julián acaban por ser contados en frases breves: «El viento curtió su piel. Sus miembros se endurecieron al contacto con las armaduras. (...) Desafió en el palenque a todo el que se presentó. Más de veinte veces se le creyó muerto.» Luego, poco a poco, la tensión del tiempo se relaja, los detalles aparecen, los hechos se presentan a ratos, hasta llegar a la breve concentración de los últimos párrafos.

III - Teatro y cine

La agogía de los acontecimientos es en este caso muy importante, pero se produce al mismo tiempo que la de la propia representación, ya que la acción teatral hace coincidir la diégesis y la obra con lo que se muestra sobre el escenario. En la tragedia clásica, tan pronto se ralentiza la marcha de los acontecimientos, como la acción, alentada por un ritmo moderado, se precipita hacia el final. Ejemplos de este caso llevados a las últimas consecuencias son *Rodogune* y *Héraclius,* de Corneille; exposición muy lenta, peripecias cada vez más numerosas, último acto lleno de acontecimientos repentinos y golpes de efecto teatrales. El efecto inverso, raro en la novela, es casi impracticable en el teatro: es la agogía de toda historia en la que se atasca y se extingue gradualmente un personaje que en un primer momento era activo (cf. Selma Lagerlof, *Novela de la mujer de un pescador).*

El teatro dispone, sin embargo, de una agogía de la representación, distinta de la agogía de los acontecimientos. La misma escena puede ser tomada de una forma más o menos rápida. En ocasiones se han utilizado procedimientos de concentración del tiempo cambiando el modo de representación. Así, se ha realizado una representación muda como resumen de una vasta acción (John Webster, *La duquesa de Malfi).*

En cuanto al cine, de la misma manera que existe todo tipo de agogías teatrales, dispone de una agogía propia, la del montaje, en la que la rapidez o la lentitud de sucesión de las secuencias ocasiona efectos estéticos esenciales.

IV - Otras artes

En las artes en las que no hay desarrollo en el tiempo, pero en las que la idea de movimiento es aplicable, aparecen hechos de agogía. En el diseño o en el grabado puede haber evidencia de un movimiento rápido de la mano que maneja el buril o el lápiz o, por el contrario, un toque calmado, una factura tranquila. En arquitectura, el movimiento de una flecha gótica apuntando al cielo o el tranquilo equilibrio de un templo griego evocan también impresiones agógicas. Pero, de hecho, aunque el concepto de agogía está empleado con total procedencia aquí, no se suele usar con frecuencia. E. A. S.

➢ Diégesis, Movimiento, Narración, Ritmo *(II).*

AGONÍSTICO. Del griego ἀγωνιστική (compuesto de τέχνη), Arte del ἀγών, es decir, de la representación, ya sea comprendida como *lucha* y *concurso,* ya como *representación teatral.* El término *agonístico,* al pasar del griego al romance, sólo ha conservado su sentido de *arte de la lucha gimnástica.* En este sentido, el arte del boxeo o de la lucha constituirían la agonística moderna. Pero la estética puede conservar las acepciones del ἀγών griego en el término agonística, ya sea como representación, ya como lucha espiritual y ya no material. La agonística teatral se correspondería, entonces, con dos términos esenciales del teatro:

I - Arte o técuica de la representación

La agonística respondería en este sentido a la faceta de la *representación concreta* de la obra teatral, organizada en el espacio y en el tiempo (puesta en escena, representación de los actores, decorados, trajes, etc.). Pero la agonística puede estar implicada en el texto mismo de la obra o realizada materialmente cuando se lleva la obra a escena. Distinguiremos también:

1 / Agonística virtual

Existe desde el texto. Es la potencia, la δύναμις que, como decía Aristóteles, «existe incluso sin representación y sin actores: καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν, ἐστὶν *(Poética,* 6, 1450 b 19). Aquí la esencia de la obra teatral no es estar hecha por la escena, sino para la escena, y lo agonístico existe en cuanto intencionalidad.

2 / Agonística actual

Ésta no existe más que por el hecho de la representación. Actualiza en una existencia material los datos concretos contenidos virtualmente en el texto. Para ello, dispone de todos los recursos que aporta el arte del director, el arte del actor y el arte *escenopoético,* es decir, el arte de todos los objetos materiales (decorados, trajes, accesorios, máquinas, etc.) empleados en la representación.

La agonística actual debe tener en cuenta necesariamente a la agonística virtual, si no la obra se contradiría y destruiría ella misma su propio ser. La realización de una agonística actual requiere, por tanto, que se haya realizado la agonística virtual del texto.

Ejemplos: en el *Cid,* la provocación «Para mí, Conde, dos palabras» sucede en el interior del palacio. Escenificarlo en la calle contradiría el verso 502 «Del palacio salieron juntos». En *Atrée et Thyeste,* de Crébillon, acto V, escena 7, Thyeste sostiene la copa en la mano, durante diez versos, sin percatarse aún de lo que tiene dentro. Esto supone una interpretación del actor que fija su mirada en Atrée o busca a Plisthène con la vista, o una tapa sobre la copa, etc., pero, de cualquier manera, la escena debe ser representada de una manera que haga posible este desfase.

II - El arte de estructurar una obra de arte de acuerdo con una oposición y una pugna de fuerzas

La agonística respondería en este sentido a la tensión de fuerzas dramáticas que estructura una obra. A. S.

➢ Concurso, Conflicto, Puesta en escena, Representación.

AGRADABLE. En sentido general, lo que produce placer. Este sentido general es el que tiene el

término cuando se habla, por ejemplo, de sonidos agradables al oído. No se juzga la obra, se la considera solamente en el nivel de los sentidos.

Empleado a propósito de obras de arte, el término cobra un sentido más estrecho, precisado por dos matices.

1 / El placer provocado por lo agradable es un placer dulce. La obra misma no está tensada por oposiciones violentas, sino que agrada al espíritu más bien por una cierta gracia y por la ausencia de todo lo que podría impactar.

Sulzer distinguía en su *Teoría general de las Bellas Artes* lo Bello agradable de lo Bello sublime, de lo Bello majestuoso y de lo Bello arrebatador, dado que «deleita principalmente a los espíritus dulces y tranquilos a los que no les gusta ser conmovidos demasiado fuertemente» y en que los artistas, para alcanzarlo, deben haber recibido de la naturaleza un alma dulce y complaciente. «No son los más grandes artistas, sino aquellos que tienen un carácter más amable».

2 / Calificar a una obra de agradable implica a menudo, sobre todo en la actualidad, que su gracia es un poco superficial, que agrada a las tendencias espontáneas del espíritu y les procura una amable diversión, pero no podría contentar a los que buscan en una obra de arte la grandeza, la originalidad, la fuerza o la profundidad.

Por ello, el término «agradable» se emplea sobre todo ahora en un sentido condescendiente y ligeramente peyorativo. Se dice, por ejemplo, que un baile es agradable cuando no presenta defectos, pero al mismo tiempo carece de una calidad notable tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista de la interpretación. E. S.

➢ DIVERTIMENTO, DULCE.

AGRESIVO. Sentido general: que ataca o que tiene tendencia a atacar tomando la iniciativa y la responsabilidad en un conflicto.

En el dominio del arte es agresivo, pues, lo que ataca a las normas estéticas generalmente aceptadas y denota una cierta voluntad de impactar.

Esta voluntad, en sentido propio, no puede ser más que la del propio artista que se enfrenta a las formas de arte corrientes o a las modalidades ordinarias de la sensibilidad estética o, a veces, a ciertas escuelas de arte o de literatura, entrando en conflicto con ellas con obras provocativas con las que siente el placer de contradecir los principios. Se pueden tomar como agresivas obras que en su creación no han sido programadas como tales, pero que chocan con los hábitos de un público nuevo. Por ejemplo, el *no** japonés, en absoluto agresivo en su medio cultural de origen, ha podido parecer agresivo a un público occidental a quien desorienta. Por otra parte, obras creadas con una intención de agresividad ya no son recibidas como tales por un público acostumbrado ya a sus primeras audacias.

En un sentido figurado, la voluntad se atribuye a cosas y no a personas; por ejemplo, si cuando la estética valora un tono verde, lo califica verde agresivo, quiere decir que es un verde vivo e intenso que hiere la vista o que parece entrar en conflicto con los otros colores del mismo cuadro o, incluso, con los hábitos de colorido más moderados. M. S.

➢ CHOQUE, PROVOCACIÓN.

AGRESTE

I - Lo agreste como noción estética

Agreste: que concierne al campo, pero se mantiene natural y salvaje. Esta palabra puede calificar:

1 / A la naturaleza en sí misma. Esto plantea el problema de saber si existe una estética fuera de la obra de arte y también la cuestión de las relaciones entre la naturaleza y lo bello.

2/Al tema de una obra de arte, a los seres y cosas que son en ella representados.

3/A una obra de arte o a uno de sus elementos o de sus medios artísticos. Lo agreste constituye, entonces, una categoría estética.

II - Distinción entre lo agreste y nociones semejantes

Lo *agreste* difiere de lo *campestre* en que evoca un campo no tocado por el hombre, mientras que lo campestre se refiere a un campo habitado y cultivado. *La naturaleza en su casa,* de Théophile Gautier, es agreste por su propio tema. Los paisajes de Georges Sand son más bien agrestes cuando describe sus vagabundeos por Berry en *Valentine* o el bosque borbonés en *Maestros campaneros,* y más bien campestres en *La pequeña Fadette* o *François el expósito.* Lo agreste se distingue también de lo *pastoral* y de lo *bucólico* por este interés centrado en la naturaleza. El paisaje virgiliano es campestre en el comienzo de la II.ª égloga, pastoral en el comienzo de la X.ª y agreste hacia el final de esta misma égloga. Finalmente, lo agreste se distingue de lo *rústico,* en cuanto lo rústico evoca las costumbres o técnicas artesanales de los campesinos.

Se habla de *salvaje* y no de agreste refiriéndose a los paisajes exóticos o a paisajes que tienen algún rasgo violento (como los desiertos americanos o las landas bajo la tormenta, descritas por Chateaubriand).

III - Matices y evolución de la idea de agreste

El término «agreste» implica la idea de un matiz de grosería violenta o zafia. Al traducir un juicio estético, esta idea estaría vinculada a la de que no existe más belleza que la humanizada y civilizada. Un paisaje agreste no sería digno de constituir por sí solo el tema de un cuadro; habría que introducir en él figuras humanas o fábricas. Este empleo es, en la actualidad, arcaico.

Después, lo agreste ha parecido menos grosero que melancólico. Para Littré, un paisaje agreste tiene algo triste; lo campestre sería más risueño. Este matiz subsiste aún hoy en algunos casos.

Finalmente, según un tercer matiz, lo agreste se caracteriza más bien por una frescura apacible y una impresión de soledad, pero también de serenidad.

En los dos últimos casos, la atmósfera agreste tiene una suerte de gracia tranquila, sobre todo ese

aspecto natural que excluye lo que podría ser afectado o artificial.

Aunque el interés por lo agreste se desarrolló sobre todo en el prerromanticismo, se encuentran ejemplos en todas las épocas: en la Edad Media es frecuente en la Materia de Bretaña; Ronsard, en la *Elegía* contra los carniceros del bosque de Gastine, toma partido a favor de lo agreste y contra lo campestre que, sin embargo, cantó a menudo en otros poemas.

IV - Aplicaciones de la idea de agreste

Cuando se aplica la idea de agreste a una obra de arte, esta impresión puede tener dos causas distintas que se tiende a confundir en ocasiones.

O bien la obra de arte posee realmente en sí misma, de una manera determinada, los caracteres que definen la esencia de lo agreste, o bien la idea de lo agreste nace de una asociación de ideas por contigüidad. Por ejemplo, la elección de un instrumento de música folclórica, el predominio de un color verde que evoca la hierba o el follaje, etc. Pero esta asociación puede ser arbitraria, debida al azar o a determinadas convenciones. La evolución histórica de las costumbres puede cambiar estos vínculos. Así, algunos aires que parecen agrestes porque son timbres de canciones recogidas en el campo, han podido pertenecer antes a la música culta. Y si Lavignac, en *La música y los músicos,* encuentra un carácter agreste en la tonalidad de *fa mayor,* ¿no es como consecuencia del empleo de esta tonalidad en un pasaje de la *VI Sinfonía* de Beethoven? A. S.

➢ Bucólico, Campestre, Naturaleza, Pastoral, «Paysannerie», Rústico.

AGUA

I - Sentido propio

Líquido transparente e incoloro, de fórmula H_2O.

1 / El agua como sustancia utilizada por el arte

En las artes plásticas la *acuarela* o la *aguada* indican con su propio nombre el uso del agua como diluyente de los colores transparentes o de la tinta; el temple, el gouache son también técnicas de pintura al agua.

Pero existe un *arte del agua* considerado en sí mismo. Generalmente unido a la arquitectura o al arte de los jardines, es el arte de las fuentes, estanques, estanques cuadrados, alamedas de agua, chorros de agua, cascadas, escaleras de agua, etc. Se obtienen grandes efectos estéticos de algunas de las propiedades del agua: su transparencia, su fluidez, los reflejos especulares sobre su superficie cuando está en calma, los juegos de luces a los cuales presta su masa, la manera en que descompone la luz del sol cuando se convierte en finas gotitas, la animación que procura a un espectáculo cuando está en movimiento, la graciosa forma que adquiere al brotar. Incluso el ruido de agua que corre puede añadir encanto a los mencionados aspectos visuales.

2 / El agua representada en el arte

El paisaje en la pintura, la música... ha sido a menudo inspirado por estas propiedades estéticas del agua. Los antiguos, que la creían un cuerpo simple, la hicieron uno de sus cuatro elementos, de ahí su importancia iconográfica. Condición necesaria para la vida, el agua es con frecuencia símbolo de ésta; aparece a menudo como símbolo de lo femenino (evocando a veces la maternidad, o la virginidad); pero dado que el hombre no puede respirar en ella, es también símbolo de otro mundo, misterioso, peligroso incluso, hasta mortal. Hay toda una poética del agua en las artes y la literatura.

II - Por extensión

Nombre dado a diversos líquidos transparentes.

El *agua fuerte** es el ácido nítrico, utilizado en grabado. Ciertos líquidos perfumados llevan el nombre de agua. Uno de ellos ha dado lugar a una expresión figurada; se denomina *agua de rosa,* de manera condescendiente, a un tipo de categoría estética, la de algo bonito, agradable y a menudo sentimental, demasiado dulce, sin vigor ni profundidad: novela rosa, obra de teatro rosa.

III - Por analogía

Se denomina agua a la transparencia de los diamantes y piedras preciosas, a la traslucidez y brillo de las perlas. Es un criterio importante en la apreciación de sus respectivas bellezas.

➢ Elemento.

AGUADA (lavado). Del latín *lavare,* lavar. Designa a la vez a un tipo de material y a las obras realizadas gracias a él. La *aguada* es una materia colorante, que más o menos disuelta en el agua, permite obtener todos los matices de intensidad, desde los más claros a los más oscuros. No siempre se ha distinguido a la *acuarela* de la *aguada,* sin embargo, desde finales del siglo XVII, este término no se aplica más que a la sanguina, a la sepia, al bistre (color de humo) y a la tinta china diluidos en agua. Generalmente trabajada al pincel, la aguada aúna las ventajas de una gran ductilidad plástica con las posibilidades estéticas ofrecidas por una extrema rapidez de ejecución. La tradición occidental (sobre todo a partir del siglo XVII) la usó frecuentemente para materializar las ideas primarias de una composición por realizar. Género específico, permitió la alianza de gestos vigorosos, propios de la pintura, con la precisión característica del dibujo. Auxiliar estupendo, se adapta igualmente a la cuidadosa devolución de matices, de sombras sobre los planos, elevaciones y perspectivas de arquitectos e ingenieros. Por otro lado, es una técnica privilegiada del arte chino tradicional. La dialéctica del pincel y de la tinta hace surgir de la aguada un microcosmos, refinado y sabio, verdadero equivalente sensible de la esencia de los objetos del mundo; en tanto que representación de sus apariencias. La profundidad de una larga meditación, asociada a la vivacidad del gesto instaurador, se expresan en y mediante la aguada, abierta a los placeres de una estética de la transparencia. D. R.

➢ Acuarela, Bistre.

AGUAFUERTE. El aguafuerte es un medio de obtener un grabado de interpretación o una estampa. En todas las «tallas dulces», la placa matriz se graba en «hueco»: recubierta por un barniz, el artista traza en ella, con la ayuda de un punzón, el grafismo a la inversa de lo que quiere obtener, dejando el metal al desnudo (generalmente cobre) en algunas partes. Éstas, seguidamente, son atacadas (se dice mordidas) con un ácido (aguafuerte), que crea surcos.

Para la impresión, los surcos se rellenan con una tinta grasa que se deposita sobre un papel humedecido cuando se pone en contacto con la placa, al pasar entre los rodillos de la prensa.

La técnica del aguafuerte permite al artista pasear libremente, en todos los sentidos, su punta sobre el cobre, como el dibujante haría con la pluma. El ataque del ácido crea líneas, puntos «borrosos», lo que da a la prueba una cierta dulzura, un cierto calor en la expresión.

Particularmente apta para llevar a cabo croquis o improvisaciones, el aguafuerte crea una emoción estética espontánea y fresca. Insiste sobre el motivo principal difuminando lo accesorio, lo cual permite al grabador jugar libremente con el negro de la tinta y el blanco del papel, juego que permite los contrastes de luces y sombras, desde la claridad más intensa a la oscuridad más profunda. Dando a la línea una gran libertad, engendrando un claroscuro sutil, el aguafuerte expresa plenamente la sensibilidad barroca.

➢ ÁCIDO, AGUATINTA, GRABADO.

AGUATINTA (artes plásticas, grabado). Procedimiento para grabar cobre en superficie y no por incisiones.

Existen varias técnicas de aguatinta: la mayoría tienen por finalidad fijar sobre el cobre una fina película de colofonia en polvo, a través de la cual el ácido ataca al cobre. Los granos pueden ser de un grosor variable. Dependiendo de su grosor y de la duración del ataque del ácido, las tintas obtenidas por el tirado oscilarán entre un gris ligero y un negro profundo.

La aguatinta es una técnica empleada para obtener en el grabado una especie de lisura y no rayaduras o tallas. Se emplea en particular para la impresión de grabados sobre cobre en colores, al *reperage,* o «a la poupée» (una sola plancha de color).

Esta técnica puede dar excelentes resultados (Goya, Manet). Pero el artista que la practica corre el riesgo de caer en la blandura y la facilidad. E. S.

➢ ÁCIDO, AGUAFUERTE.

AGUDO. El término *agudo* no pertenece al vocabulario de la estética propiamente dicha. Sólo tiene diferentes sentidos técnicos, pero casi siempre con una incidencia estética. Agudo significa:

1 / Terminado en punta viva: un hierro agudo. Se utiliza la imagen «un epigrama o una sátira agudos», es decir, destinados a herir o irritar moralmente.

2 / Menos abierto que el ángulo recto: un ángulo agudo. Se utiliza también esta imagen para hablar de un diseño o un movimiento agudos, oponiendo agudo a redondo. Se ha hablado, por ejemplo, de «la escritura de los pintores prerrafaelitas», con relación al estilo «redondeado» de los artistas de los siglos XVI y XVII.

3 / Que discierne bien los detalles: una vista aguda. Hay que señalar que la expresión «agudez de la visión» es técnica en psico-fisiología: la agudez visual es la distancia angular que se puede distinguir entre dos puntos lo más cercanos posible (alrededor de unas tres milésimas de radián para un ojo normal). Por extensión de la imagen, se atribuirá a un pintor, a un novelista una visión aguda de la realidad, cuando se quiera dar cuenta de una observación penetrante y del arte de sacar a la luz un detalle imperceptible para la gran mayoría, pero altamente significativo.

4 / Al hablar de sonidos, una frecuencia elevada: notas agudas, una voz o un grito agudos. Especialmente en radio y en televisión, se llama registro agudo a la zona de frecuencia* sonora situada allende los tres mil doscientos hertzios (aproximadamente). Se sabe que el predominio relativo de frecuencias agudas aumenta la nitidez de una voz y la inteligibilidad tanto de la palabra como de la música. El desplazamiento de la frecuencia de referencia de la orquesta (la 3 en el diapasón) desde algunos hertzios hasta las frecuencias 435, 440, 442, etc., incrementa espontáneamente el brillo de una ejecución musical. El registro específicamente agudo (que forma el «dominante» por encima de los 3.000 hertzios) juega un papel muy importante para algunos músicos orientales, papel que empieza a ser notado y apreciado en Occidente.

Así, se asociará de una manera general el término «agudo» a las nociones de inteligible, claro, brillante, mordiente, agresivo, opuestas a las de gracia, seducción, dulzura o de solemnidad y majestad. C.

➢ MORDIENTE, VIVO.

AIRE. ***I*** - Del italiano *aria*. Esta palabra se utiliza en música con el sentido general de canto o melodía, pudiéndole ser añadidas algunas calificaciones precisas: aire de corte, aire de carácter (en el ballet de corte), aire de concierto, aire de ópera. Con relación a melodía, término más general, se emplea preferentemente la palabra aire (sobre todo cuando se precisa: «aire de bravura» o «gran aire»: el gran aire de la *Tosca)* para indicar que se trata de una melodía, sobre todo vocal, que tiene una cierta autonomía con respecto a la obra a la que pertenece y constituye una voz fuertemente predominante en la composición musical, quedando reducidas las otras voces a la función de simple acompañamiento. Por esta razón, los detractores de Wagner aseguraban que en sus obras «no había aires»; impresión que resulta, por un lado, de la «melodía continua» y, por otra, de la importancia dada a la parte orquestal.

➢ CANCIÓN, MELODÍA.

II - Del latín *aer,* fluido gaseoso. En cuanto fluido, alimento de la respiración, el aire, en un

primer acercamiento no es más que un agente físico, indiferente por sí solo a cualquier implicación estética. Por ejemplo, para la música es sólo el simple vehículo del sonido. Todo un mundo imaginario se relaciona, sin embargo, con él y, desde este punto de vista, es interesante para el lenguaje poético y para las artes de expresión vocal: «el verso es una realidad neumática. El verso debe someterse a la imaginación aérea» (Gaston Bachelard), Louis Jouvet define el oficio de comediante como «el arte de respirar un texto»... «Un texto es, antes que otra cosa, una respiración».

➢ ELEMENTO, RITMO.

III - En el sentido de medio atmosférico, la palabra *aire* traduce en las artes plásticas la impresión de espacio entre los diferentes planos del cuadro. Se dice, por ejemplo, que a un cuadro le falta aire cuando sus planos se confunden. La distribución de planos por el efecto que produce la interposición de masas de aire entre esos planos y el espectador crea una perspectiva aérea.

➢ AÉREO, ATMÓSFERA, PERSPECTIVA.

AIRE LIBRE. El aire libre es el espacio abierto exterior, por oposición al espacio cerrado interior de un edificio, de un local cerrado. Es un concepto de estética para todos los casos en que la ejecución al aire libre de una obra de arte le confiere caracteres particulares. Sería lógico emplear también la expresión para el arte de los jardines y de los parques, para el aspecto estético de los paisajes naturales; pero el hecho es que en estética no se utiliza apenas la expresión de «aire libre» más que para diferenciar una ejecución hecha fuera de una ejecución en un edificio (taller, estudio, teatro, sala de conciertos, o, simplemente, una casa o un apartamento), y de las artes que pueden practicarse de las dos formas.

I - Pintura

La pintura al aire libre es aquella que el pintor realiza fuera y no en un taller. Concierne sobre todo a la pintura paisajística, y se ha introducido en una fecha relativamente reciente en la historia de la pintura.

Hasta mediados del siglo XIX, se pinta raramente al aire libre. Los cuadros que representan escenas al aire libre, paisajes, están generalmente pintados en talleres, a partir de recuerdos o de una documentación tomada sobre el terreno (dibujo, aguada, etc., pero no pintura al óleo). En el transcurso del siglo XVIII estos estudios preparatorios son a veces *pintados* fuera; ciertos artistas (Oudry, Desportes) llevan su material de pintura al campo y se instalan al aire libre para realizar bocetos, que utilizarán más tarde para cuadros pintados en el taller. El desarrollo de la acuarela, a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX, hace pasar del *estudio* al aire libre, estadio provisional de una obra futura, a la obra al aire libre, enteramente realizada fuera y frente a la naturaleza. Las acuarelas de Turner, por ejemplo, o de Jongkind, marcan esta evolución. Corot, la escuela de Barbizon, emplean aún el bosquejo del natural en vista de cuadros por realizar enseguida en el taller. Finalmente, Monet sobre todo, pinta resueltamente sus cuadros en plena naturaleza –e, incluso, a pleno sol–. Después, la pintura al aire libre ya es admitida tanto como la pintura en taller. Se han empleado palabras *plenairisme* y *pleinairiste* para designar a la escuela de pintura que en el siglo XIX se atribuía particularmente la innovación de la pintura al aire libre.

El nacimiento de la pintura al aire libre no constituye solamente una evolución en la técnica práctica; denota también una evolución estética. Se ha desarrollado, efectivamente, con los intentos que pretendían ofrecer la luz y las delicadezas del estado atmosférico. Se ha sumado también a una evolución de las ideas sobre la nobleza del paisaje en sí mismo y no solamente del paisaje histórico (consultar *Paisaje).* Finalmente, se ha relacionado con el gusto por los cuadros completamente claros, sin las clásicas oposiciones de luz y sombra y el tradicional «árbol pardo». Marca, ya sea unas ganas por asimilar los efectos fugitivos (llegando a veces a una valoración de lo efímero por sí mismo), ya sea un deseo de contacto directo con la naturaleza, de impresión inmediata antes que elaborada, ya sea un interés por la realidad tal cual es, fuera de los principios de escuela y de las disposiciones artificiales.

El grabado al aire libre es bastante excepcional a causa de las dificultades prácticas que presenta, pero existen algunos ejemplos (Dunoyer de Segonzac).

En Oriente, la pintura al aire libre es casi inexistente. Por ejemplo, los pintores chinos se ejercitan sobre todo en la observación de los paisajes y de las plantas para pintarlas seguidamente de memoria. El aprendizaje de la obervación y de sus técnicas fue llevado muy lejos. Algunos pintores tomaron «in situ» croquis para utilizarlos posteriormente. El gran Wou Tao-Tseu precisó, al volver del Sseu-tch´ ouan, que no tenía bocetos, y que todo estaba anotado en su corazón: se puede deducir de esto que otros recurrían a los bocetos. Existían también ejercicios preparatorios para pasar de la observación a la pintura; por ejemplo, algunos pintores utilizaron la sombra proyectada por los bambúes sobre la pantalla de una ventana. Y las obras perfectas tuvieron que ser precedidas por un buen número de esbozos. Pero una vez que la pintura paisajista china domina sus dificultades técnicas y encuentra su estilo, pinta de memoria y sin retoques. Para esta cuestión en su conjunto consultar *Memoria.* E. A. S.

II - Artes del espectáculo

1 / Estética general

El *aire libre* póstula un espacio abierto y se opone a la sala cerrada. La expresión califica tanto el lugar (anfiteatro antiguo, «teatro de verdor»...) como lo que en él se ofrece (representación, concierto...).

Ciertos climas son favorables para los espectáculos al aire libre y ejercen una influencia sobre las condiciones materiales y su desarrollo. De este modo, el antiguo anfiteatro responde a la dulzura

de la cuenca mediterránea. Pero sin embargo, y bajo cielos menos clementes, el éxito del aire libre ha sido, y es, enorme.

El aire libre no implica forzosamente auditorios de masas, sino que se ha constatado que inspira vastas aglomeraciones, ya se trate de teatro (en los anfiteatros griegos y romanos o en los atrios de la Edad Media), de concierto (alrededor de los quioscos municipales o en el Hollywood Bool californiano) o de cine (a veces dotado de una pantalla gigante para el uso de los espectadores en automóvil). Todo un arte de las fiestas, ricamente ilustrado a lo largo de los tiempos, saca a flote el aire libre y reúne a grandes colectividades (a veces la ciudad entera crece con una multitud de visitantes) unidos en un fervor unánime. Son los cortejos de los Autos Sacramentales en España, de los Pageants en Inglaterra, de las Entradas Solemnes del Renacimiento, todos los espectáculos sobre carros, que gozan de gran favor en los siglos XV y XVI, que van del cuadro viviente y del misterio mímico a la verdadera escena de comedia, procesiones diversas, mascaradas, las tornesas del despliegue teatral, las paradas náuticas, etc.

El aire libre conviene también a las fiestas nocturnas, ya sea por la atmósfera particular de una noche estrellada o de una iluminación con llamas de las cuales puede beneficiarse el teatro o la danza o la música, ya sea por los efectos polícromos del alumbrado, de pirotecnia o de iluminación, que constituyen verdaderos espectáculos, desde los fuegos artificiales a los «lugares iluminados» hasta los modernos espectáculos de «luz y sonido» que toman como pretextos las evocaciones históricas, lugares y monumentos (el Palacio de Versalles, la Acrópolis...) y asocian a los juegos de luces un texto dramático y una partitura musical.

2 / Teatro

El teatro al aire libre va de las formas zafias (teatros de feria y de patios de albergue) a las más elaboradas (teatro antiguo), siendo sus caracteres sociológicos y estéticos esencialmente variables según las épocas. Se desarrolla naturalmente cuando la vida colectiva exige grandes reuniones, cuando las técnicas no permiten la construcción de salas suficientemente grandes e iluminadas. Los *corrales* del Siglo de Oro Español, los primeros teatros públicos que proceden de los patios de los albergues para las representaciones isabelinas son a cielo abierto, no por el principio de aire libre como el anfiteatro griego o romano, sino por adaptación a las condiciones materiales. La evolución de las estructuras sociales, la modificación en el comportamiento perceptivo y la afirmación del principio ilusionista, que exige la presentación dividida y encuadrada del universo dramático (Renacimiento), favorecen el desarrollo del teaatro en sala cerrada según el ideal perceptivo de la «caja óptica»; el teatro se convierte en arte de noche y de luz artificial en espacio cerrado.

La disposición del teatro al aire libre varía según los géneros y las épocas: anfiteatro antiguo; recubrimiento sobre tres lados del tablado de feria; en la Edad Media, alineamiento de casas sobre el atrio *(La Pasión* de Valenciennes, 1547) o circularidad completa de la representación central (*El Castillo de Perseverancia,* en Inglaterra, alrededor de 1425).

Las dimensiones, las condiciones acústicas y visuales del teatro al aire libre requieren una dramaturgia, una economía y una técnica de representación apropiadas. Sin embargo, hay que volver a lanzar la idea simplista de una pura subordinación a las necesidades prácticas de la voz y de la representación en el teatro antiguo que responden ante todo a las exigencias profundas del engrandecimiento y del honor trágicos, del «pathos» y del «hybris» requeridos por la celebración colectiva.

Por su prestigio, el teatro a la italiana, a menudo desnaturalizó el teatro al aire libre, que se convierte en la simple reproducción al aire libre de aquél. Si, efectivamente, el traslado de una obra de un lugar teatral a otro es posible, a menudo con la reserva de darle el tratamiento conveniente (el ejemplo ha sido dado por la tragedia antigua que se representa constantemente en la escena italiana), conviene observar que todos los géneros, todas las obras, todos los estilos de representación, todos los intérpretes no convienen por igual al aire libre. Determinadas obras, concebidas o no con esta intención, alcanzan una particular brillantez, otras se adaptan sin complicaciones, otras, en fin, se prestan mal a ello o no lo hacen en absoluto, en razón de su arquitectura propia o a causa de las condiciones físicas requeridas para la interpretación: el ballet, la comedia intimista (teatro de cámara) no convienen para realizarse al aire libre. Las fuentes de la técnica moderna (sobre todo la sonorización y la iluminación) han aumentado las posibilidades del teatro al aire libre, sin por ello trastocar las tradiciones. Sin embargo, las tendencias contemporáneas se han ejercido frecuentemente con un espíritu de búsqueda, apartadas de la «cámara óptica» y solicitando lugares (sitios prestigiosos, cuadros históricos), disposiciones de representación y ambiente originales. Por ejemplo: las direcciones de Jacques Copeau en Florencia *El Milagro de Santa Oliva* en el monasterio de Santa Croce (1933), *Savonarola,* place de la Seigneurie (1935), o en los Hospicios de Beaure *(El Milagro del Pan Dorado)* (1943). El aspecto excepcional de las representaciones al aire libre dadas en estas condiciones, la bóveda mitificadora del cielo que cubre por entero a actores y espectadores, crean un clima de participación muy singular, propio de las grandes celebraciones dramáticas.

3 / El Cine

Se ha señalado más arriba la existencia de proyecciones cinematográficas al aire libre. Las tomas de plano pueden realizarse ellas mismas al aire libre.

Limitado en su origen por las insuficiencias técnicas de la película, de la óptica y de la iluminación, el cine se realizaba necesariamente al aire libre. Cuando el progreso hizo posible el trabajo en estudio (el «teatro filmado» de Méliès, 1907), el aire libre vino a designar, por oposición, las películas o secuencias rodadas en exteriores con luz natural.

Se ha sustituido hoy en día la expresión aire libre por el término «exterior», que es más práctico (es «exterior» todo lo que no ha sido rodado en el estudio en el que hay decorados llamados al aire libre, porque representan un lugar al aire libre), pero de una significación estética menos evidente.

Con la realización de las películas al aire libre, el cine se afirma, efectivamente, como un arte privilegiado para grabar cosas y hechos naturales. Se encuentra con que es, por su técnica, particularmente apto para la representación de la realidad. La naturaleza está entonces considerada como una especie de personaje, o como el decorado de una acción.

De este modo, parece que la noción de aire libre se encuentra ligada, en una gran medida, al vocabulario realista del cine, fundamentalmente a lo largo de toda su evolución; el ejemplo más característico es el cine sueco entre 1912 y 1921.

Tres clases de preocupaciones responden a esta vocación realista:

A / Liberar al cine de la influencia del teatro (de su decorado y del predominio de su verbo).

B / Satisfacer una necesidad de evasión por parte del público por la representatión de vastos recursos al aire libre (espacios terrestres, marinos, aéreos; cabalgatas, cruceros...).

C / Reunir, por medio del tratamiento cinematográfico, por medio de la interpretación o de la misma representación de lo real, las categorías estéticas o los efectos que se creían más alejadas de él (sobrenatural, irreal, fantástico...).

La gama de los medios fílmicos, de la grabación pura y simple de lo real a los tratamientos más imprevistos, demuestra la importancia estética del aire libre en el cine.

III - Música

La ejecución musical al aire libre posee unos caracteres ya señalados a propósito del espectáculo y del teatro; pero se define sobre todo por sus condiciones acústicas y, principalmente, por la ausencia de resonancias en las paredes y el teatro de un local cerrado. Esto modifica su naturaleza; ciertos instrumentos pierden con ello, y otros salen ganando; hay incluso instrumentos que no se tocan apenas al aire libre, También intervienen condiciones prácticas, como la movilidad de los instrumentos fácilmente transportables: éstos son usados al aire libre y llevados según las circunstancias.

Si bien el concierto al aire libre, destinado a un gran público, debe hacerse oír suficientemente a una cierta distancia, el caso es muy diferente cuando una pequeña formación musical ofrece un concierto al aire libre: el espacio es, pues, bastante reducido, para permitir que se interprete la música «de cámara». La unión de una música íntima con un marco al aire libre, crea una atmósfera singular, que las artes plásticas han evocado muy a menudo con el tema del concierto campestre. Este tema, ¿corresponde a una realidad? Hay que señalar que los tapices y los cuadros que, sobre todo en la época gótica, en el Renacimiento y en el siglo XVIII sitúan a algunos músicos tocando música por puro placer en el marco de un jardín o de un parque, con flores, árboles y verdor, transmiten un ambiente de ensoñación. Su música inesperada y virtuosa produce una impresión de vida feliz por su fusión con el encanto del aire libre.

A. S.

➢ ATMÓSFERA, EXTERIOR.

AIREAR / AIREADO. Airear es dar aire a lo que no lo tiene. Está aireado lo que recibió aire o contiene mucho aire. Como el aire llena el espacio que separa los cuerpos visibles, se airea un conjunto material poniendo grandes espacios entre sus elementos o haciendo calados en sus masas. En este sentido se emplea el término *airear* en estética, siempre con una carga laudatoria: se airea lo que es demasiado pesado, demasiado lleno de masa o compacto. El término insinúa también que este aire causa una impresión agradable. No se emplea, pues, la palabra «airear» para censurar un exceso de espacio desocupado, formas demasiado troqueladas o demasiado menudas ni tampoco cuando la extensión del espacio vacío confiere un valor estético a la obra, sugiriendo una impresión distinta a la de bienestar (es el caso de la *Junta de Filipinas,* donde Goya dispone a los personajes en torno a un inmenso vacío central).

El término «airear» puede aplicarse, en primer lugar, en las artes donde las obras tienen unas dimensiones espaciales reales. En las artes plásticas, se airea un cuadro al reducir la importancia de masas sombrías, se airea una arquitectura haciendo calados en sus masas. En las artes del espectáculo, se puede también airear un decorado o una puesta en escena demasiado recargados o embarazosos. El término se puede emplear también en literatura, con referencia a la escrita desde un cierto punto de vista plástico en la disposición material de un texto: se airea un texto demasiado compacto al partirlo en párrafos, al introducir en su masa sombría los intervalos claros de líneas de blanco o sangrados.

La palabra puede aplicarse también ya no a la obra misma, sino al universo en ella representado. Entonces, se toma en sentido propio (un cuadro paisajístico, por ejemplo, está muy aireado cuando la extensión representada abarca un vasto cielo o mucho aire), o en un sentido figurado, cuando se airea metafóricamente la atmósfera moral o afectiva de una obra, haciendo desaparecer una impresión sentimental o emocional de ahogo.

El gusto por lo aéreo es más o menos fuerte según las épocas. Algunas, como el Segundo Imperio, prefirieron composiciones muy densas, muy recargadas. E. A. S.

➢ AIRE, ALIGERAMIENTO/ALIGERAR, ATMÓSFERA, BLANCO.

ALABANZA. Discurso que celebra los méritos de una persona, una acción, una cosa. Constituye, en ciertos casos, un género literario, frecuentemente poético. La alabanza también puede adoptar la forma musical. En ocasiones, es un signo del arte sagrado o religioso, cuando el ser alabado es un ser divino, santo o sagrado. A. S.

➢ CELEBRACIÓN, ELOGIO, PANEGÍRICO.

ALABARDERO (claque). El término de alabardero alude, en teatro, a la práctica del aplauso por parte de un grupo de espectadores benévolos o remunerados que intervienen sistemáticamente con el fin de arrastrar al resto a manifestaciones de aprobación y de entusiasmo. Todavía ocurre que llamamos alabardero a aquel que aplaude, cuando los aplausos resultan particularmente nutridos y calurosos, y dejan entender que su voluntaria exageración corresponden a una amistad o a un prejuicio.

El empleo del alabardero en las intervenciones dirigidas es muy antiguo. Tácito lo menciona por referencia a los espectáculos donde Nerón se exhibía. Durante los siglos XVII y XVIII, esta práctica no se hallaba organizada pero resultaba ineludible en las cábalas, o simplemente en las salas de amigos y partidarios cuidadosamente escogidos y repartidos para la representación de una nueva obra. En el siglo XIX, el alabardero adquiere importancia; desempeña su función en la batalla de *Hernani;* sobre todo se institucionaliza: existen agencias de alabarderos, muchos teatros se procuran su jefe de alabarderos con el cual firman un contrato especificando derechos y obligaciones. Dicho jefe sigue las últimas repeticiones para percibir el momento en el que convendrá dar la señal de los aplausos, así como el de las risas y las lágrimas. Esta práctica comercialmente organizada ha desaparecido en la actualidad.

La importancia del alabardero se explica por el contagio de las emociones y sus modos de expresión: el entusiasmo, las risas, los llantos, los aplausos, resultan comunicativos. Pero el uso que se ha hecho deliberadamente con el fin de influir en el público, revela ciertas técnicas de persuasión y se funda en una sugestión basada en la cantidad: la persuasión colectiva provocada por los aplausos de un núcleo de sectarios aporta la garantía de una aprobación general. Hoy en día, si bien ya no existe el alabardero como tal, la práctica de una atracción persuasiva provocada por los aplausos, ha tenido su participación e influencia en los acontecimientos de la vida teatral donde los simpatizantes de un autor, de un dramaturgo y de sus intérpretes, buscan impresionar e influir favorablemente al gran público.

Se pueden emparentar con la labor del alabardero, ciertos procedimientos utilizados en las técnicas habituales de difusión colectiva; por ejemplo, se aumenta el volumen de los aplausos o se añaden más en algunas retrasmisiones diferidas, registros en disco, ejecuciones públicas de obras de teatro o musicales. A. V.

➢ APLAUSO, COMUNICACIÓN, PÚBLICO.

ALADO

I - Sentido propio: que tiene alas.

Numerosos ejemplos religiosos, mitológicos o pertenecientes a la literatura fantástica proponen al arte una multitud de seres alados, muchos de los cuales resultan de la adicción imaginativa de alas a formas animales que están desprovistas, de ellas por naturaleza o, incluso, a la forma humana: caballos o ciervos alados, ángeles, hadas o demonios con alas de pájaro (de paloma o golondrina, especialmente), de mariposa o de murciélago. Cada una de estas formas introduce una impresión afectiva diferente. Esto plantea problemas de posibilidad anatómica (o de simulación de uniones imposibles) que se encontrarán tratados en el artículo *Monstruo.* Wells, por ejemplo, se divirtió en una de sus novelas dando en términos científicos, e incluso teratológicos, la anatomía de un ángel. Se encuentra también, como término iconográfico muy frecuente, el ser alado que sirve como montura a un jinete (Belorofonte sobre el caballo Pegaso, Roger sobre el hipógrifo, Júpiter sobre un águila, en la última escena de *Anfitrión,* de Molière). Esto ha causado a los artistas, especialmente a los numerosos ilustradores de Ariosto, curiosos tormentos, como, por ejemplo, la dificultad de colocar las piernas del jinete, estorbadas por las alas de su cabalgadura. A título de curiosidad, señalemos que Gustave Doré situó por lo general (pero no siempre) las piernas del jinete por delante de las alas del hipógrifo, lo que fuerza a aquél a plegarlas mucho, con el jinete que monta a la inglesa con estriberas muy cortas; mientras que Ingres pone hacia atrás las piernas de Roger liberando a Angélica, lo que lo fuerza a representar las piernas completamente rectas, con estriberas largas, como las del jinete que monta a la alemana o según las antiguas normas de equitación francesa. La solución de Ingres tiene la ventaja de dar a Roger, jinete con armadura, la actitud histórica real del caballero medieval, pero le comunica una especie de rigidez hierática que el «gótico» Ingres no temió. Este ejemplo muestra bastante bien la determinación formal del ilustrador de textos literarios. El poeta elude toda precisión sobre cuestiones de este carácter.

II - Sentido figurado

«Alado» es también un epíteto metafórico que implica una calificación poética y que no se usa apenas, excepto al hablar de poesía: estrofas «aladas». Se entiende por ello versos cuyo impulso lírico está tan favorecido por la naturaleza de las imágenes evocadas y por la aparente espontaneidad de la inspiración como por las sonoridades fáciles de pronunciar, por el encuentro de consonantes poco numerosas y vocales palatales (o claras) en las sílabas tónicas, etc.

Fuera de las artes literarias, el epíteto «alado» es poco usual y no tiene uso técnico. Sin embargo, debemos señalar que en coreografía se habló en la época romántica de movimientos alados; pero no se dice nunca de una persona ni de un paso que son alados.

Para la diferencia entre alado y aéreo, términos muy próximos, pero no sinónimos, ver el artículo *Aéreo.* E. S.

ALAMBICADO. Adjetivo que significa, en sentido propio, destilado en el alambique. Pero en la actualidad sólo se emplea metafóricamente: complicado, muy rebuscado, tratado con un exceso de sutileza y de refinamiento.

Es un término peyorativo, aunque pueda ser empleado en ocasiones sin matiz depreciativo alguno en historia literaria, para aplicarlo a tendencias deliberadamente afectadas y amaneradas (conceptismo, gongorismo, eufuismo, etc.).

El texto *alambicado* es extremadamente rebuscado y se caracteriza por la acumulación de detalles y por la complicación de sus giros. No suelen darse textos que sean alambicados por su extrema concisión.

A veces, esta palabra indica la idea de una cierta oscuridad: un discurso complejo y sutil que se aleja demasiado del lenguaje corriente y deja de ser claro. No sería difícil que la imagen usual del alambique, con su serpentín y sus formas curvas jugase un papel en la idea de complicación o de circunloquio que evoca esta palabra. A. S.

➢ ABSTRUSO, CONTORNEAR/CONTORNEADO, OSCURO.

ALBERTIANO. Que responde a la doctrina del arquitecto y humanista florentino Leon-Battista Alberti (1404-1472).

Se emplea para caracterizar:

I - Un aspecto particular de una expresión arquitectónica. Se dirá que un edificio es *albertiano* cuando responda a las normas expuestas por Alberti en su tratado de arquitectura, *De Re Aedificatoris* (conocido desde 1452). Este tratado, del que su autor quería hacer el equivalente moderno de *De Architectura,* de Vitruvio, fundamenta una teoría de las proporciones, en la cual la armonía y el acuerdo entre las partes, según un cierto orden, una cierta relación (como el principio de simetría, «la ley más elevada y más perfecta de la naturaleza») deben, cuando son respetados, engendrar la belleza de la obra arquitectónica. Belleza que, según Alberti, ya no depende de una simple opinión, sino de un juicio innato de nuestro espíritu *(animis innata quaedam ratio).*

El estilo albertiano (tal como aparece en su más bella expresión, el *San Francesco,* el *templo malatestiano* de Rímini) conjuga la potencia monumental de la romanidad con la gracia aristocrática de la Florencia del Quattrocento.

II - Una forma particular de entender la perspectiva: la *costruzione legittima* –según los principios del tratado *Della Pittura* (escrito en 1436, pero que no fue impreso hasta 1540). La representación pictórica se define como un corte plano a través del cono óptico constituido por el ojo del espectador y los rayos que lo unen a todos los puntos característicos del espacio que se quiere representar. El extremo de este rayo visual perpendicular al ojo del espectador determina el *punto de vista* en el que se encuentran todos los ortogonales, esto es, las líneas de profundidad en perspectiva.

El método albertiano se convirtió en el *credo* de toda la pintura clásica. En la organización matemática del espacio sugerida por él (donde lo ancho, lo alto y lo profundo permanecen en una constante proporción), la construcción perspectivística se encuentra a la vez estabilizada y facilitada. Los pintores del Renacimiento vieron en él un método casi infalible, gracias al cual, el artista, que se encontraba dotado de medios poderosos, podía tener la esperanza, como si de un nuevo Dios se tratase, de convertirse en el creador de un mundo figurado que sería la imagen científicamente exacta del Universo concreto.

Pero, de un lado, el desarrollo de los estudios geométricos y de los conocimientos de la fisiología y el progreso de la ciencia psicológica, y, de otro, una comprensión más avanzada de los procedimientos de expresión espacial de las civilizaciones hasta entonces mal conocidas (pintura china, frescos romanos, pinturas paleocristianas y romanas, miniaturas medievales, en las que se desarrolla una perspectiva curvilínea, etc.) tuvieron como consecuencia un total cuestionamiento de la pretendida infalibilidad del método albertiano (sobre cuya legitimidad ya había dudado Leonardo da Vinci). L. B.

➢ PERSPECTIVA.

ALEATORIO. Del latín *alea,* dado para el juego y, por extensión, azar: que es debido al azar, de donde viene el sentido de incierto.

Puede parecer paradójico, e incluso contradictorio, hacer intervenir a lo aleatorio en la obra estética.

Sin embargo, el artista nunca rechazó el afortunado azar que le facilitaba, bajo la forma de un incidente determinado, la visión de algún accidente fortuito, de un hallazgo original. El talento del creador se manifiesta entonces en el reconocimiento, entre los innumerables azares sin interés, de aquello que podría integrar en su obra, Pero, ¿acaso esta elección juiciosa no reduce singularmente la importancia de lo aleatorio? Además, el tratamiento que se le da después reduce aún más la aportación del artista.

Numerosas anécdotas llaman la atención sobre la posibilidad de la intervención del azar en la creación artística, pero en ellas habría que ver más la presencia de lo fortuito que de lo aleatorio. Se cuenta, por ejemplo, que Scarlatti escogió como tema de una fuga los sonidos emitidos por su gato al andar sobre un clave. Es evidente que dándole ritmo a esta sucesión de notas, al componer el tema, y, por ello mismo, al apropiarse de esta melodía integrándola en su universo musical, el compositor ha hecho irreconocible, sin duda, el dato aleatorio. No olvidemos, además, que el gato anduvo sobre un clavecín, es decir, un instrumento ya muy elaborado, cuyas sonoridades son productos muy artificiales de varios siglos de cultura musical.

Sin embargo, un gesto como éste es excepcional hasta una época muy reciente. El problema ha sido estudiado muy a fondo en lo referido al momento en que se crea el cálculo de probabilidades, juntamente con los problemas de la combinatoria, dado que, a menudo, lo aleatorio no hace más que construir una de las series virtuales del cuadro completo de combinaciones. Existe, por ejemplo, un estudio de Jacques

Bernoulli sobre lo aleatorio y la combinatoria en la creación poética. John Cage y sus discípulos abren, sin duda, el camino, pero es en torno a 1955 cuando lo aleatorio hace irrupción casi simultáneamente en casi todas las ramas de la estética.

En música, los procedimientos que tienen como fin la introducción de lo aleatorio en una fase dada de la composición o de la ejecución se multiplican y nacen sin cesar otros nuevos. He aquí algunos a título de ejemplo:

A veces, el compositor, después de haber transcrito los diversos parámetros de los sonidos, somete a la suerte a una serie de números que, habida. cuenta de esta codificación convencional, constituirán el material de su obra. Por otra parte, la grabación de la obra en dos bandas magnéticas permite, retrasando «al azar» las bandas que pasan por los dos magnetófonos, variaciones casi infinitas de la composición. O bien el orden de la sucesión de las diferentes partes de una obra, escritas en una gran partitura, dependerá de aquella de las partes sobre la que el intérprete pose su mirada. Finalmente, se echa a suertes en ocasiones la entrada de cierto instrumento o la parte que se ejecutará, etc.

Estos ejemplos demuestran que, si bien el azar determina una fase de la composición o de la ejecución, por otra parte, no se llegan a perder sus riendas y queda neutralizado de alguna manera. ¿Será que en la «mitología moderna» hace en alguna medida el papel de la inspiración tan apreciado por los románticos?

Lo aleatorio interviene con frecuencia también en la elaboración del programa que se introduce en las máquinas de componer música. Se echan a suerte, entonces, los parámetros sonoros de base. Pero aquí más que en otros casos, el programa, de una precisión matemática necesaria para la composición, reduce considerablemente el papel de este material inicial y da el predominio a la combinatoria.

En la pintura, la utilización de lo aleatorio presenta una gran analogía con la música en lo que concierne a los procedimientos de pintura mecánica. Aquí, se trata de formas de base cuyo número, color, frecuencia y colocación son echados a suerte gracias a un código previo, cuyos datos son modificados por la máquina por medio de fórmulas-programa que el artista elabora. En otros casos, se hacen pasar superficies coloreadas escogidas por azar ante espejos giratorios y se proyectan sobre una pantalla las composiciones obtenidas de esta manera (juegos caleidoscópicos, por así decirlo).

Como para la música, se pueden encontrar cantidad de procedimientos para hacer intervenir lo aleatorio en la composición de obras plásticas. Se puede pensar también en procedimientos de proyección de líquidos coloreados, en la utilización de chorros de pintura, en los plegados que producen ejercicios con manchas a partir de colorantes repartidos al azar, etc.

En algunas técnicas, como en la cerámica, se han utilizado a menudo accidentes de cocción.

Finalmente, por lo que respecta a la literatura, lo aleatorio se une a lo combinatorio en procedimientos bastante semejantes a los que acabamos de describir. Ya los surrealistas preconizaron, por principio, ciertas formas de utilización del azar (cortar con una guillotina de imprenta hojas de la Larousse, los «cadáveres exquisitos», etc.). En la actualidad, una asociación, el OULIPO (OUvroir de LIttérature POtentielle –Taller de Literatura Potencial–) se ha especializado en este tipo de investigaciones. Citemos un procedimiento que ha obtenido un cierto éxito y que se llama x +/– n: Se sustituyen todos los sustantivos (o los adjetivos, o los verbos) de un texto, preferentemente conocido, por palabras de la misma categoría gramatical que sigan o precedan en un cierto número (n) a la palabra original en un diccionario previamente designado. Naturalmente, este procedimiento no es más que uno entre tantos otros y los miembros de Oulipo crean otros nuevos continuamente.

Como se ve, se trata siempre de un azar limitado, de una suerte echada a partir de un conjunto previamente seleccionado. No se ha llegado nunca, que nosotros sepamos, a una obra elaborada a partir del puro azar; pongamos por caso, una música compuesta sobre la base de los cinco primeros sonidos escuchados en un momento dado, por ejemplo, el claxon de un coche, la radio de un vecino cuando ofrece los resultados deportivos, el ladrido de un perro, el vagido de un recién nacido y el ruido de una cacerola al caer. Elementos de este estilo intervienen en la música llamada concreta, pero son siempre minuciosamente escogidos, a menudo con fines expresivos precisos.

Para muchas personas estos hechos tienen algo de paradójico, incluso de censurable, pero no hay que olvidar que con el nombre de *teoría de los juegos* se desarrolla desde nuestros días un estudio de gran importancia sobre la intervención de lo aleatorio en muchas actividades prácticas del pensamiento humano.

Estamos en condiciones de concluir diciendo que el papel del azar en el arte actual es real, pero más limitado de lo que se suele pensar: interviene en algunos estadios de la creación o de la interpretación, pero para perder enseguida, gracias a la intervención del artista, su carácter aleatorio.

E. S./M. S.

➢ ACCIDENTE, COMBINATORIA, CONCRETO *[II, 3]*, AZAR, CALEIDOSCOPIO, DESGARRAMIENTO, ESTOCÁSTICA.

ALEGORÍA

I - Definición general

Del griego ἀλληγορία, a su vez de ἀλληγορεῖν (ἄλλος, otro, y ἀγορύω, hablar), Representación de una idea abstracta bajo un aspecto corporal. También suele ser una personificación, es decir, que la apariencia sensible es la de un ser humano; pero muchas alegorías no son antropomorfas. El ser alegórico no es sólo un simple signo destinado a evocar una idea, sino la idea misma revestida de un aspecto material que la representa.

II - Delimitación con referencia a otras nociones semejantes

Hegel reprocha a Winckelmann y a F. Schlegel *(Estéstica,* 2.ª parte, 1.ª sección, cap. III) haber confundido la alegoría con el *símbolo,* es decir, con el caso de toda obra de arte que implica un contenido de ideas no separadas de imágenes concretas. Schelling, inspirado en gran medida por Schlegel, se escapa del reproche de Hegel y da a la palabra alegoría su verdadero sentido, porque para él la finalidad del arte es dar evidencia sensible de la idea (principio ideal) de cada ser o de cada hecho. En este sentido escribe: «La arquitectura es la alegoría del arte de construir».

El término «símbolo» sugiere, por otra parte, que el sentido profundo más bien se vislumbra y que la representación no lo agota totalmente. Responde a todo un trabajo que vive del pensamiento. Y el término de alegoría supone que el contenido de las ideas es de naturaleza conceptual, lo cual no es siempre el caso del símbolo.

La alegoría literaria se distingue de las *figuras de palabra* o *tropos* en que los tropos establecen una similitud o analogía entre un sentido propio y un sentido figurado, mientras que en la alegoría hay una identidad relativa. La alegoría se acerca a los *géneros figurados,* como el apólogo, la fábula o el mito, ya que todos exponen constantemente dos sentidos en un relato completo. Pero estos géneros pueden tener una significación singular y concreta, mientras que la alegoría plantea un concepto.

El *emblema,* empleado principalmente en las artes plásticas, es un objeto material escogido como signo de un ser (concreto o abstracto) al que pretende evocar. Hay, pues, dualidad entre el signo y la cosa significada, que son dos seres diferentes, uno de los cuales representa al otro, como en la alegoría lo hace un solo ser.

III - Variedades en el tratamiento de la alegoría

1 / La alegoría en las diferentes artes

La alegoría literaria es generalmente un relato en el que los personajes son ideas. Así, la *Psicomaquia,* de Prudencio, tan frecuentemente imitada, cuenta una serie de combates entre las virtudes y los vicios, siguiendo la moda de las descripciones de combates en las epopeyas. Encontramos también una alegoría lírica: el arcipreste de Hita, por ejemplo, la utiliza constantemente, en el mismo diálogo entre don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de Buen Amor.* Las artes plásticas presentan a la vista la forma corporal dada a la idea. El teatro une las dos, ya que los personajes que son las ideas dialogan y se muestran a la vista.

Schopenhauer sostiene que la alegoría en literatura va de lo abstracto a la intuición sensible, pero que es inadmisible en pintura, donde va de la intuición al concepto, transición contraria a la del arte (dado que es un fracaso del propósito de ir de la Idea al concepto). Pero hay en él un deslizamiento entre la noción de concepto y la de palabra. Postula que la alegoría plástica se reduce a hacer reconocer una «significación nominal», como si los medios plásticos fuesen necesariamente extraños a la idea y no pudiesen, por el contrario, hacer sensible lo que la palabra es incapaz de hacer.

2 / Alegoría directa o indirecta

La alegoría directa nos introduce directamente en el universo de las ideas. Pero, en literatura sobre todo, se suele encuadrar la alegoría en un universo concreto, considerado real, que la hace destacar por contraste. De esta manera, se presenta la alegoría, en un relato preliminar, como una visión o un sueño (el *Roman de la Rose,* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung; *El sueño del Infierno,* de Raoul de Houdan; *El viaje del peregrino,* de John Bunyan, etc.). Es la alegoría indirecta.

3 / Alegoría pura y alegoría mixta

En *La Justicia y la Venganza divina persiguen el crimen,* de Prud'hon, todos los seres son ideas. Pero en un fresco de la Galería de los Cristales, Le Brun junta a Luis XIV con Minerva, Condé, Turenne, la Victoria, etc. Boileau, en *El atril,* pone frente a frente a la Discordia y al tesorero de la Santa Capilla, a la Fama y a una peluquera o a la Piedad y al presidente primero. Hay que distinguir, por tanto, la alegoría pura y la que mezcla lo alegórico a lo concreto y a lo real.

La alegoría mixta es a veces tratada de manera que hace destacar la diferencia entre estas formas de existencia. Por ejemplo, se hace hablar en prosa a los personajes concretos y en verso a los alegóricos; o, en pintura, se viste a los personajes reales con trajes que los sitúan en el espacio y el tiempo, mientras que los personajes alegóricos están desnudos o vestidos a la antigua.

IV - El valor estético de la alegoría

La alegoría, tan empleada, ha sido, sin embargo, muy contestada. Se la rechazó creyéndola, sin razón, vinculada al arte clásico, a pesar de que un romántico como Delacroix pintó alegorías y anotó en su diario a propósito de los *Emblemas,* de Ripa: «Este libro está lleno de magníficas alegorías». Henri Morier, en *su Diccionario de Poética y de Retórica* (PUF, 1961) declara a la alegoría «pasada de moda». En realidad es de todas las épocas y una moda en cuanto tal no podría fundar un juicio de valor estético.

El reproche más frecuentemente hecho a la alegoría en sí es el de frialdad, de falta de vida. Hegel lo explica diciendo que un ser alegórico, al ser abstracto, no tiene individualidad concreta y no posee, por tanto, «la forma vacía de la subjetividad». A veces se ha visto en la alegoría, sobre todo en la plástica, una forma de salir al paso, debido a la impotencia de estas artes para traducir directamente lo conceptual. El *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía,* de Lalande (vid. *alegoría)* confirma «la frialdad, la pobreza, la insulsez de las alegorías. Son necesariamente artificiales y siempre complicadas».

Existen, sin duda alguna, alegorías complicadas, como las del frontispicio de la *Enciclopedia;* la Verdad disipa las nubes, la Razón y la Filosofía desvelan la Verdad que la Imaginación se dispone a engalanar, la Historia se apoya en el Tiempo, la

óptica se sienta en compañía de la Botánica y de la Química, etc. (¡38 figuras en total!). Pero toda alegoría no es por fuerza complicada: hay alegorías tan simples como *La Marsellesa,* de Rude *(La partida de los voluntarios),* o *La Libertad guiando al pueblo en las barricadas,* de Delacroix.

Y si existen alegorías convencionales también existen otras que no lo son. Una alegoría no tiene nada de artificial cuando su forma corporal se confunde tan bien con su idea que no hay necesidad de ninguna otra cosa para que se sienta como tal *(La Danza,* de Carpeaux).

Si se parte de la propia definición de alegoría como aspecto concreto de una idea abstracta, la alegoría que no tiene vida concreta no tiene naturaleza de alegoría. Si parece fría no es porque no sea una alegoría, sino porque no lo es totalmente. Paul Zumthor *(Historia literaria de la Francia medieval,* § 470) observa que los personajes alegóricos del *Roman de la Rose* «vivieron, para los lectores, como héroes de novela».

Por el contrario, la alegoría puede parecer pobre a pesar de una vida aparentemente concreta, cuando su contenido en ideas es insuficiente. Es una segunda falta de la naturaleza de la alegoría: ésta debe, por definición, hacer que se transparente una idea a través de un cuerpo; si la apariencia espiritual no hace sentir esta entidad espiritual que debería ser su esencia, la alegoría deja de serlo. *Francia coronando al Arte y a la Industria,* de Elias Robert, podría representar a cualquiera coronando a cualquier cosa: ésta obra adolece, pues, de no ir muy lejos en la alegoría.

Por otra parte, no hay que confundir el defecto de un sentido profundo con el hecho de que este sentido profundo sea difícil o imposible de interpretar. Algunas alegorías son inmediatamente inteligibles; otras, fueron comprendidas, pero su clave se perdió *(Alegoría para Alfonso d'Avalos,* de Tiziano). Una clave perdida puede, por otra parte, ser recuperada *(El Amor sagrado y el Amor profano,* de Tiziano). Si el artista ha sabido representar la existencia de todo un mundo de ideas, ha satisfecho la exigencia del género, incluso cuando el público no supiese explicitar claramente toda la satisfacción de la obra.

Los defectos condenados en algunas alegorías deficientes no responden, por tanto, a su naturaleza alegórico, sino, por el contrario, a que esta naturaleza ha sido insuficientemente desarrollada. Estas obras mediocres, vacías, frías, artificiales, etc., no son tales por ser alegóricas, sino por no serlo bastante. Quizás esta carencia sea debida a cierta falta de fe del artista: no cree en la alegoría, practica el género por imitación o por rutina y no se atreve a llevar la idea hasta el fondo, causa de que no se la sienta viva. Por tanto, la condena de la alegoría debe recaer sobre la confusión, muy grave, entre la impotencia de alcanzar una meta y la meta que no ha sido alcanzada. A. S.

➢ ABSTRACTO, ANTROPOMORFISMO, COMPARACIÓN, CONCRETO, EMBLEMA, IDEA, SÍMBOLO, TROPO.

ALEGRE. Del latín *alacer,* vivo. Lleno de vivacidad, de júbilo y de animación. Se emplea en estética para las artes del movimiento. Una obra o un estilo son *alegres* si tienen las cualidades siguientes:

1 / *La rapidez y la animación*

En literatura, las frases son muy cortas; no hay períodos largos sobrecargados de subordinadas. En música, el tempo es bastante rápido, pero sin exceso.

2 / La soltura

Un estilo alegre da la impresión de ser evidente. Incluso si, de hecho, el autor se ha esforzado por obtener este efecto, el trabajo no se deja sentir. El estilo alegre parece natural y escrito con facilidad. En música, la ejecución alegre da la impresión de ser fácil.

3 / La jovialidad

La obra alegre es animada y jovial. Su autor parece tener placer con lo que compone, se divierte y comparte este sentimiento con su público.

El calificativo *alegre* tiene un matiz laudatorio; sugiere que el autor tiene espíritu y «savoir-faire». A. S.

➢ SOLTURA, ALEGRE (GAI).

ALEGRÍA. La alegría, en el sentido *I,* es un buen humor jubiloso, más superficial y menos íntimo que el gozo, pero que tiñe toda la vida de un aire general de satisfacción y vivacidad ligera. Es *alegre,* en el sentido *I,* lo que manifiesta alegría, y lo es en el sentido *II* lo que la genera. Se llama entonces alegría en sentido *II* a la cualidad de lo que es alegre. Una música *alegre* es una música de movimiento arrebatador y bastante vivo*, de sonidos más bien claros. A. S.

ALEJAMIENTO. El alejamiento, entendido como gran distancia entre un objeto y el sujeto que lo percibe o lo piensa, constituye por ese efecto de perspectiva un concepto de estética. No importa que la distancia sea en el espacio o en el tiempo; Racine decía en el prefacio de Bajazet, citando a Tácito: «Se puede decir que el respeto que tenemos por los Héroes aumenta a medida que se alejan de nosotros. *Major e longinquo reverentia.* El alejamiento de los países repara en gran medida su excesiva proximidad en el tiempo. Pues el pueblo no encuentra diferencia entre lo que está, si osamos decirlo así, a mil años de él, y lo que está a mil leguas.» El alejamiento efectivamente engrandece, pues en un objeto visto desde lejos lo pequeño desaparece y no se ve más que lo grande; se elimina todo aquello que en la proximidad pueda tener de banal, los pequeños detalles excesivamente familiares. Igualmente, por esta simplificación, estiliza. Puede adquirir la aureola de lo misterioso* y poco conocido. Es la base de todo arte de evasión* y da lugar a categorías estéticas como lo legendario*.

➢ DISTANCIACIÓN.

ALEJANDRINO. Adjetivo (un verso alejandrino) y, con mayor frecuencia, nombre (un alejandrino). El alejandrino es en castellano el verso de catorce sílabas. Un verso análogo existe también en otras lenguas románicas.

Este verso comienza a ser llamado así a partir del siglo XV. Parece que toma su nombre del *Roman d'Alexandre,* ciclo consagrado a Alejandro el Grande, constituido entre 1170-1180 y 1200 por varios autores, uno de los cuales se llamaba a sí mismo Alexandre (de Bernay o de París). De hecho, este verso había sido utilizado ya anteriormente (en *Pèlerinage de Charlemagne,* primera mitad del siglo XII). Fue desarrollado en la Castilla del siglo XIII por los poetas del llamado «Mester de Clerecía» (Gonzalo de Berceo, por ejemplo). Hasta el siglo XV fue una composición muy utilizada, pero las nuevas formas provinientes de Florencia, etc., la desplazaron. El siglo XIX conoce un resurgir del alejandrino, que durante el XX se confirmará como uno de los versos más elaborados y extendidos.

I - Características generales

El alejandrino es un verso largo de catorce sílabas compuesto por dos hemistiquios heptasílabos. Los hemistiquios se separan por una cesura intensa, que no admite sinalefa. Como estos dos hemistiquios (o uno solo) pueden tener terminación agudas llana o esdrújula, el número de sílabas de que consta el alejandrino puede oscilar entre 12 y 16.

El alejandrino tradicional tiene acentos invariables y fuertes en sexta y decimotercera sílabas. El alejandrino de dos hemistiquios idénticos en su ritmo tiene tres variantes:

a) Alejandrino mixto: mezcla dos pies de verso diferentes. Sus acentos están en la primera y sexta sílabas de cada hemistiquio y empieza sin anacrusis.

Ej.: «Era de muchas guisas ome revolvedor» (Berceo).

b) Alejandrino trocaico: con acentos en la segunda y sexta sílabas de cada hemistiquio. La primera sílaba está en anacrusis.

Ej.: »Finó el rastrapaia de tierra bien cargado» (Berceo).

c) Alejandrino dactílico: sus acentos están en la tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio. Las dos sílabas iniciales de cada hemistiquio quedan en anacrusis.

Ej.: »Demostroli la carta que en punto tenía» (Berceo).

Pero existen otras formas de alejandrinos donde los hemistiquios ya no son idénticos, como, por ejemplo, el alejandrino ternario: es un verso de trece sílabas (sin cesura), con los acentos en la cuarta, octava y duodécima sílabas. En lugar de la cesura, el verso está partido en tres grupos de cuatro sílabas más otra aislada al final. Está tomado del alejandrino de los simbolistas franceses.

Ej.: «Hace sonar un ruiseñor en lo invisi ble» (Darío).

II - Resumen histórico

En España el alejandrino se encuentra ya en obras tan antiguas como el *Misterio de los Reyes Magos, La Disputa del alma y el cuerpo* y el *Poema del Cid* (donde es el verso que aparece con más frecuencia). Es probable que el alejandrino español sea autónomo, y no derivado del francés, como se pensó en un principio; muy posiblemente se ha desarrollado a partir de los ritmos latinos, al igual que ocurrió en Francia. Así induce a pensar su polirritmia, frente a la condición trocaica del alejandrino medieval francés.

Con el mester de clerecía (siglos XIII y XIV) el alejandrino alcanza su máximo florecimiento; unido en estrofas de cuatro versos monorrimos, la cuaderna vía, aparece desde el *Libro de Alexandre* al *Libro de miseria de omine.*

Del siglo XV al XVII, el alejandrino pierde por completo su importancia poética. En los siglos de Oro fue escasamente empleado (Gil Polo en su *Diana enamorada,* Pedro Espinosa, Alonso Carrillo, Ambrosio de Salazar y Juana Inés de la Cruz).

Con los poetas neoclásicos (último cuarto del siglo XVIII) se produce su resurgimiento (Iriarte, Moratín), debido a la influencia francesa. Lo mismo ocurrirá con el Romanticismo y el Modernismo. Zorrilla implantaría la hegemonía del alejandrino trocaico a lo largo de gran parte del siglo XIX, hasta la aparición de las formas más libres y polirrítmicas auspiciadas por Francisco Gavidia y Rubén Darío. Es precisamente con el modernismo cuando el alejandrino se convierte en uno de los versos más importantes y variados en toda su potencialidad de ritmos, dotándolo de inusitada flexibilidad (hasta el punto de establecer la cesura rompiendo relaciones como las de artículo-sustantivo, por ejemplo: «De los magnates, de los felices de esta vida» (R. Darío).

La popularidad del alejandrino ha decaído después paulatinamente, como también se han ido olvidando las innovaciones métricas del Modernismo. No obstante, el alejandrino es un verso con gran tradición y posibilidades rítmicas, lo que sin duda ha facilitado su reaparición saludable a lo largo de determinadas épocas de la poesía de habla española contemporánea. A. R. S.

➢ PIE (MÉTRICO).

ALERTA. El adjetivo *alerta* significa vivo y rápido, con un matiz de alegría. Este término se emplea en el vocabulario de la danza y del teatro, y en música para calificar la interpretación de un músico.

En literatura, se emplea con un matiz laudatorio para calificar un estilo. Se dice incluso metafóricamente que un autor escribe con pluma alerta. Se entiende por ello, el texto que presenta las siguientes características:

1 / La frase es gramaticalmente simple, de carácter rápido y sin el lastre de oposiciones, de incisos o de subordinadas.

2 / El conjunto está lleno de dinamismo y de movimiento. El propio contenido del texto es simple, despojado de ideas secundarias, de reflexiones parásitas. El autor se atiene a lo esencial, va derecho al asunto. Todos los detalles tienen interés y son indispensables para el efecto buscado.

3 / No se percibe ningún esfuerzo en el trabajo del autor, que parece escribir a vuela pluma. Incluso si en realidad ha repasado y pulido sus frases, el resultado final da una impresión de soltura y naturalidad.
4 / El autor no exige un gran esfuerzo al lector para seguirle; se lee fácilmente y con placer.

El estilo de Voltaire es un ejemplo de estilo *alerta*. El estilo *alerta* se opone al estilo *grave* e incluso a la circunspección, a la majestad, a la solemnidad. A. S.

➢ LEVANTAR, VIVO.

ALGODONOSO. En sentido propio, es algodonoso lo que tiene el aspecto o la consistencia del algodón, y en particular, del algodón de bona o de guata; es decir, blanco, velloso y esponjoso. En sentido figurado, este término es empleado peyorativamente para calificar una falta de firmeza o de concisión. La estética lo toma en este sentido peyorativo.

Se dice que una pintura es algodonosa cuando tiene contornos imprecisos: pero este término es empleado solamente cuando esa vaporosidad es debida, ya sea a errores técnicos (tintas borrosas o tonalidades poco logradas), ya sea a una flojedad en la concepción.

Un estilo algodonoso es un estilo flojo y vago, por su vocabulario impreciso y mal dominado, o, sobre todo, por la construcción poco clara de las frases, demasiado largas. Es bastante habitual que el estilo algodonoso se deba a que el pensamiento es en sí mismo brumoso. A. S.

➢ DIFUSO.

ALHAJA

1 - Sentido propio

Una alhaja es un objeto hecho casi siempre con materiales preciosos y con una hechura rebuscada, se lleva sobre el cuerpo o sobre la ropa, y sirve de adorno o de signo distintivo de una cualidad particular.

Sin duda, las alhajas son tan antiguas como el hombre y representan una de las más antiguas manifestaciones del sentido estético. Hay que constatar que en épocas remotas, cuando la vida de los hombres era aún muy primitiva, las alhajas testimoniaban ya un arte y una técnica refinadas.

De todos modos, nos podemos preguntar si, en su origen, las alhajas no eran más que adornos, o más exactamente, si el hecho de adornarse no implicaba una intención ritual o mágica, una significación misteriosa. Para muchas de las joyas antiguas la forma, el decorado, las representaciones o inscripciones eran elegidas en función de los poderes que se les atribuían y del simbolismo ligado a estos elementos. Si bien a partir de la Edad Media las alhajas pierden progresivamente su carácter magico y misterioso, son todavía utilizadas con fines religiosos o ceremoniales. Actualmente, en los países occidentales las alhajas ya no tienen una significación mágica, pero se les da a menudo un valor simbólico, y muchas de las supersticiones de las antiguas creencias permanecen ligadas a estas alhajas. Por encima de las civilizaciones y de las creencias, se encuentra cierto número de constantes, ciertas formas y ciertas materias que parecen revestir significaciones análogas.

En lo que concierne a las formas, el círculo, por ejemplo, es la forma perfecta, símbolo del cielo, del infinito; por otra parte es lo que encierra, por lo tanto, protege y une; la corona es así un signo e instrumento de poder y de autoridad; el círculo que ata lo encontramos en el anillo nupcial que une a los esposos, o en el anillo del religioso que le liga a Dios. La estrella de seis puntas (sello de Salomón) tiene múltiples aplicaciones; la estrella de cinco puntas (pentáculo) a menudo está trazada sobre joyas mágicas. Todas las representaciones simbólicas de plantas, animales, signos del zodíaco y figuras planetarias también intervienen en esto.

Entre las materias, el oro, debido a su color y a su brillo, ha estado generalmente ligado al sol, y, siendo inalterable, a la inmortalidad. La plata está generalmente ligada a la luna, a la mujer, al agua, al espejo; por su color blanco, simboliza la purificación. Entre las piedras preciosas, la esmeralda, por su color verde, ha estado ligada a la vegetación, a la fertilidad, a la regeneración, pero su naturaleza ambigua parece ya benéfica, ya maléfica. El zafiro, piedra celeste, favorece la contemplación. El diamante sustenta su poder en sus tres cualidades esenciales: dureza, nitidez y brillo; simboliza la iluminación espiritual y comunica con las potencias superiores que someten a la materia. El jade es en China la piedra divina cargada de energía Yang. Las alhajas también utilizan materias animales y vegetales: la perla es lunar y femenina, a menudo asociada con el amor y con el matrimonio; el coral es utilizado contra el mal de ojo. Al lado de las alhajas de materias preciosas, también existen adornos de madera, de conchas, de huesos, etc. En los pueblos llamados primitivos actualmente conservan toda su significación mágica.

Por otra parte, las alhajas constituidas por materias inalterables duran casi indefinidamente, y algunas de entre ellas, cargadas de recuerdos, adquieren entonces una especie de aureola, como todo lo que escapa a la fuerza destructiva del tiempo. Este carácter perenne las convierte en testigos de lazos y de juramentos. Presentes privilegiados, son portadores de mensajes.

La estética de la alhaja ha variado en función de los estilos, ligada directamente a la ropa a la que acompaña, evoluciona con la moda, se adapta al tejido. Así, en el siglo XVIII, las telas finas, el satén y el tafetán de delicados matices, piden monturas más ligeras; el naturalismo del siglo XIX crea un nuevo estilo de alhajas con flores; el siglo XX introduce un estilo con formas a menudo geométricas. Al lado de las alhajas caras, inasequibles para muchos, las joyas llamadas «bisutería» utilizan materiales sin valor intrínseco, pero testifican a menudo una calidad de invención notable. Son muy llevaderas y constituyen un agente importante de transmisión de estilos.

La alhaja está emparentada con las artes de decoración y de representación. Hay en ella un

aspecto que se podría decir teatral, que, en todo caso, se refiere al dominio del artificio: adornándose, el hombre representa un personaje y busca las miradas. Realizada con materiales brillantes, tornasolados y coloreados, la alhaja está ligada al arte del fuego, es un arte de la luz, de la cual utiliza los juegos y reflejos: está hecha para brillar.

L. F./M. S./C.

II - Sentido figurado

Por analogía, se califica de alhaja a una obra de arte que presenta las siguientes cualidades:

1 / Es de dimensiones pequeñas, bien en el tiempo (un fragmento muy corto de música) bien en el espacio (muy pequeña construcción arquitectónica).

2 / Tiene gran valor estético y parece un modelo perfectamente conseguido. El valor económico de la alhaja en sentido propio, que es preciosa y cara, se toma aquí como imagen del valor y del precio estéticos de tal perfección. Así, el término alhaja se emplea laudatoriamente.

3 / Está perfectamente acabada. No se llama «alhaja» a una obra incluso de gran valor estético, cuyo estilo sea el de un boceto, el término se aplica a una obra acabada en detalle.

4 / Tiene, sin embargo, cierta simplicidad, incluso acabada finamente. No se calificaría como «alhaja» a una obra complicada y sobrecargada de detalles o de adornos a pesar de sus dimensiones reducidas. Se podría admirar el virtuosismo o el saber hacer técnico de quien ha conseguido tantas cosas en un objeto tan pequeño; pero su obra no sería una alhaja.

5 / Por último, revela categorías estéticas pertenecientes a la clase de lo gracioso, precioso o bonito. Un epigrama mordaz, acerado, lleno de ardiente energía concentrada no es calificado de alhaja. Es posible que se trate de alhaja una obra provista de fuerza, pero es necesario que la forma sea sin violencia, sin torpeza y sin esfuerzo aparente. Muy frecuentemente, el empleo del término alhaja supone cierto enternecimiento.

Se han calificado de «alhaja» obras como *Para Elisa,* de Beethoven, *De un cribador de trigo al viento,* de Du Bellay, o la pequeña iglesia de Notre-Dame en Saint-Pére-sous-Vézelay. La Sainte Chapelle, en París, sustenta con sus vitrinas un aspecto de joya más que de alhaja.

Se califica también de alhaja, no ya a una obra de arte, es decir, una cosa, sino a una persona. Este término se aplica sobre todo a una mujer o a un niño, cuando se trata de una persona de talla pequeña, perfectamente proporcionada, fresca y graciosa. Incluso empleado como hipocorístico en el lenguaje corriente, la palabra alhaja posee un sentido estético, pues es el valor estético de lo bonito y gracioso lo que hace comparar a la persona con un objeto pequeño, pero precioso.

A. S.

➢ CINCELAR/CINCELADURA/CINCELADOR, ADORNAR/ORNAMENTO/ORNAMENTAL.

ALIANZA. En sentido propio, asociación o unión de individuos o grupos de acuerdo a un objetivo común.

En estética se habla de alianza cuando se combinan determinados elementos para crear un efecto de conjunto. Así, una alianza afortunada de tonos, en pintura; de timbres, en música; de materiales, en arquitectura, etc.

En retórica, se llama alianza de palabras al acercamiento de dos términos cuya unión es inesperada: «oscura claridad», «gozo doloroso». En la literatura contemporánea y, en particular, en el surrealismo, la alianza de palabras ha sido sistemáticamente explotada.

M. S.

➢ ACUERDO, AFINIDAD, ANTÍTESIS, ASOCIACIÓN, ARMONÍA.

ALIGERAMIENTO / ALIGERAR. ***Aligeramiento:*** acción de aligerar; resultado de esa acción.

Aligerar: hacer más ligero, disminuir el peso.

I - Aligeramiento material

Se aligera a veces materialmente una obra de arte o un elemento de una obra de arte por razones técnicas, por ejemplo. Así, los trajes de bailarín se aligeraron después del siglo XVII (por el despojo, el acortamiento y el empleo de tejidos como la gasa), al mismo tiempo que la dificultad creciente de la técnica académica imponía un traje que no estorbaba los movimientos.

II - Efecto de aligeramiento

Pero el término *aligerar* se emplea en el vocabulario de la estética, sobre todo en el sentido de una sugestión afectiva: el aligeramiento crea una *impresión* de ligereza más grande.

En la danza clásica, el bailarín debe llegar por su maestría a proporcionar el efecto de escapar a las leyes de la gravedad, de ser casi inmaterial. Esta impresión es proporcionada por el salto (cuando el bailarín se eleva tan alto como le sea posible en una pose determinada y se esfuerza por mantenerse una fracción de segundo en la cima de su trayectoria); por la pose (el arabesco sugiere, en particular, la idea de un vuelo); por el equilibrio sobre el pie (reducción del polígono de sustentación del bailarín en la media punta o en la punta); por el acento (el bailarín clásico marca su tiempo fuerte en la cumbre de la trayectoria, al contrario del bailarín popular que lo marca en la caída) y, a veces, por procedimientos de estilo que conducen a producir una verdadera ilusión.

En la arquitectura, se aligera un edificio reduciendo el espesor y el aspecto de masa de las partes que sirven para sostenerlo. De igual manera, el arte gótico, que aligera realmente el edificio calando las partes que no hacen ninguna labor, da, además, una extrema impresión de ligereza por la delgadez de las líneas, la altura de las bóvedas y la impresión general del impulso hacia el cielo que resulta de la totalidad del estilo de la construcción.

III - Sentido figurado

En música, se habla de aligerar una orquestación, lo cual puede hacerse ya sea reduciendo el

número de los instrumentos, ya sea por la elección de timbres o incluso de registros. En literatura, aligerar la frase o el estilo es evitar las frases demasiado complejas o recargadas de subordinadas, evitar el exceso de epítetos y adverbios, etc. En pintura, una forma o una pincelada son aligeradas cuando se cargan menos, están menos atestadas de elementos que quitan al efecto su nitidez o su gracia.

En cualquier caso, *aligerar,* como término de estética, tiene generalmente un sentido laudatorio: el aligeramiento sugiere, en efecto, la idea de una espiritualización, de un triunfo sobre la materia, de una liberación del hombre. Mientras que *sobrecargar,* tiene casi siempre un carácter peyorativo: el aligeramiento hace ganar, al hacer algo *más* ligero; la *sobrecarga* lo hace *demasiado* cargado. En el caso en el que el aumento de peso mejore la obra, cuando el exceso de ligereza la haga menuda y delgada, se echa mano de otros términos distintos de *aligerar* y *sobrecargar.*

➢ AÉREO, AIREAR/AIREADO, ALADO, LIGERO.

ALINEAMIENTO. Disposición de elementos puestos en línea, más concretamente, en línea recta, como tirados a cordel.

El término se toma en sentido propio en las artes del espacio. Se encuentra alineamiento de construcciones en el arte de la arquitectura y del urbanismo (por otra parte, la palabra pertenece al vocabulario técnico y administrativo de los servicios urbanos de vías públicas); se encuentra en la disposición de los servicios usuales (por ejemplo, en el arte de los escaparatistas o de los decoradores); se alinean también plantas en el arte de la jardinería: el alineamiento de los árboles y de los arriates triunfa en las vastas y nobles perspectivas de los parques a la francesa.

Se encuentran alineamientos de seres humanos en las artes del espectáculo. La palabra, en el arte de la danza, designa la disposición del cuerpo de baile según las líneas indicadas por el coreógrafo. La corrección de los alineamientos tiene una gran importancia para el valor de un ballet. Se encuentra alineamiento en los desfiles, revistas y paradas, etc. Sugiere el desarrollo y el rigor de una acción o de un pensamiento colectivo o, en ocasiones, la reducción del ser humano al estado de autómata (este efecto de uniformidad casi mecánica se busca en los conjuntos de music-hall).

La pintura, el bajorrelieve o el mosaico pueden utilizar el alineamiento con un fin decorativo o para adaptarse, por medio de conjuntos regulares y continuos, a formas arquitectónicas (caso, por ejemplo, de los frisos).

Las razones estéticas que hacen apreciar el alineamiento son sugeridas en el texto del *Discurso del método,* parte II, en donde Descartes valora en la arquitectura y el urbanismo los «lugares regulares», opuestos a las «calles curvas y desiguales» de los pueblos «mal proyectados». La estética del alineamiento es, en efecto, de espíritu cartesiano; procura *la unidad de estructura,* que organiza la diversidad, y *la racionalidad de esta estructura,* que hace su simplicidad más inteligible y evidente en virtud de la razón.

En las otras artes, el término alinear sólo se utiliza en sentido figurado y, aun así, poco. Se emplea en literatura en un sentido peyorativo: alinear palabras, frases o versos es componerlos sacrificando la calidad a la cantidad o contentarse con una apariencia un poco vacía, sin contenido real, ya sea pensado o vivido. A. S.

➢ LÍNEA, LINEAL, UNIFORME.

ALITERACIÓN. Repetición, accidental o sistemática, de las mismas consonantes en el interior de un verso. La aliteración propiamente dicha es solamente la repetición de las consonantes iniciales de las palabras o, a veces, de los pies métricos del verso. Ejemplo:

Viva videns vivo sepeleri viscera busto (Lucrecio, V, 991). Hay que distinguir dos casos:

1 / Aliteración prosódica. En algunos sistemas de prosodia, por ejemplo en la prosodia escandinava o turca, o en los versos aliterativos ingleses, la aliteración es lo esencial en la organización del verso.

In a somer sesun whan softe wathe sonne
I shope into a shrand a shepp as I here

(William Langland, *Vision of Piers Plougham,* finales del siglo XII).

En este caso, la aliteración se hace necesariamente con la consonante inicial del pie o de la sílaba acentuada.

2 / En otros casos, la aliteración es un efecto libre añadido al procedimiento regular de versificación, como en el verso de Lucrecio antes citado. A veces obedece a la regla de implicar sólo a las consonantes iniciales; y, a menudo, es un arcaísmo. Pero también sucede que tiende a ser simplemente un efecto musical o expresivo y, en casos parecidos, se suele clasificar como aliterativos, un poco abusivamente, a algunos versos donde sólo hay una frecuencia anormalmente fuerte de algunas consonantes o de ciertos grupos de consonantes:

Mezquindad por riqueza, ¿qué no la cambiara?
qui buscarla quisiere, bez la troba? (Berceo).

A. S.

➢ ASONANCIA.

ALMA

I - Sentido filosófico general

Por lo que respecta al hombre, el alma es lo que puede ser considerado como opuesto al cuerpo. Esta palabra, muy penetrada por la metafísica, implica por lo menos una de las ideas siguientes (y a veces todas ellas juntas): *1)* sustancia inmaterial, personal e inmortal, separable del cuerpo; *2)* principio inmanente de vida, de «animación»; *3)* el espíritu considerado no sólo en lo que tiene de intelectual, sino también de afectivo, de «vital, cálido, cordial» (Maurice Blondel).

II - Concepciones filosóficas especiales que tienen implicaciones estéticas

Algunas teorías relativas al alma están en relación con atmósferas estéticas muy precisas. Así, la inmortalidad del alma, con la posibilidad de un reencuentro de las almas en la vida futura, inspiró

con frecuencia una especie de evasión nostálgica fuera del mundo, sobre todo en el Romanticismo (por ejemplo, en algunos poemas de Rückert a los que puso música Schumann). La idea panteísta de un «alma del mundo» ha solido ser evocada bajo el aspecto de una comunión estética con la naturaleza, con la realidad sensible. En la idea de un «alma de las cosas», el aspecto metafísico de la unión está muy atenuado. No se trata ya más que de una especie de esencia pura en la que está expresado lo que la cosa tiene de mejor, de más íntimo, de más sobrecogedor. Littré cita un texto de Guez de Balzac para esta acepción y Lamartine jugó con los dos sentidos, uno metafísico y el otro no, al escribir:

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer?
(¿Tenéis vosotros un alma, objetos inanimados,
que se une a la nuestra y la obliga a amar?)

III - Sentido estético general

De todos estos sentidos filosóficos, y particularmente del que insiste en el carácter afectivo de la palabra alma, se pasa fácilmente a sus usos estéticos. Ejemplo: «tener alma», expresión de Ancillon elogiada por Mme. de Staël (vid. *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía).* Para un intérprete musical, «tocar con alma» *(con anima)* significa poner calor y expresión en la interpretación. A veces se puede dar a esta manera de hablar un carácter irónico para denunciar una demostración excesiva de sentimentalismo, quizás insincero, o un empeño afectivo comunicado desafortunadamente por una técnica insuficiente. En el cuadro *El artista y su familia,* de Largillière, la hija del artista, que canta mirando al cielo y con una mano erguida en un gesto que quiere ser simple y conmovedor, canta evidentemente «con alma»: hace reír al espectador moderno. Sólo cuando de una ejecución artística se pueda decir, en el mejor sentido del término, que está hecha con alma, el término adquiere un valor estético muy elevado y auténtico; pero sólo con que la dosis exacta de lo que es plenamente participable por el espectador sea superada aunque sea un poco, el efecto se hace ridículo o penoso. Aquí está uno de los puntos más delicados de la justa medida artística.

IV - Sentidos técnicos especiales

El alma de un violín es ese pequeño cilindro de madera situado entre el fondo y la tapa para dar consistencia. El alma de una estatua es su armazón interior. Finalmente, el alma de un emblema es la divisa que acompaña a la imagen (llamada cuerpo). En la edición in-12 de la *Imitación de Cristo* puesta en verso por Corneille (1656), ilustrada por 114 grabados, cuyos autores fueron F. Chauveau, Jérôme David, Karle Audran y Campion, el alma de cada emblema fue escogido por el propio Corneille en el texto latino de la *Imitación.* E. S.

➢ ANIMISMO.

ALTERACIÓN. Modificación bastante profunda, en virtud de la cual, el objeto que la sufre cambia de naturaleza. En este sentido general, el término se suele considerar peyorativo, como cuando se habla de la alteración del canto llano antes de la reforma de Dom Pothier, o de la alteración de la lengua española por el abuso de anglicismos. No se llamaría alteración a una transformación para mejor. Al emplear esta palabra se piensa en una corrupción, en una decadencia, en la pérdida de una forma esencial, pura y noble. Por esta razón la palabra tiene tantas aplicaciones estéticas.

En música, la palabra puede tomarse en el sentido general del que acabamos de hablar. Se hablará de alteración de una melodía por un cambio de ritmo o de tonalidad, sobreentendiendo que no se trata de una simple variación, interesante o anodina, sino de un cambio que hace perder a esta melodía sus características estéticas esenciales.

Pero la palabra tiene también un sentido técnico. Es la operación por la que se eleva o se baja la altura de una nota, afectándola en un sostenido o en un doble sostenido, en un bemol o en un doble bemol. (Se llama también alteración al signo que indica la operación así efectuada.)

Hay aquí un concepto muy caraterístico del pensamiento propiamente musical. Para un físico, *do sostenido* y *do* son dos sonidos diferentes, cuyas frecuencias vibratorias están en la proporción 25/24. La idea de que la primera entidad es igual que la segunda, pero alterada, es una concepción ontológica que pertenece a la arquitectura de conceptos que comporta el pensamiento musical.

La noción de alteración no tiene ningún sentido en la música atonal. Se siguen utilizando, sin embargo, denominaciones tradicionales como *do* y *do sostenido.* E. S.

ALTERNANCIA. Estructura formal en la que dos entidades diferentes se siguen en un orden lineal, de tal manera que una está siempre inmediatamente a continuación de la otra y al contrario (cada unidad de la primera está intercalada entre dos unidades de la segunda).

Se llama también alternancias a dispositivos más complejos, en los cuales dos o incluso tres entidades se repiten lineamente de tal manera que algunas yuxtaposiciones puedan ser siempre evitadas.

En todas las artes se encuentran innumerables efectos de alternancias del mismo género, tanto espontáneamente adoptadas como preconizadas por el uso o erigidas en auténticas reglas: en música, alternancia de tiempos fuertes y tiempos débiles, del movimiento de la tónica hacia la dominante y de la dominante hacia la tónica, de movimientos contrarios o unidos de voces, etc.; en arquitectura, alternancia de llenos y vacíos, de metopas y de triglifos, etc. En pintura, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, prohibición de yuxtaponer dos tonos claros diferentes, técnica que Molière, en *La Gloria del Valle de Gracia,* explica y alaba, refiriéndose a las pinturas de Mignard:

Les gracieux repos que, par des soins communs,

Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux brunss

(La acertada calma que, con mutuo esmero,

dan los oscuros a los claros y los claros a los oscuros).

La alternancia tiene razones positivas muy válidas: *1)* Es la estructura formal más simple después de la repetición, que es, evidentemente, poco imaginativa y se hace pesada enseguida; es de todas las estructuras la que da, de la manera más económica posible, el máximo de unidad en la variedad. *2)* Cuando se recorre un efecto de alternancia según un vector lineal (temporal), se engendra un ritmo; así se introduce el ritmo en las obras de las artes visuales. *3)* Estos ritmos recuerdan o simbolizan a determinados ritmos naturales; día y noche, inspiración y expiración, sístole y diástole, etc. *4)* La alternancia reanima y refresca las impresiones sensoriales o efectivas y permite recuperar la actividad después de una pausa. En resumen, responde a las condiciones normales de la vida y de la actividad psicológica, física e, incluso, espiritual.

Además, dudosa ventaja, la alternancia otorga un medio seguro y fácil para evitar algunas yuxtaposiciones quizás osadas, pero inquietantes, aunque sean poco habituales o desagradables. Además, una regla así, implícita o explícita, suele estar vinculada al hedonismo estético, es decir, a la búsqueda del simple placer de los sentidos en la realidad artística: alternancia de la consonancia y de la disonancia, de la tensión y de la relajación, del esfuerzo y del reposo, del efecto excitante y del efecto calmante. Pero el rechazo de la alternancia comporta exigencias estéticas más duras y arduas. E. S./C.

➢ RITMO.

ALUCINACIÓN / ALUCINANTE. La *alucinación* es la conciencia de impresiones sensibles (sobre todo visuales y auditivas) que producen la ilusión de la presencia de objetos reales. Puede evocar seres y objetos de la vida corriente, pero también seres o paisajes que no pertenecen a nuestro universo: juegos de formas, colores y sonidos, a veces acompañados de sensaciones olfativas, visiones deformes, fantásticas, seductoras o terribles. El alucinado tiene a veces la impresión de acceder a mundos superiores, y de ahí deriva el recurso a los alucinógenos para favorecer estas visiones. La frecuentación de los «paraísos artificiales» puede estimular en ocasiones la imaginación, pero a largo plazo las consecuencias dramáticas son el agotamiento de las fuerzas creadoras y la disgregación de la personalidad. La alucinación no tiene más que una relación indirecta con la estética.

Por su parte, el adjetivo *alucinante,* que califica a lo que posee gran poder de ilusión y de evocación, tiene un sentido estético preciso. Ciertas obras o ciertos espectáculos o fenómenos naturales pueden producir la certeza de una presencia, o de acontecimientos o fenómenos extraordinarios. Una obra de arte se dice alucinante cuando el universo por ella creado es percibido como más auténtico que el entorno. La obra alucinante hechiza, atrae, aun cuando sea terrible. Pero el receptor tiene en ello una gran parte, tal que lo que para unos parece alucinante, puede dejar fríos a otros espectadores. Las creaciones de Goya, de Salvador Dalí o las novelas de Kafka, son percibidas habitualmente como alucinantes. En pintura, aunque apenas se utilice este adjetivo, la obra alucinante por excelencia debería ser el trompe-œil, dado que su objetivo es, precisamente, imponer la presencia como objetos reales de su imagen en dos dimensiones.

Entre las artes, es el cine el que, debido a su fuerte apariencia de realidad y el poder sugestivo de sus imágenes, puede revestir un aspecto alucinante *(El ángel exterminador,* de Buñuel). No obstante, aun en este ámbito, es indispensable una cierta correspondencia entre el espíritu del creador del film y el del espectador; ciertamente, el público que va a ver lo alucinante es el que lo desea. Las sensibilidades pueden ser muy diferentes. Unas quedarán fascinadas por lo fantástico insinuante y discreto de algunas secuencias de *Innocents* de Jacques Clayton (basada en *El giro de tuerca,* de Henry James); otros, por el expresionismo de *Gabinete del Dr. Caligari,* de R. Wiene, o el futurismo fantástico de *2001,* de Kubric. Se necesita una connivencia entre creador y público. M. S.

➢ DELIRIO, FANTASMA, VISIÓN *[III].*

ALUSIÓN

I - En las artes literarias

Palabras destinadas a sugerir la idea de aquello de lo que no se habla expresamente. El lector o el oyente comprenden lo que se sobreentiende y completan de esta manera lo que el autor ha esquivado.

La alusión supone, por tanto, el conocimiento de ciertos hechos o ciertas ideas y es oscura para quien no esté previamente al corriente.

Las funciones estéticas de la alusión pueden ser las tres siguientes:

1 / Establecer una intimidad, casi una complicidad, entre autor y lector, que se comprenden con sobreentendidos.

2 / Dar un matiz de delicadeza a evocaciones discretas.

3 / Prolongar lo explícito por medio de vislumbres que parecen mayores por no estar expuestos completamente.

4 / Conferir, en ocasiones, cierto sabor aristocrático a lo que sólo puede ser comprendido por los iniciados.

5 / Evitar los inconvenientes de una sátira demasiado evidente, por ejemplo en épocas de censura.

A veces ocurre que la alusión no está formalmente en el texto, pero el público le confiere ese valor, como consecuencia, generalmente, de circunstancias de actualidad.

II - Otras artes

Todo lo que acaba de decirse puede aplicarse a otras artes. En música la alusión es, a veces, muy clara y pretendida. Por ejemplo, en *El Carnaval de*

Viena, de Schumann, el tema de la *Marsellesa,* evocado sutilmente pero de manera que es reconocible, es una alusión característica. Sin embargo, es difícil distinguir en música una alusión de una evocación o de una reminiscencia. Se encuentran también ejemplos de alusiones en otras artes: cine, artes plásticas, teatro, etc. Un gesto, una actitud, una representación escénica pueden ser alusiones.

E. A. S.

➢ CITA, LLAVE.

AMABLE

I - Sentido etimológico

Es amable quien es digno o capaz de ser amado. En este preciso sentido dice Boileau que «Sólo lo Verdadero es Bello. Sólo lo Verdadero es amable» *(Epístola IX).* Pero el lenguaje corriente atenuó mucho el sentido primitivo y cuando se toma la palabra como término de estética, se hace con el segundo de los sentidos.

II - Lo amable como categoría estética

Lo amable se caracteriza por una dulzura amena, un gozo de acceso simple y fácil, que gusta y deleita agradablemente sin requerir ningún esfuerzo de espíritu ni ninguna tensión afectiva. Lo amable evita las oposiciones, los contrastes, las disonancias, los efectos de fuerza y de intensidad. Un paisaje amable y suavemente ondulado, fresco y risueño; una poesía amable es fluida, suelta y sin pretensión.

Tal es la naturaleza de lo amable, pero se puede matizar distinguiendo tres clases.

En la primera, el término «amable» es un término encomiástico. Se ensalza con él una gracia plena de naturalidad, una armonía equilibrada. De esta manera, Fénelon escribe en *Carta a la Academia, proyecto de Poética:* «Yo pido un poeta amable, en proporción al común de los hombres... quiero lo sublime tan familiar, tan dulce y simple, que cualquiera se pueda creer capaz de haberlo podido lograr sin esfuerzo, aunque pocos hombres sean capaces de hacerlo efectivamente. Prefiero lo amable a lo sorprendente y maravilloso. Es la belleza simple, amable y cómoda la que yo aprecio.»

Con otro matiz, el término amable es empleado con cierta condescendencia. Al calificar a una obra de amable, se deja entender que tiene cualidades de frescor y de gracia, pero que no pertenece al gran arte. Cuando Baudelaire habla del «amable Prud'hon» *(Curiosidades estéticas: La Musa clásica del Bazar Bonne-Nouvelle),* es para oponerlo a los «goces amargos de David», que requieren un «alma bien templada», pero no lo estima menos «delicioso».

Finalmente, una tercera acepción toma *amable* en un sentido peyorativo. Como en el segundo matiz, lo amable implica aquí la idea de una cierta pequeñez, de una falta de elevación o de potencia; pero, al contrario de los dos primeros matices, se ven en lo amable gracias mundanas bastante rebuscadas y una falta de sinceridad. Lo amable es aquí ese refinamiento descrito por Taine *(El Antiguo Régimen,* cap. III): «Todo en él es artificioso, afectado, los decorados, los trajes, el sonido de su voz, las palabras, las ideas y hasta los sentimientos... En la conducta como en la literatura, todo lo que se aparta de determinado modelo es rechazado... Bajo ningún concepto se apuesta por lo excéntrico, por lo imprevisto, por el impulso vivo, espontáneo... Hay que ser siempre amable y para adquirir esta disciplina, la sensibilidad que se dispersa en mil pequeños canales ya no puede formar un gran caudal.»

E. S.

➢ ENCANTADOR, DULCE, FRESCOR, REFINADO, SIMPLE.

AMANERADO. Adjetivo peyorativo cercano a *afectado.* Es amanerado lo que toma exageradamente la manera de otro, o que acentúa excesivamente ciertos rasgos estilísticos o formales. El término se aplica de modo principal a las formas inútilmente refinadas, retorcidas, complicadas en lo pequeño. Lo amanerado de opone a lo naïf o a lo natural; carece de sinceridad en la expresión.

H. T.

➢ AFECTADO *[i].*

AMARGO / AMARGURA. El adjetivo *amargo* sólo es un término de estética en su sentido figurado, para calificar el ethos* de una obra o, a veces, el estado de espíritu en el cual el autor de la obra la compuso.

I - Campo de aplicación

Se dice *amargo* para caracterizar a obras literarias, teatrales o cinematográficas o, en ocasiones, en las artes plásticas, a la caricatura o incluso el retrato. De hecho, este adjetivo designa una cierta forma de presentar la realidad a través de la obra de arte; por tanto, sólo se puede aplicar a una obra bajo dos condiciones:

1 / Exixtencia de un contenido representativo

Una pintura no figurativa, una música pura no pueden ser amargas.

2 / Referencia a la realidad

No se puede calificar de amargas a obras que se establecen en un universo decididamente separado de la realidad. Una obra amarga puede presentar la realidad bajo una forma enmascarada, pero en la que se siga sintiendo la presencia de lo real bajo la alteración de la apariencia, transparentando en el mundo animal la forma insólita, onírica, fantástica, etc. (cf. Swift o Kafka o algunas caricaturas fantásticas de Granville como *El pueblo entregado a los impuestos vampirescos en la fosa del presupuesto).*

II - Naturaleza del ethos

La amargura se caracteriza, en primer lugar, por una visión penosa, dolorosa y pesimista de la realidad (cf., por ejemplo, el teatro de Becque o de Strindberg).

Implica también una participación personal en ese mundo malvado; no se puede ser amargo ante una realidad vista desde el exterior y que no nos concierne directamente. Con mucha frecuencia, es el propio autor quien experimenta algún rencor personal, y el lector o el espectador lo sufren al participar del punto de vista del autor (como el ápice de amargura que se manifiesta en Musset

contra «un Lamartine avejentado que me trata como a un niño»).

La amargura supone, además, cierta impotencia ante una situación también sombría. Chamfort es amargo ante «un mundo en que el que es necesario que se quiebre el corazón o se endurezca». Voltaire es demasiado combativo para ser amargo en una sátira que se presenta como una fuerza activa.

Pero la amargura no es resignada, no cesa de luchar y trata de dañar a la fuerza que la abruma, *Freya de siete islas,* de Conrad, es una obra consternante; el poema de Musset «He perdido mi fuerza y mi vida» es desolador; pero no hay ni un ápice de amargura ni en uno ni en otro. El rencor agresivo de Dante es amargo: envía al Infierno, para una eternidad espiritual, a quienes triunfaron sobre sus partidarios en una breve vida temporal.

Frecuentemente, la amargura tiene algo de retrospectiva, supone un resentimiento que regresa al pasado.

El ethos amargo se suele combinar curiosamente con otros sabores casi contrarios: lo agridulce caracteriza algunos poemas de Verlaine. Se habla también de una risa amarga. A. S.

➢ ÁCIDO, ACRE, PANFLETO, SÁTIRA.

AMBIENTE

I - Sentido propio

El ambiente es, en sentido propio, y de manera muy general, el medio en el cual un ser, al que envuelve completamente, se encuentra situado.

El empleo estético de este término se reduce a la radiodifusión: «crear el ambiente» es proporcionar una resonancia que sugiera que los personajes están rodeados por un amplio espacio y no hablan en un lugar cerrado y limitado.

II - Sentido figurado

Un neologismo hoy muy extendido toma ambiente, no ya en el sentido de medio material, sino en el de medio moral y sobre todo afectivo y particularmente, de medio humano.

En este sentido, el *ambiente* puede estar en relación con una obra de arte de tres maneras.

1 / El ambiente en el que vive el autor de la obra

Esto interesa sobre todo a la historia del arte o de la literatura, pero puede interesar también a la estética. No se trata de las relaciones entre el escritor o el artista y su *medio,* el término *ambiente* tiene un matiz más afectivo: es la manera en que el entorno del autor cobra vida, los sentimientos que dominan en él, la manera en que reacciona sentimental o emocionalmente. Todo esto puede tener una influencia sobre la génesis o sobre el contenido de una obra de arte.

2 / El ambiente de la *obra*

A / Conjunto de medios técnicos por medio de los que se sugiere un entorno a las resonancias afectivas.

En el cine y en la radio, el *ambiente* es el conjunto de ruidos indistintos que acompañan a una escena: voces, rumor del gentío, viento, goteo de agua, etc. Se dice «crear ambiente» cuando se rodea a los personajes de una atmósfera sonora Se llama *música de ambiente* a la que sugiere un clima afectivo sin ninguna imitación precisa o intención representativa.

En el arte de la danza, algunos ballets consiguen crear un *ambiente* original por una conjunción juiciosa de medios coreográficos, musicales, incluso decorativos. La inoportunidad de alguno de ellos puede ser suficiente para destruirlo en el espíritu de los espectadores.

En literatura, en teatro, el ambiente interior de la obra está constituido por el medio en el que el autor sitúa a sus personajes y por los sentimientos que reinan en él. El término *ambiente* no designa, por otra parte, todo marco de acción, sino sólo un medio humano. El cuadro material de vida que el autor da a sus personajes no se suele designar con la palabra *ambiente,* a no ser que implique a los personajes que se mueven en él y sugiera impresiones efectivas. Este medio está descrito en la obra literaria, pero se presenta directamente en el teatro, donde los decorados, trajes, iluminación y accesorios, etc., pueden contribuir al ambiente tanto como el texto o la interpretación de los autores.

B / El clima afectivo general que emana de una obra o, por hablar en términos más técnicos, su *éthos.*

El ambiente es aquí la impresión sentimental o emocional que baña a la obra, considerando esta impresión en sí misma y no en su relación con los medios materiales o técnicos que contribuyen a crearlo. Una obra de arte puede tener, así, un ambiente alegre, trágico, mágico, etc. Al emplear el término *ambiente* se sobreentiende que ese clima afectivo es humano y que constituye una especie de resultante global cuyos elementos están bastante indeferenciados.

3 / El ambiente en que se ejecuta la obra

Este sentido se refiere únicamente a la ejecución pública de obras de arte, como una representación teatral, un ballet, un concierto, una lectura o una recitación pública de obras literarias. Esta clase de *ambiente* supone un contacto directo entre el público y los intérpretes (y no una separación como en el cine o en la radio). Requiere también un público reunido en el que se forma una especie de alma colectiva (y no un público disperso como el de la radio o el de la lectura solitaria). El *ambiente* es, por tanto, la atmósfera afectiva que se establece en el público, y entre el intérprete y el público. A veces se designa más especialmente con este término de *ambiente* un clima afectivo que se reviste de un carácter de comunión, de calor humano e incluso de animación.

Un acuerdo o un desacuerdo entre el ambiente (en el sentido *2)* que emana de la obra y el clima psicológico o social del medio en el que se representa puede acercar una obra al público, hacerla acorde a sus aspiraciones, o, en el caso contrario, perjudicarla, favoreciendo o desfavoreciendo la aparición de un ambiente (en el sentido *3).*

En el teatro, el escenógrafo trata de envolver la acción en una atmósfera propicia, actuando directamente sobre la sensibilidad del espectador; inclu-

so antes de que diga la primera palabra, la atmósfera creada por el decorado y su iluminación influye en la percepción del público; llega de golpe a la inteligencia del tema, la precede, la acepta y se conforma con ella, lo cual favorece el establecimiento de un ambiente de la representación.

En todo caso, para dar al término «ambiente» un sentido preciso en el contexto artístico, conviene señalar la distinción que se ha hecho entre el sentido arquitectónico y el sentido plástico. El primero se manifiesta con todas sus implicaciones en el campo del urbanismo*, el segundo se refiere a las realizaciones en un espacio que ha nacido enteramente de la imaginación artística. En este apartado comentaremos sobre todo el sentido plástico del término.

La noción de ambiente atraía desde 1964 la atención de los teóricos del arte y debía estimular fuertemente a los creadores e incitarlos a proseguir, en una escala muy diferente, sus experiencias plásticas. Estas investigaciones permitían, por otro lado, a artistas de tendencias estéticas opuestas, procedentes, por una parte, del constructivismo, y por otra del dadaísmo, fundar un nuevo tipo de arte denominado «arte de ambiente». Aunque no podemos exponer aquí cómo han contribuido a esta evolución los principales artistas, tales como Schöfer, Lassus, Kaprow, Vostell, Kienholz, o los grupos GRAV, Zero, T, N, Gutai, Dvizenie, queremos hacer notar que cada «ambiente» se concibe como una propuesta plástica independiente, en la cual el espectador es invitado a «participar». Pero estos ambientes tienen otra característica esencial, como es la de *reemplazar* a la obra de arte. Aunque pueda suceder que contengan todavía objetos o efectos que por sí mismos tienen valor estético, es siempre el carácter de totalidad del ambiente artístico desmaterializado el que tiene prioridad.

III - Ambiente y atmósfera

El uso de los dos términos, en su sentido figurado, no está muy fijado. El término de *atmósfera* es de un empleo más antiguo y de un lenguaje más pulido. Pero la palabra *ambiente* está muy extendida actualmente en el lenguaje corriente y en el lenguaje técnico de diferentes artes, donde recibe sentidos diferentes. A menudo su sentido es bastante vago. Esta imprecisión permite utilizar estos términos en juicios apresurados y cómodos. Tomados como sinónimos en el lenguaje corriente, ambos designan el ethos de una obra o el conjunto de procedimientos materiales o técnicos mediante los cuales el artista hace nacer este *éthos*. Son casi sustitutos del término *éthos*, que forma parte del vocabulario especializado de la estética.

Pero también sucede que se distinguen, e incluso se oponen, atmósfera y ambiente. Cuando se separa el ambiente de la atmósfera puede ser por uno u otro de los matices variables que siguen.

1 / El ambiente se refiere al medio humano. Se distinguiría de la atmósfera en que ésta implica la idea de un medio natural (sobre todo si se tiene consciencia de una relación con el sentido propio, que designa al aire que lo rodea).

2 / A veces se reserva en el teatro el término de *atmósfera* para designar los medios materiales que sugieren la impresión afectiva o los objetos materiales representados por la obra, reservando el término *ambiente* para designar la impresión afectiva tomada en sí misma. Al parecer, el uso inverso predomina en la radio.

3 / Por lo que respecta a una impresión como «hay ambiente», sobre todo para indicar movimiento y animación, es muy familiar y puede ser considerada fuera del lenguaje de la estética. Está bien señalar que, por otra parte, para los puristas el empleo de la palabra ambiente en la mayor parte de las acepciones precedentes es de un uso lingüístico muy malo, susceptible, incluso, de un cierto ridículo. A. S./C.

➢ Atmósfera, Efectos Sonoros, Éthos, Público.

AMBIGÜEDAD. El término ambigüedad designa, en general, la diversidad de interpretaciones de la que es susceptible un lenguaje. En estética, la idea de ambigüedad tiene una importancia fundamental: subyace a todos los aspectos de la creación artística, ya porque el artista se halla esforzado por construirla, ya porque haya querido que su obra fuese diversamente interpretada. La ambigüedad en arte no deja de plantear interrogantes complejos, dado que una obra cuyo autor tiende a la claridad, a la precisión en el campo de las formas como en el del sentido, puede contener efectos de ambigüedad involuntaria y rechazada por el autor cuando se da cuenta de ella o, por el contrario, efectos de ambigüedad querida como el sorprendente de la célebre escena de la *Ifigenia*, de Racine: «Vous y serez, ma fille...» (en francés, la construcción «y être» tiene dos significados: percatarse, caer en la cuenta de algo, o estar. La traducción podría ser, por tanto, doble: «Allí estaréis, hija mía...» o bien «Tú lo entiendes, hija mía...»). *La Gioconda* es una obra clásica y, sin embargo, la sonrisa de Mona Lisa es ambigua.

Parece, pues, que para abarcar la noción de ambigüedad hace falta referirse a las diversas concepciones de la persona expresadas por las formas artísticas tanto como a la evolución de estas mismas formas. Muy relativa en Ronsard, la ambigüedad puede ser considerada absoluta en Valéry, y la misma confrontación puede establecerse entre Corneille y Pirandello, entre Chardin y Monet, *El arte de la fuga* y *Nubes*.

Finalmente, se distinguirá al artista que por principio rechaza la ambigüedad del que, por el contrario, la concibe como un *valor*: como la esencia misma de lo real, de la vida. En fin, conviene considerar históricamente la noción de ambigüedad, ya que una obra cuyo autor no la quiso ambigua, será más tarde valorada por la gama de interpretaciones que entraña su contenido y su forma. Advirtamos la diferencia entre la ambigüedad y la criptografía. En algunos casos, se ignora que se trata de la una o de la otra. (Todavía se discute a propósito de la obra de El Bosco.)

I - La ambigüedad en las obras

1 / Artes plásticas

La ambigüedad puede aparecer a partir de la propia imagen y estar en la identificación de lo figurado. Se propone entonces un doble sistema de lectura que suscita la duda sobre la determinación de la imagen: en Leonardo da Vinci el modelo femenino se hace masculino a nuestros ojos y a la inversa. Otro tipo de ambigüedad pictórica son los paisajes de Momper que figuran cabezas humanas. Finalmente, la ambigüedad puede estar –fenómeno más raro– no ya en la lectura de la imagen, sino en el sistema de lectura del conjunto formal: en algunos lienzos de Vieira da Silva puede hacerse una lectura en el sentido de la profundidad (ficticia), cuando la obra parece ponerse ante los espectadores, «inclinarse» hacia ellos. La ambigüedad del motivo y del fondo ha sido sistemáticamente buscada en algunas formas del arte decorativo árabe.

2 / Literatura

La metáfora, la polisemia y algunas homofonías dan un sesgo al poema que lo hacen ser un sistema de ambigüedades. Mallarmé asignaba a sus obras tres sentidos superpuestos (no distintos, sin embargo); el literario, el erótico y el «metafísico». Se ha señalado que la estructura de *Los cantos de Maldoror* transparentaba un esfuerzo por acceder a un centro que, en su conjunto, se hace inaccesible y, por otra parte, se oculta.

Ya la estética literaria de la Edad Media había explotado los recursos de la ambigüedad. Así, el arte de los trovadores se ejercía en los dos planos del amor: divino y humano.

En la novela contemporánea y particularmente con Henry James, el personaje puede aparecer como esencialmente ambiguo y la función novelesca sería entonces mostrar esta ambigüedad y dejar al lector la tarea de explicar al héroe, de transformarlo en un «carácter». Esta tendencia se acentuará en el curso del siglo XX, sobre todo en las obras que apelan a las diversas formas del monólogo interior. Por otra parte, el personaje (tanto en Proust como en Gide) será objeto de «miradas» contradictorias, de suerte que su personalidad no parecerá nunca coherente ni estable ni definida.

El teatro de Pirandello instaura una verdadera estética de la anibigüedad y se ha podido hablar de «obra abierta» para caracterizar tanto *Cada uno a su manera* como el *Ulises* o la música serial.

En la literatura fantástica, la ambigüedad de seres y de situaciones ha jugado siempre un papel predominante (Edgar Poe, Hoffmann...).

3 / Cine y dibujos animados

Las posibilidades de ambigüedad que se ofrecen a las artes plásticas y a la literatura también se encuentran, en el registro que les es propio, en las artes cinematográficas. La ambigüedad del personaje se manifiesta en el cine americano desde los años 30.

II - La ambigüedad retrospectiva

Una obra considerada ambigua en la época de su creación suele hacerse aún más con el tiempo. Paul Valéry subrayaba que leíamos algunos versos de Racine a través de nuestra lectura del Romanticismo. Además, leemos a Scève a través de Mallarmé, a Poussin a través de Cézanne y a Griffith a través de Hitchcock. Que toda «lectura» de una obra pueda ser actualización y se sitúe necesariamente en un orden interpretativo parece implicar que la obra de arte es creadora de un sentido, más que instaurada a partir de un sentido... Subrayemos que el contenido del pensamiento psicológico, metafísico o político de una obra es apenas reductible, en sí mismo, a una significación que lo agote. André Gide veía a Chopin como un músico esencialmente viril, y con pocos años de intervalo se representó el *Julio César* de Shakespeare como un drama "autocrático" y luego como una obra «democrática»... M. Z.

➢ ANFIBOLOGÍA, IMPRECISIÓN *[I 2]*.

AMENO / AMENIDAD. Por *amenidad* se entiende una especie de dulzura acogedora y afable. Normalmente no se dice esto más que de una persona humana, de su lenguaje o de su comportamiento hacia otra persona. Por antífrasis, y de broma, se emplea también para comunicar propósitos injuriosos.

El término *amenidad* toma un sentido estético casi exclusivamente al hablar de paisajes. Un paisaje ameno es un paisaje lleno de dulzura (sin colores vivos, sin contrastes violentos de luz y de sombra ni líneas quebradas) y que parece invitar a una vida apacible y feliz. La expresión está impregnada de una especie de animismo. Lo curioso es que se diga del paisaje en sí mismo y no del cuadro que puede representarlo. No se suele calificar de amena una obra de arte. Y, sin embargo, esta expresión podría estar justificada en algunos casos. E. S.

➢ DULCE.

AMOR

I - Teorías estéticas generales

El amor, tomado desde un punto de vista sobre todo psicológico, es ese sentimiento de afecto más o menos electivo que lleva a un ser hacia otro; sentimiento en el que se reconocen normalmente diversas modalidades, según se trate de atracción entre personas de sexo diferente, del afecto entre sí de los miembros de una familia, sentimientos del tipo de la amistad o la caridad (amor al prójimo) o, finalmente, de sentimientos hacia seres más o menos abstractos o genéricos (amor al arte, amor al género humano).

Con el nombre de amor (a veces, con mayúscula) se llama también al principio de todos estos sentimientos, su esencia o la fuerza que representan, hablando de ellos como de una entidad, tal como suelen hacer filósofos y teólogos. El amor en estos dos sentidos interesa al estudioso de la estética, ya que un gran número de teorías estéticas lo toman como base. La más célebre es la que Platón expone en el *Banquete:* el amor, ese «daimon», δαίμων (es decir, ese ser intermediario entre lo humano y lo divino), presentado como un princi-

pio mediador activo que conduce dialécticamente al hombre hacia la calidad suprema, en primer lugar, por la atracción de los cuerpos bellos y de las formas bellas, luego, poco a poco, al purificarse, por la atracción de lo Bello en sí.

El amor en esta teoría de Platón se llama Ἔρως, lo que personifica al amor en la acepción en la que interviene el deseo. En griego, disponemos también de la palabra ἀγάπη, del que no tenemos testimonio como sustantivo hasta una época más tardía. Sólo el verbo ἀγαπάω, amar con amor puro, figura en Platón. Ἀγάπη pertenece particularmente a la literatura judeogriega y cristiana. Designa el amor fraternal o el amor divino y se opone a ἔρως, Aparece en teorías místicas y morales, pero no estéticas.

Otras teorías se refieren no al principio más o menos metafísico, sino a los fenómenos psíquicos del sentimiento del amor, especialmente sexual. Se ha afirmado con frecuencia la intervención del instinto sexual en el juicio estético, a veces con una intención relativista, denunciando incluso este valor estético como una ilusión. Conocemos la *boutade* de Voltaire: «Le beau, pour le crapaud, c'est sa crapaude» («Para el sapo lo bello es su *sapa*». Este animal es el paradigma de lo feo en francés). Conocemos también el verso de Lucrecio sobre las ilusiones estéticas del amor, sobre el cual hace Molière una imitación que figura en el *Misántropo.*

Hay que considerar también las teorías que explican la presencia de lo bello en la naturaleza viviente, fundándose en la noción de selección sexual y considerando los brillantes coloridos de los pájaros machos, e incluso de las flores, y la apariencia ornamental de algunos órganos inútiles (la cornamenta del ciervo, las crines del león, la carúncula del pavo, etc.), como «caracteres sexuales secundarios» que ayudan a esta selección. Estas ideas derivan de Darwin; también están en Herbert Spencer. La ciencia actual tiene grandes reservas sobre ellas.

En cuanto a la estética freudiana, plantea, a decir verdad, la existencia de nexos estrechos y muy fuertes entre el instinto sexual y los fenómenos del arte o del goce estético; pero con una construcción mucho más compleja cuyo factor fundamental, llamado *líbido* no podría ser traducido correctamente con el término amor.

Finalmente, es una opinión muy extendida –porque es una opinión y no una teoría– que es el amor el que hace a los poetas o, generalmente, a los artistas, de tal manera que sería la gran fuente de toda inspiración e incluso de todo genio. Esta opinión (o este prejuicio) no podría pertenecer a una estética seria sin grandes enmiendas. Satisface sobre todo a cierta sensibilidad novelesca o bien está relacionada con un auténtico mito social del amor.

II - La representación del Amor, como entidad, en las obras de arte

El amor, sentimiento en sí, principio o entidad, se encuentra, representado concretamente en muchas obras alegóricas o indirectamente inspiradas en convenciones alegóricas. Pero hay que tener cuidado con el hecho de que, si bien numerosas religiones reconocen a divinidades que gobiernan el amor, éstas no deben confundirse con la personificación en sí del amor (personificación que, por otra parte, se encuentra tanto en Oriente como en Occidente) y de la cual no hablaremos aquí.

En pintura, la iconografía del Amor, genio alado representado bien como adolescente, bien como niño, y tradicionalmente armado con un arco y flechas, tiene su origen en la mitología griega, donde el amor es originalmente una divinidad terrible (los dioses arqueros son los dioses de los que vienen las epidemias, las insolaciones, las muertes súbitas). Poco a poco, en las artes y en la poesía en las que ciertos temas (el Amor mojado, la vendedora de Amores, etc.) inspiraron toda una tradición pictórica, su figura se empequeñece y acaba por hacerse afectada. El Cupido latino recibe, además, su aspecto iconográfico de una confusión progresiva con el *genius* individual. Más tarde, en la iconografía cristiana, el Cupido aparece también bajo la forma de querubín. De manera que, en virtud de una curiosa evolución, el *Kerub* asirio, el majestuoso toro alado de rostro humano barbudo, acaba por dar los bebés mofletudos que aparecen en los cuadros religiosos desde el Renacimiento. Véase, de Rafael, la *Virgen con el Niño, entre Sixto II y Santa Bárbara,* con un primer plano de dos querubines apoyados en el marco inferior del cuadro, que introducen en la composición piadosa una nota de ingenuidad pintoresca casi cómica, pero de una comicidad tierna y amable. No se diferencian, por su aspecto, de los «pequeños amores» que pululan por el arte clásico, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, y que la sensibilidad contemporánea toma a mal tan a menudo. Véase, por ejemplo, *el Avispero,* de Bouguereau, una muchacha que atraviesa el claro de un bosque es asaltada por una multitud de «pequeños amores» que revolotean alrededor de ella, quien los espanta con la mano mientras la amenazan con sus flechas. El cuadro, que repugna a la sensibilidad contemporánea, le pareció arrebatador al público del siglo XIX.

En *escultura,* se representa al amor como adolescente con más frecuencia que en la pintura. En el célebre *Éxtasis de Santa Teresa,* de Bernini, el amor divino está representado por un adolescente, de un aspecto cuya semejanza con el Cupido tradicional conmocionó a algunos espectadores y provocó los epigramas de otros; pero el artista quiso mostrar (inspirándose, por otra parte, en las confidencias autobiográficas de la santa) el amor divino que provoca éxtasis que superan a los del amor terrenal.

En el *arte coreográfico,* el personaje simbólico del Amor aparece con bastante frecuencia en su forma genérica, ya sea designado con ese nombre *(Sylvia, el Amor y su amor),* ya con sus nombres mitológicos *(Eros, Los caprichos de Cupido).* En general, el personaje es representado por un niño alado, armado con arco y flechas; otras veces, por un joven sin alas y sin arco; en raras ocasiones,

por un adulto. Puede haber también multiplicación del personaje bajo la forma de pequeños amores alados *(Las Indias galantes)*. En *Sarracenia,* música de Bartok y coreografía de Michel Descombey, donde «el Amor» aparece genéricamente, el personaje es una mujer.

En *teatro,* el personaje simbólico o mitológico del Amor es mucho más raro que en el ballet. Se encuentra sobre todo en obras que sacan su tema de las leyendas griegas, pero en estas leyendas apenas existe tendencia a hacer del Amor, en cuanto personaje individual, el héroe de historias dramáticas. Se encuentra, sin embargo, en algunas obras como *Psyché,* de Molière, Corneille y Quinault.

En la *literatura,* y particularmente en la *poesía,* la figura simbólica del Amor es tradicional. La poesía antigua la conocía; pero su dominio de elección es, quizás, sobre todo la poesía alegórica medieval. «El Amor» es entonces una especie de Idea cuyo carácter abstracto no impide representar con relación al poeta los papeles muy concretos de un señor feudal, de un consejero, etc. Con mucha frecuencia, esta alegoría, toma forma humana (en la poesía de los trovadores, el *Amor* es siempre un personaje simbólico femenino, en los poetas de la lengua d'oïl, el Amor suele ser un hombre). A veces, puede darse que la alegoría sea no antropomorfa, sino zoomorfa (la *Pantera de Amor,* de Nicole de Margival); muy frecuentemente es una planta (no en el *Roman de la Rose,* donde el Amor es un personaje totalmente distinto de la Rosa, sino en obras como el *Árbol de Amor.* Esta tradición del amor-planta se prolonga después de la Edad Media).

Si las artes representativas han prestado frecuentemente un aspecto concreto al Amor como entidad, las artes no representativas han simbolizado muy raramente esta idea en una obra abstracta y no figurativa. Existen, sin embargo, algunos ejemplos en la pintura abstracta, pero ni la arquitectura ni la música han seguido esta vía. Por el contrario, todas las artes han conocido la representación o la sugestión de los sentimientos del amor.

III - La figuración de los sentimientos de amor en las obras de arte

Todos los sentimientos pueden ser representados en las artes y no podríamos pasar revista a todos para analizarlos, pero debemos señalar especialmente el papel del sentimiento del amor, a causa de su lugar privilegiado en el mundo de las artes: es lo suficientemente universal como para figurar muy generalmente como hecho literario o artístico, a través de los matices más variados que toma según las civilizaciones. Autores como Bossuet pensaron incluso que estaba vinculado a algunas artes «por esencia y no por accidente».

La *literatura* emplea, en primer lugar, al amor como recurso dramático y fuerza temática de su universo. Esta función se encuentra desde la Antigüedad y en todos los géneros, ya sea en la literatura épica (¿no son para la acción de la *Ilíada* datos fundamentales que Helena haya amado a Paris y Aquiles a Briséis?) en la literatura novelesca (desde Heliodoro o Longus hasta la literatura moderna, pasando por la novela cortesana medieval y las novelas cultas del siglo XVII), en el teatro en cuanto género literario (menos en el teatro griego antiguo que en el teatro hindú, por ejemplo, o en el teatro latino cómico, y en el teatro moderno a partir del Renacimiento. Raros son los autores dramáticos modernos que se han atrevido con la «obra sin amor»), El amor puede convertirse en un recurso dramático convencional, proporcionando simplemente un marco de intriga para una obra cuyo interés real se encuentra en otra parte.

La literatura dispone de recursos particularmente desarrollados en la pintura de este sentimiento, tanto cuando explica, como cuando describe o sugiere. La situación del escritor ante un mundo que cuenta le permite exponer solamente la conducta y los actos de un personaje enamorado o penetrar en su pensamiento y mostrar su contenido, superar sus recursos mejor incluso que lo podría hacer el personaje que no es forzosamente consciente de todos los matices de su pensamiento. Se ve un ejemplo de esta diferencia en la manera en que los poetas de la Edad Media trataron la historia de amor de Tristán e Isolda: Béroul cuenta los hechos, Thomas se complace en largos análisis psicológicos.

En las artes del espectáculo (teatro, cine, danza), la representación del amor está sometida a una alta dosis de convenciones. Este sentimiento está representado, sobre todo en el cine, de manera conforme a las normas que prevalecen en la opinión pública del momento. La mímica obedece a estereotipos que permiten al espectador reconocer ciertos signos, como el sentimiento experimentado por los personajes, y clasificarlos en algunas categorías simples: la evolución del sentimiento suele estar estilizada según un curso convencionalmente admitido. Incluso el sentimiento puede ser también introducido artificialmente en la fabulación, como si constituyese un dato obligatorio.

Pero, por otra parte, estas artes tienen un fuerte potencial sugestivo para dar una impresión de realidad. Se puede subrayar que las razones que da Bossuet para condenar el teatro (que este arte llevaría al autor al amor pasional) son aplicables con más razón todavía al cine: deferencia con los gustos del espectador, cuyos instintos se halagan; contagio de las impresiones efectivas a un público colectivo; fuerte impresión de realidad dada por «un arte donde todo parece efectivo»; tendencia del espectador a identificarse con los personajes representados; valoración del sentimiento que se quiere atribuir a ese personaje prestigioso que es el héroe o la heroína; y confusión posible en el espíritu del espectador entre este personaje ficticio y el actor que lo encarna.

En la literatura, en el teatro, en el cine, en la danza o en las artes plásticas, allí donde por razones de conveniencia no todo puede ser dicho o mostrado, subvienen signos convencionales o atenuaciones a la expresión de lo que no puede ser representado o formalmente explicado, según un código socialmente recibido y relativo, por otra par-

te, al tipo de público o a las circunstancias. De donde, por un lado, la institución de la censura y, por otro, distintos matices de expresión e, incluso varios grados de valor estético, según que las normas sociales en cuestión sean respetadas más o menos espontánea y sinceramente, a disgusto, orientadas por medios más o menos espirituales o voluntariamente transgredidas de una manera más o menos osada; y, según que esas maneras de hacer sean artísticamente válidas e incluso interesantes, tontamente convencionales o, finalmente, inspiradas por motivos que no tengan ninguna relación con el arte.

Es necesario subrayar que los límites impuestos a la representación del amor pueden variar mucho de un arte a otro en una misma civilización. Una representación que puede ser chocante en el dominio de un arte determinado puede ser perfectamente admitida en otro, como si hubiese no sólo una norma de tolerancia general, sino también una sensibilidad especial y un pudor diferente para cada arte y como si estas variaciones no fuesen las mismas en las diversas civilizaciones.

Pero aparte de estas dificultades más morales y sociales que estéticas, la dificultad verdaderamente artística es encontrar medios expresivos suficientemente delicados o poderosos como para comunicar los mil matices sentimentales que la palabra amor traduce de manera tan excesivamente global. En literatura, por ejemplo, el peligro es caer en análisis psicológicos indefinidos y discursivos o, por el contrario, contentarse con evocaciones rudimentarias. La música tiene en este caso grandes recursos, y la musicalidad buscada de la composición salvó textos literarios como el dúo del *Cid,* de Corneille *(Rodrigo, ¿quién lo hubiese pensado? - Jimena, ¿quién lo hubiese dicho?)* o los largos análisis de la poesía medieval.

En la *música,* desde el *appassionato* hasta el *teneramente,* toda una diversidad de ritmos, de agogías, de armonías, de contrapunto o de fraseado se han servido de medios de análisis psicológico y de expresividad. Para ver cómo se pueden expresar los diversos matices del amor por medios puramente musicales, no hay más que remitirse al maestro de maestros que es Mozart.

Encontramos en su música religiosa expresiones sublimes del amor divino, de hermosas expresiones de amor a la humanidad en sus cantatas masónicas y, en su obra teatral, expresiones geniales de todas las clases de amor. El *Don Giovanni* es por sí solo todo un repertorio psicológico sorprendente: encontramos en esta obra el amor-capricho, tierno, animoso, que poetiza el deseo sabiéndose sin futuro *(la ci darem la mano);* las tormentas pasionales (Elvira), la gran sensibilidad unida a la energía y al dominio de sí misma (todo el papel de Donna Anna), el amor fiel, sincero, desinteresado (Ottavio), el amor gruñón, celoso, inquieto, sincero (papel de Masetto) y el amor sincero pero un poco despreciativo en el papel de Zerline y, finalmente, el deseo que se enmascara hipócritamente en amor tierno, burlado *in petto* (la serenata), etc. Si se añade al cuadro los *tanti palpiti* y las emociones juveniles del adolescente, en las *Bodas de Fígaro,* se puede decir que no hay apenas matices del amor que no tengan una expresión musical en la obra de Mozart. Biográficamente, Mozart parece haber creído, bastante ingenuamente, que la expresión sublime, que él tenía conciencia de saber otorgar musicalmente a su amor personal, sería suficiente para conquistar los corazones que se había propuesto conquistar. De ahí vienen algunos de los grandes sufrimientos de su vida.

Un universo nuevo se abre en la pintura musical del amor con Wagner, especialmente en *Tristán,* por este pacto del amor y de la muerte del que habló Nietzsche y que Wagner desarrolló por medios exclusivamente musicales, como esa cuasi disolución armónica de la tonalidad que es sin duda responsable del atonalismo ulterior.

IV - El amor como factor afectivo dominante en algunas categorías estéticas

A pesar de que el sentimiento de amor se puede encontrar sugerido en muchas artes, conviene preguntarse, sin embargo, si conviene siempre a todos los géneros de cada arte o si no determinará más bien tipos particulares y categorías estéticas.

En la estética hindú se considera tradicionalmente al amor como un *bhava,* es decir, uno de esos estados especializados que fundamentan un *rasa,* «sabor», en sentido propio, término prácticamente equivalente al de categoría estética. En la gran clasificación de *rasa* que figura en la estética hindú clásica, que se remonta a Bharata y a sus comentaristas, lo amoroso o voluptuoso es uno de los ocho *rasa* fundamentales, y uno de los que más se prestan a toda una enumeración y una combinatoria de estilos, de tipos de personaje, de situaciones dramáticas y de géneros literarios. Por ejemplo, los estudiosos de la estética de la India han enumerado 384 tipos de lo amoroso. A esta categoría estética conviene un estilo gracioso. Es, con lo heroico, la categoría principal del *nataka,* obra noble de desenlace feliz, que entra dentro de las «formas elevadas» del género dramático, etc.

En Occidente nunca se ha estimado que el sentimiento de amor convenga a las categorías estéticas graves, forzadas o serias. Sin embargo, se ha utilizado mucho en lo heroico, lo dramático, lo patético. Sus matices tiernos están asociados tradicionalmente a lo elegíaco o a lo poético y sus formas ligeras a categorías cómicas, incluso vodevilescas.

Pero algunas asociaciones simbólicas han ampliado mucho esos empleos especializados. La poesía, por ejemplo, ha jugado en dos campos a la vez, al simbolizar mediante una descripción del amor humano una evocación del amor divino.

V - Estética del sentimiento del amor en la vida real

Este sentimiento tal como es experimentado en la vida bajo formas en apariencia espontáneas o naturales ha tenido siempre, sin embargo, con-

dicionamientos estéticos provenientes de las artes y, en particular, de la literatura, sea poética, novelesca o teatral. Las personas que experimentan realmente este sentimiento, pero no tienen una idea clara de cómo deben conducirse, derraman su afectividad en un molde que les proporciona el arte, según un modelo literario (o cinematográfico). Daremos solamente tres ejemplos:

1 / La teoría medieval del «amor cortés», que tuvo una influencia real sobre las costumbres e incluso sobre las instituciones, tiene, sin duda, fuentes teológicas e incluso filosóficas; pero encontró sus formas definitivas y su poder proselitista en la literatura, ya sea novelesca, tanto en Oriente *(El hombre de piel de leopardo,* de Chota Rustaveli) como en Occidente (ciclo bretón), ya sea poética, particularmente en la poesía de lengua de oc.

2 / La teoría del amor «rebuscado», que contribuyó a la evolución de las costumbres de la sociedad francesa y luego europea entre 1607 y 1660, tuvo una notable actividad proporcionando diversos modelos de comportamiento sobre todo desde el punto de vista de su aspecto social. No hay que olvidar que, si bien el amor es un hecho psicológico individual, es, incluso unilateralmente, un fenómeno interhumano.

3 / La teoría romántica del amor tiene correspondencias filosóficas. Está vinculada a la teoría romántica del genio*, concebido como fuerza natural (Kant) y se muestra tanto en el dominio literario o artístico como en la acción (teoría del «gran hombre»; reivindicación romántica de la universalidad del genio y de sus derechos a gobernar a los hombres), en el ejercicio de la pasión o, finalmente, bastándose a sí mismo como obra (teoría del «alma bella» de Jacobi).

Ahora bien, desde el punto de vista de las costumbres, el amor romántico fue una realidad auténtica. Su búsqueda de las «costumbres deseadas», su glorificación del amor criminal, incestuoso, por ejemplo, o, más exactamente, del «hermoso crimen del amor», su gusto por los episodios violentamente dramáticos (raptos, duelos, suicidios) y por algunos escenarios vitales (Venecia, Escocia, Tirol, desiertos, lagos montañas, cascadas...) pertenece sin duda a la historia de las costumbres y se traduce tanto en hechos positivos de criminalidad (véase la *Gaceta de los Tribunales)* como en usos casi institucionales (de esta época data la costumbre del «viaje de bodas»). Todo esto tiene su origen y encuentra ejemplos sugestivos en *Werther, Lucinda, René, Manfred, Lelia,* etc.

En la actualidad la influencia del arte cinematográfico es fuerte, pero no parece haber propuesto más que modelos de comportamiento. No parece que el cine sea hasta el momento el vehículo de una concepción doctrinal original del amor.

Podríamos considerar, finalmente, los sentimientos reales vividos como las obras de un arte de vivir. Independientemente de toda mutación artística y de la elaboración de poemas, cuadros o sinfonías, quizás un sentimiento de amor muy hermoso y llevado a una especie de perfección podría ser considerado por sí mismo como una obra de arte. E. S.

➢ Erótico, Freudiano (estética), Platónica (estética), Psicoanálisis, Sentimiento, Sublimación.

AMORFO. *Amorfo* significa etimológicamente *sin foma* y se aplica, en primer lugar, a las sustancias que no tienen forma determinada, especialmente, a aquellas que no cristalizan. Se utiliza también, en sentido figurado, para calificar a algo flojo y carente de carácter. Este defecto de ejecución o de interpretación suele residir en un vacío interior de la concepción. E. S.

AMPLIFICACIÓN / AMPLIFICAR. La amplificación es la acción de aumentar y el resultado de esta acción.

I - Artes literarias

1 / Durante la Antigüedad (Cicerón, Cornificius, Quintiliano) y hasta el siglo VIII (Alcuino), el término *amplificación* se aplicaba a las ideas contenidas en la obra, Amplificar una idea era realzarla, valorarla (cf. Quintiliano, VIII, 4). Esta acepción fue retocada en ocasiones durante los siglos XVII y XVIII. Hoy, este sentido de *amplificación* es inusual. Hay que conocerlo, sin embargo, para evitar contrasentidos al leer textos antiguos.

2 / En la Edad Media, el término *amplificación* ya no se aplica a ideas, sino a su redacción: amplificar es desarrollar un texto alargándolo. Esta idea de dilatación material del discurso define todavía hoy la amplificación literaria.

El nuevo sentido nacido así fue, en un primer momento, laudatorio. Los autores de poéticas y de artes de escribir y predicar, al considerar la amplificación como una belleza literaria, la examinaron y clasificaron sus diferentes tipos *(modus dilatandi),* enumeraron los procedimientos (claves), gracias a los cuales se puede «abrir» un texto para hacer salir de él todo un desarrollo.

La estética literaria, comprendida así, se asemeja un poco a la estética musical. Se busca una especie de música verbal formalmente estructurada. Por ejemplo, un poeta que ya ha dicho en dos versos lo que quería decir repite este pensamiento en sinónimos variados en una serie de repeticiones de dimensiones crecientes según una ley proporcional: «¿Mis glorias serán verdades, / promesas y ofrecimientos, / regalos y cumplimientos, / voluntades y amistades?» (Tirso de Molina, *El burlador,* I, 5-8). Un predicador plantea su «protema» y luego su tema, un poco como un argumento y un contra-argumento, luego los desarrolla en variaciones sistemáticas, como la recuperación de sus sílabas sucesivas como sílabas iniciales de una serie de metáforas. *Amplificaciones* como éstas proporcionan a un gran público de aficionados un placer estético evidente. Este placer puede ser todavía experimentado por un lector moderno, si este lector no las juzga según las normas actuales, extrañas a las obras, sino según el mismo ideal que las inspiró.

Autores modernos (como Hugo o Péguy) son también maestros de la amplificación dotada de valor estético.

3 / Desde la época clásica, la *amplificación,* aunque siempre fue enseñada y teóricamente admirada siguiendo a los autores antiguos, pareció artificial y huera a un público que apreciaba en la literatura más el contenido significativo de la obra que su forma verbal. El término tomó por ello un sentido peyorativo que todavía conserva.

Se llama entonces *amplificación* a un desarrollo en el que la abundancia verbal del autor enmascara el vacío de su pensamiento, al mismo tiempo que esta falta de sustancia hace a la obra vana para el lector.

El término *amplificación* se emplea sobre todo cuando se trata del arte literario y, particularmente, del arte de la oratoria. Hechos análogos se encuentran en otras artes, pero son designados generalmente con otras palabras, aunque al empleo del término *amplificaciónn* no le faltan ejemplos.

II - Música

Como la literatura en los sentidos *1* y *2,* la música conoce la *amplificación temática:* los temas son explotados con modificaciones de orden rítmico, melódico, armónico, de manera que engendren toda una obra*, pero este proceso se designa casi siempre con los términos *variaciones** y *desarrollo**.

La *amplificación del volumen sonoro* es otro tipo de amplificación en música, ya se trate del *crescendo,* intensificación progresiva del sonido de un instrumento o de un grupo de instrumentos, ya se haga intervenir a un número cada vez mayor de instrumentos.

III - Música, radiodifusión, cine

A veces se llama *amplificación,* en un sentido técnico reciente, al uso de aparatos destinados a hacer oír un sonido con más fuerza que la que tenía originalmente.

La *amplificación* puede entrañar un peligro estético; corre el riesgo de comprometer el valor de una obra por deformaciones de timbre (nasalización de un altavoz mediocre; cambios en la proporción entre la intensidad respectiva de notas altas y bajas), por ecos poco afortunados que confunden el orden de los sonidos, etc.

La *amplificaciónn* puede ofrecer, por el contrario, recursos técnicos que el artista utiliza como un instrumento: utilización, por medio de efectos sonoros, de un ruido muy débil aumentado en intensidad y que toma un carácter totalmente diferente, ecos que sugieren un espacio alrededor de una acción radiofónica, posibilidad de un murmullo, de una confidencia en voz baja, que se hace audible manteniendo su timbre murmurado, etc.

IV - Artes plásticas

La pintura, la escultura, la arquitectura, el urbanismo, el arte de la jardinería, la fotografía y el cine disponen de una amplificación espacial, por medio de la cual una figura inicial se encuentra aumentada en todas sus dimensiones o en algunas. Pero se emplea rara vez amplificación en este sentido: se dice más bien *aumento* o *ampliación. Ampliación* y *amplificador* son términos con un sentido técnico en fotografía. Se trata de un procedimiento para obtener una ampliación. Estas palabras carecen de sentido estético.

Cuando un estudioso de la estética, al hablar de artes plásticas, emplea amplificación en lugar de aumento o ampliación, añade a la simple idea de aumento de dimensiones la idea de efectos efectivos debidos a este acrecentamiento. C.

➢ AUMENTO.

AMPLIO / AMPLITUD. *Amplitud:* calidad de lo que es amplio.

Amplio: adjetivo que califica, en sentido propio y en sentido figurado, aquello cuya extensión es vasta y más que suficiente para que la acción se desarrolle con holgura y cómodamente.

Estos términos se emplean a veces en un sentido estético. Ya se extienda la amplitud en un espacio real (un bailarín académico da amplitud a su variación según la manera en que la sitúe en el espacio escénico; en coreografía, se habla de amplitud de un conjunto o de un movimiento colectivo), ya se entienda la amplitud en sentido figurado: la amplitud de un estilo, «una comedia amplia de cien actos distintos» (La Fontaine). Existe, además, una amplitud puramente espiritual (aunque el término de amplitud sea más raramente usado aquí) cuando una obra incluso estrechamente circunscrita a un mundo, pero muy densa, contenga un universo de ideas muy vasto.

En estos dos casos, los términos *amplio* y *amplitud* tienen implicaciones laudatorias, sugiere que esta larga extensión es un factor de belleza. Puede ser, efectivamente, un componente de categorías estéticas que comuniquen grandeza y nobleza: no existe lo trágico recortado ni lo grandioso mezquino. Denota, además, una potencia y una libertad de fuerzas que instauran el arte con relación a todo lo que podría limitarlo. La acción artística se despliega sin ser estorbada por límites exteriores, extraños a su propia naturaleza y el artista no está limitado por ninguna impotencia interior; al contrario, sus cualidades técnicas de ejecución o sus cualidades de invención creadora, parecen indefinidas cuando se las ve ocupar y dominar sin desmayo un vasto campo de acción, sin quedarse corto ni en inspiración ni en aliento. M. S.

AMPULOSO. Adjetivo peyorativo con el cual se califica a un estilo, a un texto o a un autor, para recriminarles una desproporción entre el contenido verbal grandilocuente y el contenido de pensamiento más bien pobre.

El lenguaje *ampuloso* se caracteriza por la hinchazón de vocabulario, el empleo de términos complicados, pretenciosos y rimbombantes. Horacio *(Arte poética)* unía *ampullas* y *sesquipedalia verba* (palabras de un pie y medio). Este lenguaje se distingue también del estilo *abotargado,* en el que la pretensión y el inflado recaen sobre el carácter de las frases. En cuanto al estilo enfático, es un estilo continuamente pomposo. Este término, como decía Littré, puede no ser peyorativo, pero tiende a serlo cada vez más. Por otra parte,

es posible que el énfasis sea voluntario e incluso apropiado para ciertos géneros en la elocuencia de aparato, mientras que el autor poco afortunado es ampuloso a su pesar.

Además, las palabras *ampuloso* y *abotargado* sólo se aplican al estilo, y no a la voz o a la dicción, mientras que el término *enfático* puede calificar también al tono o a la elocución de un orador.

El calificativo *ampuloso* sólo se aplica en la literatura, Sin embargo, en música (aunque ya no se pueda disociar forma y contenido), se puede llamar *ampuloso* a un estilo, cuando los medios utilizados (orquestación sobrecargada, armonización complicada, ornamentación melódica) disimulan un pensamiento indigente y banal. ¿Sería absurdo tratar de ampulosas a algunas esculturas?

A. S.

➢ ABOTARGADO.

ANÁBOLA / ANABÓLICO. Anábola (ἀναβολή) significaba, en sentido propio, en griego, lanzarse o ponerse en marcha (en una acción), es decir, comenzar; de donde viene, en música, el primer sentido de *preludio,* el preludio musical que inicia la ejecución de un canto. La palabra tiene ya este sentido en Homero.

Pero más tarde se da el nombre de anábola a toda composición coral lírica (a la vez poética y musical) *no estrófica*. El poema anabólico no retoma periódicamente la misma forma rítmica y métrica; avanza en una forma sin cesar nueva. La melodía de un poema de este estilo no puede, pues, iniciarse de nuevo de estrofa en estrofa, o retoma un motivo musical para las estrofas y antiestrofas y otro para los épodos. Avanza siempre nueva, sin repeticiones (y como la ejecución de los coros anabólicos requería más memoria musical y formación técnica que el coro estrófico, la moda de la anábola en la Grecia antigua llevó a la constitución de coros profesionales, en lugar de los coros de aficionados rápidamente formados, con los que el ditirambo y la tragedia se habían podido contentar hasta entonces).

Dejando a un lado toda referencia histórica, el término de anábola y de lo anabólico y estrófico proporcionan a la estética una terminología útil: se pueden caracterizar también dos tipos de formas, las que avanzando en el tiempo cambian sin cesar y aquellas en que determinada célula formal se repite regularmente, incluso con algunas variaciones. Se podrían extender el uso de estas palabras de las artes del tiempo a las del espacio, por ejemplo, a las artes decorativas. Algunos elementos decorativos están fundados en la repetición de un mismo motivo, o de unos cuantos; otros, sin embargo, no repiten, por el contrario, motivos y plantean siempre otros diferentes y nuevos. Es cómodo, pues, disponer de términos como *anábola* y *anabólico* para caracterizar a un fenómeno de tales condiciones.

A. S.

➢ PRELUDIO, REPETICIÓN.

ANACOLUTO. (Del griego ἀνακόλουθος, que no tiene compañero.)

Esta palabra significa, en general, una ausencia de concordancia gramatical en el discurso. Existen dos especies de anacoluto:

1 / Elipsis en virtud de la cual se omite el correlato gramatical de una palabra expresada

Ejemplo:

Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux (Voltaire)

(Quien sirve bien a su país no necesita antepasados)

Este sentido es poco usado hoy en día y, por otra parte, en la mayoría de los casos en que se da, se trata de arcaísmos que pertenecen al estilo gnómico.

2 / Ruptura de la construcción gramatical, en virtud de la cual una frase que comienza de una manera acaba de otra

Este tipo de anacoluto puede tener varias funciones estéticas:

A / *Sustitución de un orden afectivo por un orden lógico.* El anacoluto permite proyectar las palabras esenciales a los extremos de la frase, donde tienen más efecto, mientras que las palabras más neutras quedan en un lugar menos significativo del medio. O bien las distintas palabras de una frase se suceden en el orden en que nos lo sugiere la afectividad, no en el que nos dicta la gramática. Así, Pascal escribe: «Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face du monde en eût été changée» («La nariz de Cleopatra, si hubiese sido más corta, la faz del mundo hubiese cambiado»); y Hugo hace decir a Dafne en *Angelo:* «Le pauvre corps mort, Monsieur, c'est elle qui l'a emporté, cette femme» («El pobre cuerpo muerto, Señor, lo ha traído ella, esa mujer»).

B / *Búsqueda de un tono familiar.* El anacoluto acerca el estilo escrito al estilo hablado; por esto algunos autores lo emplean como giro del lenguaje corriente o popular. El anacoluto de Dafne responde tanto a la función B como a la función A. Giono emplea anacolutos para dar la impresión de que es un campesino quien habla. Así, Santa Teresa escribe «el alma que por su culpa se aparta de esta fuente y se planta en otra de muy mal olor, todo lo que corre de ella es la misma desventura y suciedad.»

Pero cuando semejantes anacolutos se encuentran en un texto muy elaborado, estas maneras de hablar familiares sugieren más bien un extremo refinamiento, al estar visiblemente repensados y buscados. Así, *la escritura artística* despedaza sutilmente la frase.

C / *Búsqueda de la disimetría.* La ruptura de construcción evita la monotonía de los términos o proposiciones demasiado exactamente construidos. Pero se puede querer mantener a la vez la armonía y el equilibrio de la simetría y el mordiente de la disimetría. El anacoluto permite realizar esta doble exigencia. El ejemplo más claro se encuentra en Tácito, que emplea sistemáticamente el procedimiento siguiente: comienza el período de una manera determinada con un miembro de la frase que pide otro como respuesta; luego cam-

bia de construcción en medio de su período y el miembro de frase que estaba en el primero se construye de una forma diferente (Ejemplo: *Quod Tiberio haud probatum, seu cuncta Germanici in deterius trahenti, sive exercitum imagine caesorum insepultorumque tardatum ad proelie et formidolosiorem hostium credebat, neque imperatorem, auguratu et vetustissimis caerimoniis praeditum, attrectari feralis debuisse. Annales* I, LXII). Así, el estilo de Tácito, en su belleza tan extraña y especial, logra la paradoja de ser a la vez equilibrado y atormentado.

Encontramos en los clásicos franceses procedimientos análogos; así, Racine escribe:

Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits,
Et ne l'aimer jamais.
(Queréis que este Dios os colme de favores,
pero amarlo, nunca.) A. S.

➢ DISIMETRÍA.

ANACREÓNTICA / ANACREÓNTICO

I - Adjetivo

Que tiene relación con el poeta griego Anacreonte de Teos (siglos VI-V antes de Cristo).

Según el tipo de relación, el adjetivo toma varios sentidos diferentes.

1 / Compuesto por Anacreonte

Este sentido, cuya relación es la más estrecha y directa, es el menos empleado, ya que sólo nos han llegado unos pocos fragmentos de la obra auténtica de Anacreonte.

2 / Atribuido a Anacreonte

Son entonces anacreónticos los poemas que, sin ser realmente de Anacreonte, le han sido atribuidos. Algunos historiadores de la literatura griega reservan incluso este término para indicar un carácter apócrifo y oponen los «poemas anacreónticos» a los «poemas de Anacreonte». Este sentido *2* contrasta con el sentido *1* desde el punto de vista histórico, pero tienen en común la idea de histórico, lo que les hace designar no una categoría general de obras, sino el conjunto acabado de algunas obras dadas.

El corpus anacreóntico en el sentido *2* es, fundamentalmente, el que fue publicado por Henri Estienne en 1554 *(Anacreonteia)* y que ha sido tan apreciado desde su aparición. (Cf. Ronsard: «Je veux boire à Henri Estienne / Qui des Enfres nous a rendu / Du vieil Anacréon perdu / La douce lyre Teïenne, etc.) (Quiero brindar por Henri Estienne / Que nos ha devuelto del Infierno / Del viejo Anacreonte perdido / La dulce lira de Teos, etc.)

3 / Usado por Anacreonte

Se llaman versos anacreónticos a los metros en los cuales son escritos los versos auténticos o apócrifos de Anacreonte. Se trata de versos cortos animados por un ritmo yámbico o trocaico (dímetro trocaico acataléctico, tetrámetro trocaico acatalíctico, tetrámetro yámbico acataléctico y dímetro yámbico cataléctico).

4 / Traducido de Anacreonte

El encanto de las pequeñas obras que componen el corpus anacreóntico indujo a algunos poetas a hacer traducciones en verso en las que se trata no sólo de reproducir el sentido, sino también, en la medida de lo posible, el efecto poético del original. Así, *El Amor picado* es traducido por Belleau («Amour ne voyoit pas enclose / Entre les replis de la rose / Une mouche à miel, qui soudain / En l'un de ses doigts le vint poindre...» *Odas de Anacreonte de Tebas, traducidas del griego al francés)* («El Amor no veía, escondida / Entre los pliegues de la rosa / A una abeja, que, de repente / lo picó en uno de sus dedos...), por Ronsard («Le petit enfant Amour / Cueilloit des fleurs à l'entour / D'une ruche, où les avettes / Font leurs petites logettes...» *Odas,* Libro IV, oda XIV) (El chiquillo Amor / Recogía flores cerca / de una colmena, donde las abejas / Hacen sus celdillas...»), por Baïf («Le larron Amour / Deroboit un jour / Le miel aux ruchettes / Des blondes avettes...» *Los pasatiempos)* (El Amor ladrón / Robó un dia / La miel en los panales / de las rubias abejas...»), por Leconte de Lisle («Sur le vert Hymette, Eros, un matin, / Derobait du miel a la ruche attique...» *Odas anacreónticas,* en *Poemas antiguos* (En la verde Hymette, una mañana, Eros / Robaba miel a la colmena ática...»).

Esta traslación de una lengua a otra es a la vez una molestia y un apoyo cuando se trata de una traducción francesa, por el hecho de que los metros anacreónticos, aunque basados en ritmos largos y breves, tienen un número de sílabas fijo. También algunos poetas remedaron su metro silábico del metro rítmico del original dándole el mismo número de sílabas.

5 / Inspirado por Anacreonte (al hablar de obras no literarias)

Se puede calificar de anacreónticas a obras, sobre todo pictóricas o escultóricas, cuyo tema está sacado de la obra de Anacreonte y cuyo ethos se corresponde con el del texto que las inspiró.

6 / Compuesto al gusto anacreóntico

Este sentido, cuya relación es menos estrecha, es, con mucho, el más usado. Se aplica a las obras que tienen, o tratan de tener, las características de las obras compuestas o atribuidas a Anacreonte. Nos podemos servir también de este término para las obras que presentarían esas cualidades a pesar de que el autor no haya tenido la intención de imitar a Anacreonte o referirse a él. Pero, de hecho, la mayoría de las veces la obra anacreóntica en este sentido *6* es una obra cuyo autor, conoce, al menos parcialmente, el corpus anacreóntico, al que tuvo en mente cuando compuso su obra (Vauquelin de la Fresnaie, *Idilios,* «imágenes y pequeños cuadros de fantasía amorosa»; Victor Hugo, «El amor se fraguaba...» en *El Rin,* Carta XX).

Las cualidades que definen a este sentido *6* determinan lo que es anacreóntico, tomando el nombre sustantivamente.

II - Nombre

La anacreóntica es la entidad definida por el conjunto de caracteres que distinguen el sentido *6* del adjetivo. Pero este concepto general contiene varios matices diferentes.

1 / La anacreóntica, género literario y categoría estética

Con mucha frecuencia, la anacreóntica es considerada como un género literario, que tiene un determinado ethos y algunas particularidades de forma, propias de la literatura, que contribuyen a que nazca ese éthos.

Pero, a veces, la anacreóntica se comprende como una categoría estética. En este sentido tiene siempre el mismo ethos que el .género literario: pero en vez de introducirlo en la obra por medio de procedimientos específicos a la literatura y debidos al empleo del lenguaje como materia de la obra, acepta también los recursos propios de otras artes (música, artes plásticas, etc.) y usa procedimientos análogos pero no idénticos a los literarios para sugerir ese ethos. Por ejemplo, mientras que en la poesía se vale de versos cortos y poemas de corta extensión, la escultura hace estatuas de pequeño volumen. Donde la poesía busca el verso fluido y flexible, las artes plásticas redondean las formas o se sirven de colores claros (Falconet, *El amor amenazador;* Bourchardon, *La primavera).*

Vemos que la anacreóntica género literario es una subdivisión de la anacreóntica categoría estética y la relación de ambas es una relación de inclusión.

2 / La alnacreóntica natural y la anacreóntica alterada

Según las cualidades que componen el ethos anacreóntico, se pueden distinguir dos tipos, de los cuales uno puede aplicarse tanto a la anacreóntica, género literario, como a lo anacreóntico, categoría estética; pero mientras que en el primer grupo la relación entre los dos sentidos era una relación de inclusión, en el segundo grupo, la relación de los dos sentidos es una relación de exclusión.

Cuando se piensa en las cualidades que componen el atractivo del corpus anacreóntico, el ethos se define por una gracia desenvuelta; una perfecta maestría técnica, que da una impresión de simple y de fácil; un carácter espiritual en el que el espíritu es tanto más sensible cuanto más discreto permanece; una amable jovialidad que trata las cosas como sin tocarlas, incluso cuando se pinta la tristeza, la amenaza, el sufrimiento; una preferencia por lo pequeño y lo menudo (sea en las dimensiones de la obra en sí, sea en la elección de los temas.); y, finalmente, sobre todo, una atmósfera general de placer, debida principalmente a los temas (dado que la anacreóntica tiene como temas mayores el amor sensual, pero con un matiz de elegancia y de delicadeza, la buena mesa y el vino, pero sin rasgos de vulgaridad, y el sentimiento de la naturaleza cuando ésta es afable y da una sensación de bienestar).

A esto se añade, cuando se trata de un género literario, el uso de versos breves y desenvueltos, de poemas cortos, la concisión de la redacción y el uso constante pero discreto de los sentidos figurados y de las imágenes, incluso de los símbolos.

Pero a esta anacreóntica, concebida de una manera laudatoria, se opone otra anacreóntica que es una desviación de la primera. Sólo conserva la atmósfera general de placer, la preferencia por las obras de dimensiones reducidas, el gusto por la ligereza y por la chanza. Sustituye el agrado por el goce (saliendo en ocasiones de los límites de un comportamiento que, aunque sin ser riguroso, era de buen tono), la dulzura por la molicie, lo amable por lo afectado, el símbolo nacido de la naturaleza misma de las cosas por las convenciones alegóricas, la apariencia de espontaneidad, soltura y franqueza por los efectos demasiado rebuscados, afectados y artificiales (Bouguereau, *El avispero).*

A esta segunda forma de anacreóntica se dirigen los anatemas de Jules Janin, recogidos en el artículto *anacreóntico* del *Diccionario de la conversación:* «Anacreonte, en quien el metro es tan exacto y la gracia tan poco verbosa... no sospecharía que tantos años después de su muerte sería el origen de esta detestable escuela de poesía, llena de flores, de pastores, perfumes y guirnaldas de rosas... Hay que leer a Anacreonte si se sabe griego. Hay que escribir como él cuando se tiene su pasión y su estilo. Hay que desconfiar siempre, en cualquier lugar, en cualquier país, en toda circunstancia, en pintura, en poesía, en música, siempre y en toda parte, del *género anacreóntico.»* A. S.

ANACRONISMO

I - Definición

Presencia en una obra de seres, objetos, términos o acontecimientos que no pertenecen a la época representada.

Por ejemplo, en la estatuaria de la Edad Media, santos militares como San Jorge o San Teodoro que revisten la armadura de los caballeros cruzados. Víctor Hugo, en un anacronismo buscado, pone la imagen de Rollon sobre la tarja de Olivier o pone en boca de Carlomagno una mención a la Sorbona, a pesar de que ni la Sorbona ni Rollon existían aún en tiempos de Carlomagno. Algunos artistas introducen anacrónicamente a sus contemporáneos en escenas antiguas: Veronés invita a algunos pintores venecianos a las Bodas de Canaan.

A veces se ha extendido la palabra anacronismo a transposiciones de escenas a lugares distintos a aquellos en los que ocurrieron: en las *Tres magníficas horas del duque Jean de Berry,* los tres Reyes Magos se vuelven a reunir en una encrucijada situada en la ruta de París a Saint-Denis. El término anacronismo conviene aquí, ya que hay una transposición en el tiempo y en el espacio. Si no hubiese más que transposición en el espacio, sería impropia.

El anacronismo más frecuentemente representa cosas empleadas en una época dada en la que aún no existían. Es más raro que se sitúe en una época tardía algo que había dejado de existir entonces.

II - Causas y condiciones

El *anacronismo por ignorancia* pone en una obra, de buena fe, objetos extraños a la época representada, sin saberlo (no obstante, la ignorancia histórica puede conducir también a representaciones más fantasiosas que anacrónicas). Pero si

los artistas de la Edad Media no sabían exactamente cómo se vestían o vivían los romanos o los hebreos, no tenían tampoco ninguna razón para suponer que esos personajes de época lejana vivían como sus contemporáneos. El anacronismo por ignorancia suele ser un *anacronismo por indiferencia:* el artista no se preocupa de la verosimilitud histórica.

Por el contrario, algunos anacronismos son queridos. Esto supone a la vez, en el autor, conocimientos históricos y la conciencia de la distancia entre los seres que reúne en un mismo instante. Este anacronismo puede ser debido a una *preocupación por la inteligibilidad* (de otra manera, el público no comprende, ya que carece de conocimientos históricos). Pero puede tratarse también de un *anacronismo de finalidad estética,* a la búsqueda de ciertos efectos.

III - Efectos y valor del anacronismo en el arte

El anacronismo sólo produce efectos si el espectador es consciente del carácter anacrónico. Hay, pues, en la estética del anacronismo un elemento de saber y de juicio. Además, el anacronismo no es en sí mismo un hecho plástico, eufónico o musical. Los estados estéticos que provoca están en función de las relaciones entre la cultura del autor y la del contemplador: piénsese en toda la cultura que necesita el público de *La bella Helena* para poderse reír en la opereta de Offenbach. Podemos citar entre las principales reacciones al anacronismo:

1 / La risa

La yuxtaposición de elementos disparatados, lo absurdo de su reunión, suelen ser medios para la búsqueda de lo cómico. La poesía burlesca del siglo XVII lo emplea, en el momento en que la «ciencia de la costumbre» (en el sentido italiano del término: hábitos, usos propios de una sociedad) comienza a ser exigida por los pintores. A partir de mediados del siglo XIX, cuando se desarrollan y se extienden los conocimientos históricos, el anacronismo fue tan explotado como procedimiento cómico que parece en ocasiones un recurso un poco fácil.

El anacronismo involuntario produce a veces una consecuencia análoga, pero que sigue siendo torpe, a expensas de la obra. En este último caso (la irrisión) nos reímos *de* la obra o *del* autor, en el primer caso (lo cómico) nos reíamos con ellos.

2 / La condena

Bastante frecuentemente viene de una concepción intelectualista del arte que exige la verdad. Esta opinión es clara, por ejemplo, en ciertos autores del siglo XVII. Sucede también que por una especie de puritanismo el anacronismo buscado aparece como una fantasía, culpable de falta de seriedad. Puede parecer también inmoral porque es irrespetuoso con el pasado. Finalmente, algunas personas reprueban el anacronismo, simplemente porque no entra en sus esquemas de pensamiento habituales.

Todos estos motivos de condena se pueden acumular.

3 / La valoración

Muchas personas, por el contrario, aprecian el anacronismo como muy sabroso. El encuentro de elementos pertenecientes a épocas diferentes aguza, en virtud de este contraste, la conciencia de la esencia de cada uno de ellos. Las discordancias o las concordancias entre los dos aspectos del ser híbrido dan a veces la impresión muy viva de que se penetra muy profundamente en sus dos naturalezas (es el caso de algunas escenas del *Julio César* de Shakespeare). El anacronismo puede despertar también un sentimiento de amable extrañeza. Ya no se somete a las obligaciones del tiempo, de donde procede esa atmósfera de libertad, de sueño, de juego (frecuente en Giraudoux). La ignorancia, real o supuesta, que parece mostrar el anacronismo, da a la obra un carácter de ingenuidad que se suele apreciar por su simplicidad o por su frescor. Pero algunos anacronismos sutiles o agresivos dan, por el contrario, una impresión de extremo rebuscamientro. Cuando el artista sitúa en su época escenas más antiguas, suele parecer que asistió a ellas personalmente, de donde viene una gran intensidad de vida, y el contemplador se siente al mismo nivel de la escena, que lo implica aún más (es el caso de tantos pintores que representan escenas bíblicas en el cuadro familiar de su época). Esta mezcla se puede cargar a veces de significación: constituye un *anacronismo de perennidad.* Representar a Cristo en medio de personajes contemporáneos del pintor suele sugerir la impresión de que su mensaje religioso, siempre actual, se dirige a todas las épocas, a la eternidad (von Uhde: *Cristo con los campesinos).* A. S.

➢ ADAPTACIÓN, DEFORMACIÓN.

ANACRUSIS. (También *Anacrusa.)* Del griego ἀνάκρουσις, que significa preludio. Designa también un hecho de estructura observable tanto en música como en la versificación.

I - Música

A veces ocurre que una frase musical comienza con una medida incompleta: en primer lugar, un silencio, que no se puede escribir, y luego algunas notas en los tiempos débiles, comenzando la segunda medida con la primera nota acentuada. En ese caso, denominamos anacrusis a esas primeras notas no acentuadas con las cuales la frase se pone en marcha antes de esperar su primer tiempo fuerte. Se distinguen diversas clases de anacrusis, llamadas integrante (en la que las primeras notas son estructuralmente indispensables para la melodía), motriz de impulso (que da un carácter dinámico al arranque de la frase), motriz de suspensión (que parece indicar una duda, un preludio en el que todavía se busca) y accesoria (que está, por así decirlo, fuera de la obra). Ejemplo: *La Marsellesa* comienza por una anacrusis motriz de impulso.

En todos estos casos, el hecho rítmico fundamental es que la frase comience con el trazado, con el *arsis* y no con la *tesis,* Se llaman también *téticas* a las viejas fórmulas rítmicas que comienzan con un tiempo fuerte, y *anacrísicas* a las que empiezan con el *arsis.*

II - Versificación

En la versificación griega o latina, se producen los mismos fenómenos rítmicos; el verso puede comenzar con un pie incompleto del cual sólo se utiliza la segunda mitad. Se llama anacrusis a este medio pie inicial. Es el caso de los dos primeros versos de la estrofa llamada arcaica, Ejemplo:

Molem propinquam nubibus arduis (Horacio).

La primera sílaba (MO) es como lo sobrante de un pie cuyo tiempo fuerte ha desaparecido; y el segundo pie (un troqueo) comienza con LEM. La sílaba MO constituye la anacrusis.

En la versificación francesa, los que admiten la posibilidad de una escansión musical subrayan que en la acentuación normal francesa el verso comienza, de hecho, con una anacrusis, En:

Vous mourîtes aux bords où vous fûtes laissée,

(Moristeis junto al lugar donde fuisteis abandonados)

las dos primeras sílabas son un fragmento de medida en *arsis* y la segunda medida (que es dactílica) comienza con la sílaba RO, ante la cual hay que poner una barra de medida. El efecto inverso (fórmula tética) es raro y exige que el verso comience con un monosílabo, como en este alejandrino de Leconte de Lisle (en quien es tan frecuente este efecto):

Va, sombre messager, dis-lui bien que je l'aime.

(Ve, mensajero sombrío, dile cuánto lo quiero)

Los mismos hechos pueden ser observados al comienzo del segundo hemistiquio antes de la cesura. Hay anacrusis al comienzo del segundo hemistiquio en este verso:

C'etait pendant l'horreur d'une profonde nuit (Racine)

(Era durante el horror de una profunda noche)

o bien:

S'assied, avant d'entrer, aux portes de la ville (Lamartine)

(Se sentaban, antes de entrar, en las puertas del pueblo)

pero no en éstos:

La vie apparaissait, rose, à chaque fenêtre (Lamartine)

(La vida aparecía rosa en todas las ventanas)

o bien:

Dormeuse, amas doré, d'ombres et d'abandons (Valéry)

(Durmiente, cúmulo dorado de sombras y de abandonos)

donde el segundo hemistiquio comienza con una *tesis* y no con un *arsis*.

En las lenguas en las que el acento tónico recae frecuentemente sobre la primera sílaba, la anacrusis poética tiene efectos análogos a los de la anacrusis musical. E. S.

➢ CLÁUSULA.

ANÁFORA / ANAFÓRICO. De la palabra griega ἀναφορά que quiere decir movimiento de abajo a arriba, por ejemplo, la salida de un astro.

La palabra tiene dos significaciones en estética:

I - Figura de retórica. Se llama anáfora a la figura que consiste en hacer comenzar por la misma palabra o palabras varias frases o miembros de frases sucesivas. Por ejemplo, hay una anáfora en este cuarteto de Víctor Hugo *(Escrito bajo un crucifijo,* de *Las contemplaciones):*

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.
Vous qui souffrez, venez á lui, car il guérit.
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit.
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

(Vosotros que lloráis, venid a este Dios, porque llora.
Vosotros que sufrís, venid a él, porque cura.
Vosotros que tembláis, venid a él, porque él sonríe.
Vosotros que pasáis, venid a él, porque permanece.)

II - En filosofía, los términos anáfora y anafórico son empleados por Etienne Souriau para significar el movimiento que recorre a un ser en curso de instauración, desde su estado de inicio hasta su realización. Según este autor, el arte es la dialéctica de la promoción anafórica. E. A. S.

➢ INSTAURACIÓN, RETÓRICA.

Anagnórisis ➢ *Agnición*

ANÁLISIS. Descomposición de un todo complejo (del griego ἀναλυεῖν, resolver, descomponer). Por ejemplo, en química, el análisis descompone un cuerpo en sus elementos; en lógica, el razonamiento analítico demuestra una proposición remontándose a otras proposiciones (premisas) que la engendran. «El análisis», dice Condillac, «es el verdadero secreto de los descubrimientos, porque tiende, por su naturaleza, a hacernos remontar al origen de las cosas». *Análisis* se opone a *síntesis* (composición –o recomposición– de un todo a partir de sus elementos).

I - El análisis en estética y en las ciencias del arte

1 / El análisis del pensamiento del artista y del contemplador depende simultáneamente de la estética y de la psicología: sus métodos son los de dos disciplinas. El análisis recurre en ocasiones al psicoanálisis.

2 / El análisis de la obra de arte pone de manifiesto las estructuras de la obra, los elementos diversos (plásticos, musicales...) que la componen. Por ejemplo, en pintura, el análisis de un cuadro busca las líneas, las formas, las relaciones de colores y valores, el reparto de sus masas; en arquitectura, el análisis diferencia y considera aparte las fuerzas que actúan en el edificio. Toda la estructura y el estilo del edificio dependen de ellas; así, en la arquitectura gótica, cada fuerza se representa aparte, transmitida o contrapesada por un órgano particular. Se ha podido encontrar una correspondencia entre este triunfo del análisis en la concepción del edificio gótico y su empleo privilegiado en el pensamiento religioso y filosófico de la Edad Media (papel de los *Analíticos,* de Aristóteles).

En música, J. Chailley escribe en su *Tratado histórico de análisis musical* (París, 1947; Prólogo): «*El análisis* musical es una disciplina necesaria, consecuencia lógica de los estudios de solfeo para los no compositores, como lo es la

armonía para los futuros compositores. Incluso para éstos, sin ser tampoco indispensable, ya que el estudio de la armonía se conduce por caminos indirectos (más complicados) a los mismos conocimientos, constituye una transición útil entre el solfeo y la armonía que facilitará singularmente los primeros pasos hacia la ciencia y la escritura». *El análisis armónico* estudia los acordes y sus encadenamientos; *el análisis formal* pone de manifiesto los temas, permite comprender el plan y las intenciones estéticas.

En literatura, se encuentra a veces análisis tomado en el sentido de *resumen:* «análisis de la obra» en los programas de teatro, «análisis de la obra» en los manuales de literatura. Este sentido podría ser abusivo en cuanto a la misma significación de la palabra análisis.

3 / El análisis de los conceptos estéticos es una tarea esencial del estudioso de la estética; por ejemplo, se analiza una categoría estética cuando se indican los componentes que, reunidos, forman una entidad particular, irreductible a la suma de sus elementos.

II - El análisis en el trabajo del artista

1 / En las artes de interpretación el análisis de la obra que se va a interpretar se parece bastante al análisis estético de las obras, pero está más orientado hacia la acción. Así, una de las primeras tareas del director de orquesta consiste en examinar la construcción de la partitura, estudiar el estilo, determinar los tiempos, etc. El escenógrafo desmenuza la obra, busca sus mecanismos psicológicos, los efectos escénicos que se escalonan en el desarrollo de la acción, etc.

2 / En la creación, el artista puede manifestarse también como analista. Algunas técnicas artísticas se basan en una descomposición de la percepción. Por ejemplo, en pintura, la descomposición de una impresión coloreada con una técnica puntillista; en el cine, el ralentí que permite analizar un movimiento. Los dibujos animados descomponen el movimiento en una sucesión de dibujos que serán grabados imagen a imagen por la cámara (la síntesis, en la proyección, será la reproducción del movimiento completo).

El análisis psicológico, en literatura, consiste en describir estados de ánimo, especialmente impresiones afectivas más o menos complejas, o bien en explicar un comportamiento humano distinguiendo los factores psíquicos que lo provocan, que se combinan en él o que se encuentran en conflicto. La novela y el teatro se han solido entregar a la tarea del análisis psicológico como base estética de sus obras. A veces han logrado, como Marcel Proust, aportar contribuciones de un interés real para la propia psicología, al menos para una psicología más intuitiva que científica. Algunos filósofos rechazan, por otra parte, el descrédito actual de este tipo de psicología intuitiva, reemplazada en parte por una disciplina más preocupada a veces por conseguir la forma exterior de la cientificidad que por promover este conocimiento concreto de la vida íntima, en virtud de la cual el espíritu de la finura y de la sensibilidad propiamente estética son instrumentos indispensables. C.

➢ DIVIDIR, DIVISIÓN, ESTÉTICA, PSICOANÁLISIS, PSICOLOGÍA.

ANALOGÍA. Semejanza de función entre cosas que pueden estar situadas en planos de realidad diferentes. En este sentido, el témino más similar, sin ser, sin embargo, sinónimo, es el de correspondencia.

La analogía es la base del simbolismo, de ahí su importancia en la producción estética. En las civilizaciones antiguas el mundo era pensado como compuesto por un número variable de planos, del terrestre (o, a veces, infernal) al divino, pero cada uno estaba vinculado a los otros por analogía de sus estructuras. Así, hay analogía entre el templo y el cosmos, entre un determinado animal y un elemento dado. Esta división del mundo desarrollaba una actitud mental muy diferente de nuestra mentalidad lógica y científica moderna, pero de una gran riqueza especialmente en el dominio de la creación estética; dado que el pensamiento analógico tejía una trama simbólica entre los actos, los seres y las cosas más diferentes y creaba así conjuntos de una prodigiosa variedad.

Las analogías pueden estar determinadas de hecho por factores de toda naturaleza. En el lenguaje, homonimia y asonancias crean una relación entre términos que parecen no tener nada en común; en el dominio de las artes plásticas, una semejanza de colores, una evocación formal jugarán el mismo papel y acercarán entre sí a los seres. No es que estas semejanzas sean en sí mismas determinantes, sino que eran consideradas como reveladoras de una analogía de naturaleza más profunda entre los términos marcados por ella. Es lo que se llamaba la ley de las señales.

Muchos de los motivos que sorprenden al espectador por su aparente fantasía y su exhuberante libertad obedecen a un esquema analógico, en ocasiones de una complejidad muy elaborada, pero de la que pudimos haber perdido la clave. A veces es difícil decidir si un motivo en apariencia extraño al conjunto es fruto solamente de la fantasía o si no comparte con el tema tratado por el artista un vínculo analógico que se nos escapa. Así, algunas representaciones alquímicas podrían ser contempladas por personas que no conozcan el destino de las imágenes, por ser productos de una imaginación delirante o las obras de un surrealista «avant la lettre». Son acordes, sin embargo, con reglas iconográficas perfectamente codificadas. Marius Schneider cree que algunos claustros españoles son la analogía arquitectónica de una melodía gregoriana.

En la actualidad, los análisis psicológicos por un lado y, por otro, las investigaciones de algunos estados excepcionales –oníricos, alucinatorios, paroxísticos, extáticas, etc.– abren al arte de nuevo al dominio de los símbolos. Pero las asociaciones que se urden en lo más profundo del inconsciente son de una naturaleza muy diferente a las analogías buscadas y calculadas de las civilizaciones

tradicionales y desembocan en una estética radicalmente distinta.

La analogía desempeña un papel fundamental en un gran número de artes y especialmente en las artes del relato: por ejemplo, puede existir entre la forma general de una novela y un esquema de composición en el que pudo pensar el autor. En la novela contemporánea, la analogía cobra una importancia que no deja de recordar las formas antiguas: una forma novelesca en la que el sentido de la obra en sí está elaborado según la estructura de un aspecto determinado de la realidad (James Joyce, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet en la novela; Fritz Lang, Godard, en el cine). Por otra parte, la imagen poética está a veces completamente basada en la analogía (así, la imagen en Víctor Hugo, Stéphane Mallarmé), André Breton *(Signo ascendente)* observó que es muy importante tener en cuenta el sentido en que se ejerce la analogía: ascendente, descendente u horizontal. Si la analogía es total, desaparece para convertirse en una identidad.

A pesar de que el conocimiento de las correspondencias analógicas no sea siempre indispensable para apreciar el valor estético de la obra, enriquece, sin embargo, nuestra contemplación al reemplazar su objeto en el medio espiritual y mental que lo engendró, para restituírnoslo así en su integridad. G. Lt. / E. S. / C.

➢ ALEGORÍA, COMPARACIÓN, CORRESPONDENCIA, IMAGEN, SÍMBOLO, SIMBOLISMO.

ANAMORFOSIS. La palabra aparece en el siglo XVII, pero se refiere a combinaciones conocidas con anterioridad. Se trata de un uso particular de las leyes de la perspectiva. Las formas son proyectadas fuera de sí mismas y distorsionadas de tal manera que se enderezan o se recomponen cuando son percibidas desde un punto de vista determinado. Por ejemplo, una imagen deformada, aparentemente anormal, dibujada sobre una superficie plana ofrece, después de ser reflejada por un espejo cilíndrico vertical, una forma regular y, a menudo, figurativa. Contrariamente a una opinión comúnmente admitida, un buen número de anamorfosis son concebidas sin suponer la existencia de un espejo. En la historia de la anamorfosis, la catóptrica ha intervenido relativamente tarde.

La anamorfosis se encuentra desde el XVI al XIX tanto en los grabados populares como en obras del tipo *Los Embajadores,* de Holbein (1533). Jurgis Baltrusaïtis las ha estudiado con precisión.

La práctica de la anamorfosis, cualesquiera que sean las obras en las que se manifiesta, demuestra que el conocimiento de la perspectiva por los artistas no tiene como exclusiva finalidad restituir la tercera dimensión, Puede ser un medio de expresión de lo fantástico. Esta práctica constituye un juego culto: muestra la habilidad del artista, su dominio de la ilusión pictórica. En primer lugar, sitúa al artista ante un enigma cuya resolución, obtenida al colocarse en un lugar preciso ante la obra, provoca una sorpresa y una fascinación. Admiración hacia el creador, fascinación, sorpresa, sentimiento de jugar con una realidad percibido como constituyente esencial del placer estético experimentado ante las anamorfosis.

Dependiendo del talento de los creadores y del tema elegido, otros elementos intervienen en la estética de las anamorfosis. La forma que se nos aparece sin ningún referente en un primer momento puede ser experimentada como una hermosa forma abstracta. Por otra parte, muchas anamorfosis cuya finalidad es la misma que la de las «contrepèteries» en el discurso, permiten al artista desde el siglo XVI mostrar enmascaradas escenas eróticas o escatológicas. Finalmente, algunas anamorfosis responden a una finalidad alegórica. En un grabado de Erhard Schön, lo que en un primer momento parece un paisaje, visto desde un ángulo determinado, representa a cuatro soberanos que constituyen y descomponen a la vez el paisaje (se sugiere aquí toda una filosofía política). Otras anamorfosis manifiestan una filosofía compleja, una reflexión sobre la ilusión, el engaño, la mentira, la duda: más que otras *vanidades,* la anamorfosis del cráneo tirado en el cuadro de Holbein recuerda la inconstancia de las cosas, la omnipresencia de la Muerte: investigación técnica y reflexión teórica son en el pintor un solo movimiento.

Se escucha a veces abusivamente esta palabra, cuando se llama anamorfosis a deformaciones perspectivísticas insólitas, debidas, en general, a las distorsiones permitidas por el objetivo fotográfico. El «hipergonar» del Padre Chrétien puede ser considerado como un caso particular de anamorfosis: permite, por la intersección del objetivo de proyección, restablecer sobre la pantalla una combinación perspectivística deformada por el objetivo que toma la vista. G. Lt.

➢ DISTORSIÓN, ESPEJO *[I]*, PERSPECTIVA.

ANÁRQUICO. ***I*** - Sentido propio: que manifiesta la ausencia de una autoridad directriz. La palabra puede tomar un sentido estético cuando esta autoridad tiende a instaurar un orden en este dominio y vela por la conformidad con este orden.

II - Se dice a veces de la inspiración del artista, cuando éste estima que excluye de su parte toda fórmula técnica preconcebida y, más generalmente, toda intención extraña a una especie de liberación interior. «El hombre propone y dispone. Pertenece absolutamente a sí mismo, sólo a él incumbe mantener en estado anárquico el lado siempre cuestionado de sus deseos. La poesía se lo enseña» (André Breton, *Primer manifiesto del Surrealismo. Los manifiestos del surrealismo,* París, Sagittaire, 1946, pág. 34). Para el surrealismo, este espontaneísmo concebido como condición de la poesía, se puede aplicar a todas las artes. En estética, antes que *anárquico,* tomado aquí en un sentido un poco impropio, se prefiere emplear, según los casos, términos como *espontáneo*, informal** o *aleatorio**.

III - Epíteto, a menudo peyorativo, empleado para calificar obras, estilos o movimientos artísticos o literarios en los que no se distingue un principio rector de unidad o de organización. Algunos críticos lo han utilizado a propósito de obras o estilos que rompen con las convenciones admiti-

das o los hábitos estéticos, en los que no pudieron percibir normas nuevas. En general, los términos que expresan con una mayor precisión la idea de un relajamiento de los principios de orden y de construcción son preferidos por los estudiosos de la estética a la palabra *anárquico*.

R. P./C.

ANATOMÍA. En sentido etimológico, disección. Por extensión, ciencia que tiene como finalidad el conocimiento de la estructura de los cuerpos organizados, animales o vegetales, y la situación, constitución y relación entre sus órganos (la disección es, de hecho, una de las principales fuentes de esta ciencia, que posee también, sobre todo en la actualidad, otros procedimientos de investigación). En virtud de una segunda acepción: el cuerpo y, particularmente el cuerpo humano, considerado en sus relaciones con la ciencia anatómica.

La *anatomía* difiere de la *morfología* en que esta última estudia las formas exteriores del cuerpo, mientras que la anatomía examina su organización interna y sus formas en la medida en que estas están explicadas por esta estructura interna.

I - Artes plásticas

La anatomía tiene aplicación en las artes figurativas que representan cuerpos de seres vivos y, principalmente, de cuerpos humanos. Por ello forma parte a menudo de la formación dada a los futuros artistas. Se enseña, especialmente a partir del Renacimiento, en las escuelas de arte. Existen láminas y tratados de anatomía artística donde se encuentran expuestos los conocimientos más útiles para los artistas, es decir, generalmente, el conocimiento del esqueleto, de las dos capas superiores de músculos y de las proporciones del cuerpo.

El interés dado por los artistas a la anatomía es variable según las épocas y las concepciones del arte y de la naturaleza. Algunas consideraciones hacen que se cultive la anatomía: investigación de la exactitud en la representación del cuerpo, interés dado al mundo exterior y a veces, incluso la idea de que los estudios anatómicos pueden revelar al observador algunas bellezas en las cuales no hubiese pensado de otra manera. Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel son ejemplos de esta actitud que valora el arte.

Por el contrario, existen formas de arte que no se someten a la anatomía (lo cual no quiere decir forzosamente que los artistas la ignoren: es posible conocerla y liberarse de ella conscientemente). Un deseo de expresividad puede llevar a falsear las proporciones reales (Marc Saint-Saëns, *Teseo y el Minotauro);* determinadas consideraciones simbólicas pueden dar una importancia particular o una forma especial a algunas partes del cuerpo (en el arte africano o de Oceanía, por ejemplo); alguna prohibición puede impedir la representación de algunos elementos por razones religiosas, mágicas o morales.

El artista que cultiva la anatomía lo puede hacer en virtud de una especie de glorificación del cuerpo humano. Pero existe también una anatomía artística que tiene como finalidad mostrar el lado carnal del hombre bajo un aspecto despreciable o compasivo: es el caso, por ejemplo, de toda la anatomía de descomposición cadavérica (danzas macabras, la estatua funeraria de René de Châlons, hecha por Ligier Richier, etc.). La anatomía patológica, que estudia las malformaciones del cuerpo o el efecto de los traumatismos o enfermedades, se presta también a este estado de espíritu. Además, se suele emplear, con una cierta crudeza, en la búsqueda de lo cómico.

Si la anatomía humana es la forma de anatomía más comúnmente tratada por las artes plásticas, éstas no descuidan, sin embargo, la anatomía animal: sobre todo la de los animales implicados en la acción humana (los caballos, por ejemplo, en la civilización caballeresca).

Las artes plásticas plantean también problemas en lo que se refiere a la *anatomía fantástica o imaginaria.*

De hecho, es curioso para el estudioso de la estética examinar la plausibilidad interna, la lógica en lo irreal y la manera en la que estarían organizados y en la que funcionarían en su universo mental, todos los seres fantásticos y extraños con los que el arte puede soñar.

II - Artes literarias

Ya no se trata aquí de representar a la vista el aspecto anatómico de determinados seres, sino de hablar de él. Ahora bien, se pueden mencionar perfectamente los actos materiales de personajes de novela, sin preocuparse nunca de la manera en que se toman físicamente sus cuerpos para realizarlos; el personaje sólo puede tener un cuerpo virtual, mientras que el cuerpo en las artes plásticas existe físicamente en acto, al menos en parte.

Sin embargo, muchos autores actúan con un conocimiento casi médico del cuerpo humano. Algunos géneros literarios se prestan más a esto que otros: la novela, o bien la epopeya, que suele describir batallas y da lugar de esta manera a precisiones anatómicas sobre las heridas recibidas por los combatientes. En la epopeya homérica, las heridas de guerra se describen de manera clara y variada; se han podido hacer incluso estudios médico-literarios sobre este tema. Por el contrario, en las canciones de gesta francesas sólo se considera a los caballeros en una anatomía simplificada en la que los órganos internos se reducen muy frecuentemente a la *bouaille,* que comprende todo lo que está por debajo de la cintura, y a la *couraille,* que comprende todo lo que está entre la cintura y el cuello.

Además de la anatomía de los seres vivos comprendida en el mundo de la obra, las artes literarias emplean también el término «anatomía» en un *sentido metafórico.* Se ha utilizado este término para designar los análisis de seres no materiales, pero lo bastante organizados para ser comparados con seres vivos (una institución, un estado de ánimo, una situación afectiva). En el siglo XIX se ha empleado aproximadamente con la misma significación que el término *fisiología.*

Finalmente, podemos hablar, siempre metafóricamente, de la anatomía de una obra literaria, para designar su estructura, su economía interna, la manera en que se da forma a un todo orgánico y organizado.

III - Danza, teatro, música

Si las artes plásticas y literarias ponen de manifiesto una anatomía de seres que forman parte del universo de la obra, algunas artes como el canto o la danza ponen de manifiesto la anatomía del propio artista que utiliza su cuerpo como instrumento. La anatomía puede intervenir en estas artes de varias maneras.

1 / La anatomía proporciona la *misma base de sus estructuras* a las obras de arte que tienen como materia cuerpos humanos. Las formas plásticas de un ballet dependen del hecho de que está compuesto de cuerpos que tienen determinados miembros, determinadas proporciones. Incluso cuando la obra no está hecha de cuerpos humanos, la anatomía de los que la ejecutan puede entrar también en juego: así, para los instrumentos musicales, la disposición de las llaves de un clarinete o el tamaño de las teclas de un piano están en función de la mano humana que utiliza esos instrumentos.

2 / La anatomía del artista en sus variaciones individuales puede ser una *condición más o menos favorable,* que lo hace más o menos apto para la práctica de un arte. Algunos artistas pueden incluso sacar provecho de un detalle de su conformación (como Nijinsky, favorecido por la longitud de su calcáneo).

3 / El conocimiento de la anatomía es útil para la enseñanza de estas artes. El maestro que quiere enseñar al futuro artista a servirse de su cuerpo, debe conocer la estructura de ese cuerpo, sus recursos, sus límites, para saber cómo utilizarlo mejor. Un mal conocimiento de la anatomía por parte del profesor puede comprometer el aprendizaje del alumno e incluso, en algunos casos, provocar accidentes.

4 / La práctica de las artes puede tener, a su vez, una *influencia sobre la anatomía* del artista, que lleva la marca de su actividad profesional. Las manos del pianista o las piernas del bailarín pueden modificarse de esta forma, en razón de la manera en que se sirvan de ellas.

IV - Influencia del arte y de la estética en el cuerpo humano

Finalmente, el cuerpo humano en general, el de todo el mundo y no sólo el del artista, puede sufrir la influencia de las ideas estéticas de una sociedad. Se considera como bello, en un medio dado, tener determinado aspecto físico, moverse o andar de una determinada manera, etc. El arte proporciona a veces modelos a esta manera de pensar a los cuales tiende el público.

Hegel veía en algunas deformaciones anatómicas queridas un primer brote de la necesidad del arte en el hombre, una primera etapa del espíritu en camino de la naturaleza hacia la cultura. «Todas estas aberraciones», dice al comienzo de su *Estética* (tomo I, cap, II, sección 1, § 1) «por bárbaras y absurdas o contrarias al buen gusto que sean, deformantes o incluso perniciosas, como el suplicio que se inflige a los pies de las mujeres chinas, sólo tienen una finalidad: el hombre no quiere mantenerse tal y como la naturaleza lo ha hecho». C.

➢ CORPORAL.

ANÉCDOTA

I - Sentido antiguo

Etimológicamente, que no ha sido publicado, inédito (del griego ἀνέδοτος). Los eruditos han conservado esta significación hasta el siglo XVIII: las *Anécdotas griegas,* de Muratori, antología de textos publicados entonces por primera vez.

Pero desde su origen, el término anécdota designa una particularidad histórica o biográfica curiosa y desconocida con anterioridad, revelada por una fuente privada, incluso no verificable. La anécdota pertenece a la «pequeña historia» o incluso a la crónica escandalosa. Las *Anecdota* o las *Historias secretas,* de Procopio, sirvieron de corrección a las biografías oficiales de Justiniano y de Teodora.

II - Sentido actual

Relato corto, oral o escrito, de fuente personal o no, que refiere un hecho de poca importancia en sí, pero sabroso, en virtud de circunstancias pintorescas o divertidas o por el contraste entre la notoriedad de las personas tratadas y el carácter familiar de la aventura.

Lo esencial de la anécdota parece ser unir a la verdad (por lo menos supuesta) el arte del narrador.

Tiene distintas utilidades: bien se basta por sí misma, bien pertenece a una obra de tono más severo en la que constituye un intermedio de agradable esparcimiento, bien sirve de base o de punto de partida a un cuento, a una novela o a una película. En este caso, se predica sobre todo de una intriga que se considera pobre para sostener una obra extensa.

En pintura, en el siglo XIV, el «género anecdótico» (Robert Fleury, Cabanel, Meisonnier, Delaroche...) se intercala entre el «cuadro histórico» y el «cuadro de género». Trata temas históricos en pequeños formatos a los que añade detalles pintorescos. Más generalmente, el término anécdota designa lo que un tema tiene de narrativo en un cuadro, a veces con un carácter peyorativo que indica cierta futilidad. Se aplica, por extensión, a toda forma pictórica, incluso abstracta, que no se impone como necesaria para que se sostenga el conjunto.

En coreografía, el epíteto, sin ser verdaderamente peyorativo, se refiere a obras menores cuyo estilo es llamado «de medio carácter». Un ballet puede ser llamado también anecdótico cuando se inserta como divertimento* en una obra más amplia y de tono diferente (los divertimentos del acto III del *Lago de los cisnes,* de Marius Petipa y Lev Ivanov). Existen también ballets basados en una anécdota (en el Théâtre de la Foire, en el siglo XVIII; *La Dansomanie,* de Pierre Gardel, en el siglo XIX, etc.). E. S./C.

➢ CUENTO, MEDIO-CARÁCTER.

ANESTÉTICO. Palabra creada por el estudioso de la estética Charles Lalo sobre el modelo de la palabra «amoral» (distinto de inmoral) para designar «aquello que no es susceptible de calificación estética» (*Inttroducción a la Estética,* A. Colin, 1925, pág. 62, nota 1). Y como, según Lalo, sólo la obra de arte podría ser objeto de calificación estética, no duda en hablar de la «belleza anestética de la naturaleza» (es el título del capítulo II de la segunda parte del libro).

Esta expresión de «belleza anestética» es evidentemente muy paradójica y sólo puede explicarse con referencia a las ideas de Lalo sobre la naturaleza, puesto que, según él, «el sentimiento de la naturaleza propiamente dicho excluye todo juicio de valor. Ahora bien, el sentido de la belleza es ser un valor» *(opus cit.,* pág. 89).

No es menos cierto que la palabra «anestético» (por oposición al sentido peyorativo dado a la palabra *inestético)* empleada no para calificar a lo que no entra en conflicto con el sentimiento estético, sino a lo que le es extraño, puede ser muy útil. Ha solido ser empleada en este sentido por los contemporáneos. Así, se calificará muy correctamente de anestésico a un juicio sobre una obra de arte cuyos motivos son extraños al juicio estético auténtico; por ejemplo, si este juicio está motivado por razones relativas al asunto representado o si se trata de un juicio puramente moral.

E. S.

➢ JUICIO, SENTIMIENTO.

ANFIBOLOGÍA. «Disposición de palabras de la que resulta un sentido dudoso u oscuro», dice Littré.

Referido esencialmente a la estilística y al arte del discurso («Hay que evitar las frases equívocas, las anfibologías de construcción», escribe Voltaire en su *Comentario sobre Corneille),* el término anfibología tiene una significación de carácter estético por extensión. «O mucho me equivoco o hay alguna anfibología en esta composición», escribe Diderot en el *Salón de 1765.* Consideración importante en la medida en que traduce una concepción del arte. Si en efecto Diderot parece emplear peyorativamente la palabra anfibología para designar formas ambiguas que no podrían estar en un cuadro, puesto que no se puede entender nítidamente su sentido, hay, por el contrario, casos en que las formas son construidas por su creador según un diseño anfibológico. Lo equívoco, lo incierto son, entonces, estéticos por esencia. En Arcimboldo, por ejemplo, la «composición anfibológica» tiene un carácter de necesidad artística y el doble sentido pertenece como tal a muchas obras fantásticas. Además, la anfibología es necesaria y voluntaria en algunas composiciones decorativas llamadas de doble juego o en música, cuando hay una modulación enarmónica.

Pero en algunos casos la anfibología es producto de la evolución del lenguaje, de las ideas, de los modos de interpretación, Mme. Clémence Ramnoux descubrió anfibologías entre cosas y palabras en Heráclito que no habían sido, sin duda, buscadas inicialmente (cf. *Heráclito o el hambre entre las cosas y las palabras).*

Es difícil delimitar la frontera entre anfibología y ambigüedad. Si nos atenemos al sentido estricto del término, que concierne fundamentalmente a la expresión de una idea, estamos autorizados a condenar la existencia de formas o estructuras anfibológicas en toda obra de arte, antigua o moderna, a pensar que un modo de expresión que debe precisamente su valor a su ambigüedad, no debe ser por ello oscuro y confuso. La anamorfosis, por ejemplo, que tiende a producir un efecto de incertidumbre, tiene, no obstante, un sentido claro y distinto. Al recurrir al arte del reflejo y de la deformación, el pintor afirma que el valor estético de una obra reside no en la reproducción, sino en la interpretación de una realidad que no tiene existencia ni aspecto definido de una vez por todas; la apariencia del objeto es tan verdadera como el objeto mismo. Por otra parte, conviene considerar que una forma «anfibológico» expresa el rechazo o la contestación de un «realismo» anterior. La anfibología denunciada por Diderot puede parecernos hoy una cualidad. ¿Hubiese considerado Balzac anfibológica la «magnificencia del *indirecto»* de Henry James y la «presentación indirecta de los hechos» buscada por Gide al escribir *Los monederos falsos,* modos de expresión destinados a mostrar que lo real y la persona obedecen al principio de relatividad?

M. Z.

➢ AMBIGÜEDAD, ANAMORFOSIS.

ANFITEATRO. Según la acepción más conforme a la etimología, un anfiteatro es un escalonamiento en peldaños de plazas reservadas para los espectadores alrededor del escenario. De hecho se habla comúnmente de los anfiteatros griegos o romanos para designar los teatros antiguos en los que el público rodea el escenario sólo parcialmente o, incluso, no lo rodea. Se ha retenido del sentido original la idea de escalonamiento en peldaños, incluso si éstos, lejos de rodear al actor u orador, están dispuestos todos frente a él (por ejemplo, en los anfiteatros de facultades). Su uso se ha extendido, finalmente, a los teatros a la italiana, en donde se reserva el término «anfiteatro» para designar los asientos populares e inconfortables de las galerías superiores.

La imprecisión de la palabra es rechazable. Crea el equívoco cuando tendría que dar cuenta de un aspecto esencial de la arquitectura teatral. El historiador de la literatura inglesa debe interpretar, por ejemplo, la descripción de la orquesta «en anfiteatro» que Brunet da al Duke's Theatre Dorset Garden en su *Viaje a Inglaterra* (1676).

Un sentido peyorativo ha quedado vinculado a la expresión «las interpretaciones del anfiteatro», en recuerdo de los combates de gladiadores y otras brutales o sangrientas exhibiciones de la arena antigua. En el siglo XIX y a comienzos del XX «actuar para la galería» era, más particularmente, actuar al gusto de las localidades populares, situa-

das en los anfiteatros de las galerías superiores. La «reacción del anfiteatro» era la de un público modesto y espontáneo, sensible a los efectos cómicos y melodramáticos. A. V.

➢ CIRCO *[i]*, TEATRO.

ÁNGEL / ANGÉLICO / ANGELISMO. *I* - *Ángel* viene del griego ἄγγελος, que significa mensajero. Los ángeles son, según una tradición común al judaísmo, al cristianismo y al Islam (incluso al mazdeísmo), seres puramente espirituales, superiores al hombre pero más próximos a él que Dios.

En las artes plásticas, los ángeles plantean el problema de la representación visible de un ser puramente espiritual. Las soluciones escogidas han sido diferentes. Por ejemplo, en la iconografía cristiana, han sido representados en un primer momento de manera enteramente semejante a los hombres, lo cual parece estar de acuerdo con la idea que sobre los ángeles puede sacarse del Antiguo Testamento, donde el ángel suele aparecer con mucha frecuencia como un mensajero divino revestido provisionalmente de forma humana. Más tarde, especialmente a partir del siglo v, se suele representar al ángel como un ser humano alado, vestido generalmente con un largo faldón blanco o de colores. En el Renacimiento aparecen los ángeles niños, alados y desnudos, imitación de pequeños genios o «pequeños amores» del arte antiguo. Las victorias aladas de la Antigüedad han sido también modelos para los artistas, a quienes la representación del ángel estaba impuesta por algunos temas iconográficos precisos: la historia de Tobías, la Anunciación, etc. Pueden ser revestidos también de una forma completamente simbólica (como una llama, por ejemplo). En la religión musulmana es importante el papel del ángel Gabriel, por ejemplo en el *Apocalipsis de Mahoma*. El ángel suele tener un papel puramente decorativo.

Debemos subrayar que, según la Biblia, hay que distinguir ángeles buenos y malos, y ángeles caídos (consultar Demonio y Satán).

La teología cristiana admite que el ángel no tiene sexo (a pesar del pasaje en que los Gigantes aparecen como nacidos del amor de los ángeles por los mortales). El término «angélico» se emplea también para designar a un ser no sólo de una belleza perfecta, sino también de una pureza perfecta.

En música, se llama «voz angélica», a un juego de pequeños cañones del órgano, de medio pie o más, tapado en parte, que dan una impresión de sonido a la vez lejano, suave y puro.

Se llama angelismo, en virtud de una consideración más moral que estética, pero imputable al arte en ocasiones (especialmente al literario), y con una intención peyorativa, la tendencia a ignorar o a disimular los aspectos corporales e incluso carnales de la naturaleza humana. E. S.

➢ RUBIO.

II - *El ángel de la obra*. Por analogía con la «función directriz y consejera» que las grandes religiones y algunas filosofías atribuyen a los ángeles, Etienne Souriau utilizó la expresión *ángel de la obra* para designar «el poder que cuestiona la obra que se está haciendo, en la medida en que las preguntas que plantea a su instaurador lo guían o inspiran». Algunos ejemplos precisan esta noción: «Es la fuerza que despierta por la noche al artista para obligarlo a pensar en la sinfonía que ha comenzado, en la estatua todavía inacabada, en el esbozo del drama, y le obliga a creer que el hallazgo y la eclosión total de esta obra es para él lo más importante en la vida. Es la misma entidad que, cuando el poeta duda del desarrollo que dará a su obra, de la palabra que escogerá, o cuando el pintor duda entre dos colores para pintar un lugar determinado de su tela, los interroga a la manera de una esfinge: no tanto: «adivina o serás devorado»; como: «o adivino o seré devorado, y me desplomaré sin haber podido alcanzar la existencia magnífica e irradiante que tu habrías podido adivinar en mí». A. S.

➢ FORMAS *[v]*.

ANGULAR. Este término tiene generalmente un significado técnico, pero es un término de estética en el vocabulario del arte coreográfico.

La *estética angular* es la de las danzas en que las articulaciones forman ángulos, sobre todo rectos. Se encuentra generalmente en las formas primitivas o populares. Algunos tipos de bailes muy elaborados, como los diversos estilos clásicos hindúes, la conservan; otros, como la danza griega antigua de fines del siglo VI antes de Jesucristo, la sustituyen por la *estética lineal*.

Por su acumulación de líneas cortadas tiene un aspecto orientado más hacia la concentración que hacia la expansión, que resulta pesado en ocasiones.

Una danza de estética lineal, como la danza clásica, puede utilizar la estética angular para obtener efectos de contraste o para caracterizar a personajes feos, grotescos, torpes, etc. Habitualmente, la estética angular excluye las posiciones de estética lineal, pero la «danza clásica contemporánea» une las dos. G. P.

➢ CONCURRENTE.

ÁNGULO VISUAL Esta expresión es ambigua. Con demasiada frecuencia se utiliza impropiamente para designar la posición del espectador o del artista con relación a la escena vista o representada. En este caso convendría emplear la expresión *punto de vista*.

La expresión *ángulo visual* debería estar reservada siempre para designar el ángulo formado en el centro óptico por los rayos provenientes de los extremos del objeto contemplado.

En perspectiva, los teóricos lo llaman también *ángulo visual* y lo definen como el ángulo de la pirámide visual que tiene como vértice el ojo supuestamente único del espectador y los rayos nacidos de este ojo o rayos visuales. *El ángulo visual a lo ancho* abarca en toda su anchura la porción de espacio vista en conjunto por el observador, formado por dos rectas ficticias que nacen en el punto de vista (los rayos visuales extremos) e igualmente separadas a derecha e izquierda por el

rayo visual principal (recta ideal que nace en el punto de vista y que figura la dirección general de la mirada del espectador). *El ángulo visual a lo alto* abarca toda la altura de esta misma porción de espacio y, de la misma manera, está formado por dos rayos visuales extremos separados a uno y otro lado por el rayo visual principal. El plano del ángulo visual a lo ancho constituye el *plano principal de visión* y el plano del ángulo visual a lo alto se llama *plano vertical principal:* la abertura o grandeza angular de los ángulos visuales a lo alto y a lo ancho son inversamente proporcionales a la distancia desde el punto de vista al plano de frente, es decir, al plano del espacio perpendicular al rayo visual principal.

En el arte de la pintura, el valor de los ángulos visuales varía dependiendo del artista y la época. En cuanto al ángulo visual a lo ancho, es normalmente de 37° y de 28°, el ángulo visual a lo alto, lo cual se corresponde con una vez cada 1/2 el ancho del cuadro y dos veces su altura. Tenemos entonces una proporción de 3/4 entre la anchura y la altura del cuadro. Pero este valor medio puede ser modificado por razones de orden fisiológico (movilidad de los ojos, coeficiente personal de deformación del observador) o por consideraciones artísticas que llevan al pintor a buscar voluntariamente una modificación de este valor.

En el arte de la escultura (a excepción de la escultura mural) o de los objetos muebles, es el espectador quien elige su ángulo visual y lo modifica según su voluntad desplazándose alrededor del objeto contemplado o incluso manipulando dicho objeto cuando éste es de pequeñas dimensiones. Esta libertad dada al espectador de una obra esculpida le confiere la posibilidad de mirar la obra desde innumerables ángulos visuales.

En fotografía, el ángulo abarcado por un objetivo es el ángulo del vértice de un triángulo isósceles que tiene como cúspide el centro óptico (o punto nodal de emergencia), como altura la distancia focal del objeto y como base el lado más grande de la placa sensible empleada. Un objetivo gran angular es aquel cuyo ángulo abarca más de 50°. Un objetivo de estas características debe estar fuertemente diafragmado, siendo muy difícil de realizar la corrección de las diversas aberraciones realizadas con estos instrumentos.

En el lenguaje cinematográfico, el ángulo visual es el espacio abarcado por el objetivo fotográfico de la cámara que delimita el campo de la visión reproducido sobre la pantalla. Esta definición es estrictamente técnica, pero la elección del ángulo visual constituye un hecho fundamental del lenguaje cinematográfico.

En el arte de la puesta en escena teatral, la elección del ángulo visual desempeña un papel importante en la composición del espectáculo y en la posibilidad de apreciarlo. En el teatro a la italiana, el espectador situado al nivel de los actores (1.er anfiteatro) no tendrá la misma visión de conjunto que el que está situado por encima (otros anfiteatros) y por debajo de ellos (orquesta).

En el teatro en círculo, el circo, y de manera general en los espectáculos que se desarrollan en un estadio o plaza, el ángulo visual difiere según la vertical (de nivel o sumergida), pero también según la horizontal (de frente, de espaldas o de lado).

Escenógrafos y coreógrafos deben preocuparse, pues, atentamente de los diferentes ángulos visuales bajo los cuales será observado el espectáculo.

A la perspectiva simétrica del siglo XVIII, que adoptaba el punto de vista mediano de la place du Prince, sucedió, más particularmente bajo la influencia de Ferdinando Galli Bibiena en Italia y de Servandoni en Francia, una perspectiva «oblicua» de ángulos diferentemente elegidos, cambio que ha dado lugar a una revolución, no sólo en el arte de la decoración teatral, sino también en la estética de la representación.

En las artes escénicas y de la pantalla, el espectáculo está comprendido generalmente en el interior del ángulo visual máximo del espectador. Pero en algunos casos (pantallas panorámicas, escenas tripartitas, circos de pistas múltiples) desborda el ángulo visual, hecho que fuerza al público a desplazar rápidamente su mirada y a hacer, en la práctica, una elección. L. B./C.

➢ PERSPECTIVA, PUNTO DE VISTA.

ANGULOSO. Se dice de un trazado o de un motivo que presenta uno o varios ángulos vivamente indicados y cuya rigidez está inclusó subrayada.

El término es peyorativo y hace suponer una ausencia de gracia y de continuidad, una puesta en evidencia brutal de un cambio de dirección en las líneas o en los planos. Pero debemos subrayar que estos caracteres lejos de ser evitados por el arte contemporáneo suelen ser expresamente buscados. E. S.

➢ AVIVAR.

ANGUSTIA. Del latín *angustia,* lugar estrecho, y, en sentido figurado, malestar, término que tomó su significación de la palabra *angor,* estrechamiento, ahogo.

Físicamente, la angustia es un estado de opresión con constricción epigástrica y dificultad para respirar. Mentalmente, es un estado afectivo intenso y penoso de depresión y aprehensión en el que se duda de un futuro a la vez amenazador, inminente y desconocido. Es una especie de terror atmosférico, por así decirlo, más que un miedo a un hecho determinado.

I - La búsqueda estética de la angustia

1 / Sus procedimientos

Los medios para crear angustia en una obra de arte pueden ser, en primer lugar, *representativos,* es decir, la obra representa escenas impresionantes, cuyo destino es todavía dudoso, pero que toman ya una orientación claramente funesta. Se cuestionan aquí los fundamentos mismos de un universo material o espiritual.

Los medios para crear la angustia pueden echar mano también de la *sugestión formal,* es

decir, que la estructura de la obra haga nacer esta atmósfera independientemente de los hechos representados. Por ejemplo, el cine expresionista alemán de 1919 a 1926 *(El gabinete del doctor Caligari, El Golem, Nosferatu,* etc.) no sólo recurre a hechos que provoquen la inquietud o el pánico, sino que utiliza también agresivas líneas quebradas, decorados disonantes, juegos de luz y sombra que sugieren la presencia de fuerzas ocultas. En *Wozzeck,* Alban Berg obtiene un efecto angustioso con una repetición obsesiva y con el crescendo de una sola nota interpretada poco a poco por toda la orquesta.

2 / Sus funciones estéticas

La angustia forma parte importante de ciertos ethos estéticos, como lo trágico, lo dramático, lo alucinado, etc. La búsqueda de la angustia en el arte puede responder a diferentes finalidades.

A / *Transfiguración estética de la vida real.* El arte de la angustia transfigura, por mutación estética, inquietudes muy reales y cotidianas o puede ayudar a exorcizarlas por catarsis. Así, las películas expresionistas alemanas están relacionadas con las circunstancias de la primera posguerra.

B / *Compensación de la realidad por el arte.* En virtud de un proceso inverso, se busca la evasión por medio de la angustia, fuera de una vida demasiado calmada, tierna, prosaica. Así, en la Restauración y en la época de Luis Felipe se cultivó la angustia en algunas formas de la literatura romántica: Petrus Borel el Licántropo, *Champavert;* Alejandro Dumas, *Los vampiros, Los mil y un fantasmas,* etc.

C / *Expresión artística de una toma de conciencia de carácter filosófico.* Puede tratarse de una inquietud del hombre frente a sí mismo, cuando descubre dentro de sí fuerzas íntimas y, sin embargo, desconocidas. Ejemplo: Ibsen, *Espectros;* Mac Léod Wilcox, *Planeta prohibido,* película de ciencia ficción donde se hace referencia explícita al psicoanálisis. Puede tratarse de una angustia metafísica, cuando la obra de arte supone toda una interrogación sobre la naturaleza y la finalidad del hombre, sobre sus relaciones con el mundo o con otros mundos, sobre los límites de lo posible y lo imposible, sobre lo ilimitado y el «silencio eterno de los espacios infinitos». Se encuentran ejemplos de esto en las más variadas épocas: Esquilo, Dante, Hoffmann, Poe, Maupassant, Wells, Kafka, Julien Green, William Irish, Lovecraft, etc.

D / *Búsqueda específicamente estética de una intensidad particular.* No se puede afirmar, sin embargo, que todos los artistas que hacen obras angustiosas hayan sidocompelidos a hacerlas por una angustia anestética* preexistente. También es posible que en toda serenidad se quiera esperar determinadas categorías estéticas en las que entre la angustia, porque se encuentre esta categoría bella en sí misma o cargada de una intensidad de ser y de afectividad. Entonces, la angustia no genera la obra, sino al contrario, y la finalidad estética se mantiene en ella en toda su pureza.

II - Negación de la angustia

La angustia puede representar también un papel negativo en el arte que huye de ella o que quiere destruirla.

Algunas teorías de la risa o de lo cómico se han liberado de la angustia. Para Spencer, la risa es la detención brusca después de la anulación de la angustia. Para Eastmann, la risa o lo cómico son una especie de exhibición contra una angustia y un sufrimiento posibles, una actitud que los suprime preventivamente.

III - Posibilidad de reunir estos dos papeles

No es imposible que la búsqueda y la anulación de la angustia vayan unidas en una misma obra. Se puede querer anular una angustia no virtual sino en acto y, para ello, trabajar primero para su establecimiento. Existen también géneros mixtos en los que se combina una angustia real, intensa, profunda, con lo grotesco o lo bufonesco. Se puede introducir un fragmento cómico en un conjunto grave y angustioso: una tetralogía griega clásica comportaba tres tragedias y un drama satírico. Pero también se puede vincular estrechamente la angustia y la gracia y lograr hacerlas casi simultáneas. Se ven ejemplos en la escultura romana, en algunas formas de literatura medieval, en la literatura llamada de *humor negro,* en el arte surrealista o en películas como *El enemigo sin rostro* o *La granja de lobos.* C.

➢ EMOCIÓN, NADA.

ANGUSTIA (EXISTENCIAL). El concepto de angustia encuentra su expresión filosófica más precisa en Kierkegaard, que parte del abismo que existe entre lo finito y lo infinito, abismo sentido por la existencia humana como una angustia radical, un desamparo donde la subjetividad limitada al hombre se halla suspendida en la nada de su angustiarse. Ese descenso a la nada es también una entrega a la existencia. Heidegger retoma en *¿Qué es metafísica?* esta problemática de la angustia, presentándola como una forma de revelación de la *nada.*

María Zambrano comenta admirablemente *El concepto de angustia* de Kierkegaard y encuentra que el vértigo de la libertad que propicia la angustia no es el anhelo final del poeta; éste quiere la conciencia y el saber para precisar lo entrevisto. La disposición, según la autora de *Claros del bosque,* que está a la espera captando señales de algo que se ausenta, que custodia la pérdida, es la *melancolía**. Aunque sea la angustia la antelasala de la creación, es la melancolía el estado del poeta que cuestiona el sueño compartido de la palabra como principio de reconciliación. Como el melancólico, el poeta se consagra a lo *inefable,* hace del silencio la palabra cargada de las máximas posibilidades.

Bergamín se sitúa en la lectura del ensayo heideggeriano para comprender al *Dasein* como ser con los demás, ser en el mundo y ser para la muerte. Bergamín sostiene un *nihilismo poético* que tiene la estructura de la obra de arte: intenta convertir un momento histórico en un instante eterno; denomina a este pensar *dialéctico,* pues, al identificarse con el tiempo que lo determina temporali-

za la verdad entrañándola de lo eterno. Esto es lo que Bergamín descata del pensamiento cristiano: la verdad que Pascal pensaba, el pozo de su *angustia.* La verdad el pensamiento cristiano es una pasión que hace que experimentemos el purgatorio en vida, es decir, la angustia y la ansiedad como la más profunda raíz de nuestro ser. Este pensamiento dialéctico es un pensamiento hecho *pedazos,* como en Pascal o en la tragedia de la angustia kierkegaardiana o en la inminencia y patencia de lo trascendente en el existir en la nada heideggeriana. La *fractura* que realiza la angustia es otra expresión de la *fragmentación del pensamiento,* no como una especie de casualidad feliz, sino como una voluntaria y consciente necesidad artística y trágica. F. C.

ANIMADOR

I - Cine

En la terminología del dibujo animado y de la pintura cinematográfica la calificación profesional del animador es precisa y responde a una técnica definida.

El artista principal de unos dibujos animados entrega los dibujos de las posiciones extremas y de las posiciones intermedias características de un movimiento. Los dibujos de las posiciones intermedias necesarias para la animación son hechos por los «animadores». El animador es, pues, el artista encargado de conferirles el movimiento en el tiempo asignado a cada escena, secuencia o pla-no. Por otra parte, el arte del animador no se efectúa sólo sobre los dibujos, sino también sobre las marionetas, sobre los muñecos y los diversos objetos, plásticos o inertes, sobre las estructuras variadas a las que corresponde, por etapas y transformaciones sucesivas, crear el movimiento y la animación.

En la pintura cinematográfica y siempre que un dibujo animado haga variaciones de forma y color, el animador es un colorista capaz de pasar de un valor a otro dentro del mismo color o de un color a otro.

El dibujo animado exige un trabajo de equipo. Según la importancia de la película o las posibilidades de la producción, el equipo se constituye de una manera diferente y el animador dispone de una autonomía más o menos grande. La verdadera parte de creación que le corresponde es, pues, muy variable. M.-T. P.

II - Teatro

El uso de la palabra animador se ha generalizado en el teatro durante estas últimas décadas, al mismo tiempo que se afirmaba la noción de una creación artística original propia de la escena. La importancia que se le atribuye a la función del animador está vinculada a la que se reconoce a los reformadores del arte dramático y al escenógrafo, en particular en esta última mitad de siglo.

De acuerdo con una adecuada etimología, el animador es el que confiere alma, el que da vida a la obra y a la compañía. La mayoría de las veces, él mismo es un actor, o director en cualquier caso, que escoge las obras y los intérpretes, orienta el esfuerzo del teatro o de la compañía que dirige y le da su significación particular dentro del movimiento del arte dramático. Su acción se ejerce, pues, sobre todos los artesanos de la síntesis teatral, cuyos aportes concierta, armoniza y refuerza. Es un impulsor de hombres y talentos, proporciona el empuje y el estilo. Los grandes animadores se significan por la autenticidad y la marca personal de su creación; su influencia es determinante en la vida del arte dramático. (Ejemplos: Antoline, Lugné-Poe, Jacques Copeau, animador del *Théâtre libre,* de la *Oeuvre* y del *Vieux-Colombier;* Georges Pitoëff, Charles Dullin, Gaston Baty, animadores de los teatros del *Cartel.)*

El arte de animar una obra o una compañía no debe ser confundido con una manera cualquiera de dirigir sin virtudes creativas. Por extensión, sin embargo, se designa como animador a todo jefe de compañía que inspira un ideal de creación artística. El uso corriente de la palabra comporta cierta ambigüedad. Así, desde hace algunos años se califica indistintamente como animador a todo promotor de una compañía joven. El animador de la compañía joven no es, entonces, más que un jefe de compañía. Pero se le concede este título por un prejuicio favorable a su ardor generoso y entusiasta, factor necesario para la expresión viva, y en oposición a una dirección pura y simple, de algún modo administrativa. A. V.

➢ ANIMAR/ANIMADO/ANIMACIÓN.

ANIMALISTA

I - Artes plásticas

Se califica así a un artista especializado en la representación de animales o, al menos, aquel en que dicha representación tiene una importancia y un acento particular. Sabemos que el animal es el principal y casi el único tema del arte prehistórico. Pero desde los griegos hasta nuestros días, la figura humana ha ocupado su lugar y se ha convertido en el motivo predominante del arte. El animal aparece en el arte apenas como un elemento accesorio, exigido a veces por el tema tratado, histórico o mitológico, figuras ecuestres, carros tirados por caballos o, míticamente, por panteras, piezas de caza perseguidas, etc., que pueden tener un valor simbólico o emblemático. En su cuadro *Eliecer y Rebeca,* Poussin no quiso pintar los camellos que exige el relato bíblico para evitar un exceso de pintoresquismo. «No hay que mezclar», decía, «el estilo frigio con el estilo dorio».

En estas condiciones, los animales aceptados más o menos a desgana han sido tratados con mucha frecuencia de una manera muy convencional por artistas que apenas los habían estudiado en su naturaleza. Se califica como animalistas a los artistas que, por el contrario, han estudiado de cerca a los animales, que conocen bien su anatomía y, sobre todo, que se interesan por el animal, por sus formas, por su aspecto, por sus pasiones para poder sacar partido estético de ellos, como otros autores se interesan por la figura humana. Los leones del arte asirio, los caballos de los griegos, los peces, los pájaros o los pequeños mamí-

feros del arte chino o japonés, el zorro de Pisanello o la liebre de A. Durero (que son estudios sobre la naturaleza), los ciervos y los perros de Oudry, las vacas o los toros de Potter son obras de espléndidos animalistas. Pero se llama animalistas por excelencia a los que tienen la audacia de considerar al animal como tema que se basta a sí mismo para una gran obra de arte, por ejemplo, para una estatua, sin que tenga necesidad de estar asociado al hombre ni de evocar (como algunos temas de caza) un episodio de la vida humana. Pensemos en Barye, Ponpon o en Hernández.

Se puede hablar aquí también de una forma particular del arte animalista, si se lo puede llamar así: el que mezcla la figura humana y las formas animales, ya sea haciendo síntesis de una y otra, como hizo el arte egipcio, ya sea que se represente a animales antropomorfos, es decir, que tienen actitudes, vestidos o actividades humanas (lo que se hizo para ilustrar la *Novela del zorro* o el *Fauvel* o las *Fábulas* de La Fontaine y como Grandville, que hizo de ello un género particular, o como lo practican los «dibujos animados») u hombres zoomórficos, como hace Le Brun en sus investigaciones fisionómicas.

II - Artes literarias

La palabra «animalista» no suele ser usada corrientemente a propósito de autores literarios. Su empleo mantiene el sabor de una alusión a las artes plásticas. Pero no es rara. Es muy normal calificar así a un autor en cuya obra los animales tienen una fuerza excepcional, que se interesa en ellos de manera diferente a como lo hace con imágenes humanas y cuyo talento descriptivo o pintoresco evoca sus aspectos más característicos; o bien, el que se interesa en su psicología y nos ayuda a penetrar simpáticamente en sus pensamientos. A. S./C.

➢ ANTROPOMORFISMO, BESTIARIO, FÁBULA, ZOOMORFISMO.

ANIMAR / ANIMADO / ANIMACIÓN

I - Sentido general

Animar es dar un alma, entendiendo alma sobre todo como principio de vida y de movimiento.

Es animado (o tiene animación), en el sentido estético del término, lo que tiene vivacidad, calor, impulso, lo que anima. Hay que distinguir «animado» de «con alma» *(con anima)*, expresión que indica más bien un calor interior e íntimo que se expresa con una cierta discreción. La noción de «animado» *(animato)* requiere más bien los signos exteriores y concretos del movimiento interior, rapidez de ejecución, ausencia de pausas, variedad continua de efectos. Un diálogo animado es aquel en que las réplicas, imprevistas o pintorescas, se hacen inmediatamente provocando la evolución de la situación.

De esta manera, «animado» es siempre un epíteto laudatorio. Esto no significa que esto sea un valor incondicionalmente requerido por el arte. Hay formas de arte graves, herdticas, solemnes, de las cuales está excluida la animación en los términos en que acabamos de describirla y que, para cautivar a los espectadores o al auditorio, deben encontrar otras fuentes distintas a las más fáciles de la animación.

II - Sentidos especiales

Algunas artes, por ejemplo, la estatuaria o el retrato, producen obras materialmente inmóviles en las que, sin embargo, la evocación intensa de la vida lleva a la imaginación a desear y a representarse la animación, es decir, los signos y las acciones de la vida y, en particular, el movimiento y la palabra. De ahí proceden las innumerables leyendas en las que vemos que los retratos o las estatuas se animan (la leyenda de Pygmalion, la estatua del Comendador, la Venus de Ille, etc.). Este elemento fantástico tiene expresiones literarias fundamentalmente. El teatro, la coreografía, los espectáculos, las marionetas*, así como las sombras chinescas le han conferido también expresiones directamente sensibles.

Finalmente, la invención de la técnica cinematográfica ha dado nuevas formas técnicas para la satisfacción de esta especie de necesidad o de nostalgia de la animación. Podemos distinguir toda una serie:

1 / «Dibujo animado»

Se llama así a un arte que tiene sus propias técnicas y una verdadera autonomía. Se distingue del cuadro animado en que el material dibujado y pintado que se ofrece a la cámara no es una obra de arte preexistente, sino que está realizado especialmente para la película que se va a realizar (por otra parte, no se emplea una sola pintura, sino todo un conjunto de cartones). Y se diferencia del cine en el sentido corriente de la palabra en que los elementos objetivos que se enfrentan a la cámara no son personas vivas u objetos materiales en el espacio tridimensional, sino dibujos, representativos o no.

2 / «Animación» de cuadros y grabados

Algunas películas (son particularmente conocidas las de Emmer) procuran dar la impresión de un dibujo animado, haciendo movimientos de cámara ante un cuadro, un grabado o cualquier otro documento, o con montajes que realizan representaciones alternativas de fragmentos bien escogidos *ad hoc:* crean la ilusión de vida y de movimiento de los personajes, una aventura desarrollada en el tiempo. Este modo de transformación y de presentación de la obra pictórica entraña seducciones y peligros: es una interpretación libre y a veces subjetiva de la obra así comentada.

3 / Película de animación

Mediante la técnica de tomas fotográficas imagen a imagen se pueden también animar objetos inanimados: una escoba, una cerilla, recortes de papel, etc., y hacerles representar un papel con la ayuda de «trucajes» variados. Este procedimiento técnico se ha desarrollado mucho con el empleo de muñecos, tal como lo ha hecho el polaco Starwitch (uno de los pioneros de esta técnica).

4 / Géneros mixtos

Existen numerosas combinaciones:

A / de estos distintos procedimientos entre sí con tomas reales (*La dama del unicornio*, de J.-Cl. Sée y la película sobre *Leonardo da Vinci);*

B / de uno de ellos con tomas reales (ejemplos de películas de animación combinadas con planos tomados de la vida real: *La casa del doctor Edward,* de Hitchcock; *Aventuras fantásticas,* de Carel Zeman; *La pantalla del alfiler,* de Alexeieff).

M.-T. P./C.

➢ AUTÓMATA, CRONOFOTOGRAFÍA, CINE, CINÉTICA (ARTE).

ANIMISMO. Con esta palabra se designa la teoría química vitalista de Stahl (siglo XVIII), la teoría del sociólogo Tylor sobre la génesis del concepto de alma y, finalmente, en la acepción más usada en la actualidad, la única que le interesa a la estética, «el estado mental de los pueblos que creen en la presencia de almas antropomórficas en todos los seres de la naturaleza» *(Diccionario técnico y crítico de la filosofía,* de Lalande). Este «estado mental», muy extendido entre los primitivos, pero eliminado poco a poco por las ideas más racionalistas y científicas de los pueblos avanzados, no está ausente del dominio artístico y encuentra en él desarrollos notables susceptibles, en ese dominio, de ser aprobados incluso por un pensamiento racional.

Ya nadie cree al pie de la letra que se produzca una avalancha por el efecto de la cólera de una montaña ni que las olas del mar asalten la orilla empujadas por un estado de ánimo agresivo. Pero basta observar el arte y la poesía de todas las épocas para darse cuenta de que formas de pensamiento como éstas están en actividad. Desde Hugo suponiendo, en el derrumbamiento de un edificio,

Que la cariatide, en sa lente révolte
Se refuse, enfin lasse, à porter, l'archivolte
(que la cariátide, en su lenta revuelta,
se resiste y, finalmente, se niega a aguantar la archivolta)

o T. Gautier (en una traducción de Wordsworth) describiendo

Clochers silencieux montrant du doigt le ciel
(Los campanarios silenciosos que señalan al cielo con el dedo)

hasta Claudel cuando escribe:

La terre rit et sait et rit et se cache dans le blé et la Lumière
(La tierra ríe y sabe y ríe y se esconde entre el trigo y la Luz)

o Henri Michaux, invocando en prosopopeya a los icebergs «solitaires sans besoin... parents des sources» («solitarios sin necesidad... parientes de las fuentes»), etc.; todos estos poetas se expresan de una manera animista. Y de la misma manera, muchas veces los pintores han tratado de dar a los árboles «actitudes» expresivas, a las olas o a las nubes, formas que sugieren movimientos efectivos: amenaza, esperanza, serenidad, etc.

Podemos encontrarnos ante simples tropos, por ejemplo *metáforas**, es decir, como dice Bossuet, «similitudes abreviadas» («Le troupeau des nuages qui passe, / Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace» [La manada de nubes que pasa, / Perseguida por el viento, perro aullador del espacio]; Hugo); o ante esfuerzos de la imaginación simpática, que proceden del hecho estético llamado normalmente *Einfühlung* (el *Plátano* de Valéry, es el propio Valéry proyectando su alma en el árbol e imaginando él mismo la respuesta que le hubiese dado el árbol, después de haber sido animado así por el poeta). Por el contrario, a veces el poeta se abandona a los ritmos o a los movimientos de las cosas de la naturaleza inanimada, y acepta sus sugestiones como si procediesen de un ser pensante y sabio (así, Paul Claudel, en la segunda de las *Cinco grandes odas,* de alguna manera pide consejo al mar rítmicamente). Y en este «como si» no siempre es fácil discernir si hay una cláusula de estilo, una técnica más o menos artificial de exposición o la utilización abreviada de una creencia sincera en las correspondencias universales, haciendo de un animismo formal un procedimiento eficaz y legítimo de expresión sin que exista una verdadera creencia en una doctrina animista; o, finalmente, si el poeta o el artista practica espontáneamente, como sucede en ocasiones, formas de pensamiento realmente idénticas a las de los primitivos animistas, e puede asegurar que todas estas formas de animismo estético se encuentran efectivamente, ya sea independientemente, ya sea más o menos mezcladas las unas con las otras, en el pensamiento creador del artista o en las impresiones del observador.

Se puede también observar que en el arte cinematográfico, para escapar a la dificultad que entraña la expresión de hechos psicológicos por procedimientos distintos a una interpretación fisonómica equívoca, se han utilizado muy frecuentemente y casi de manera banal fenómenos del mundo inanimado y material: tempestades que asolan el campo, lenta caída de hojas o de pétalos, alegre fluir del agua viva, movimiento amenazante de una puerta que se entreabre o desolador de la puerta que se bate con el viento en una casa abandonada, y así sucesivamente. Al simbolizar estados de ánimo, estos hechos sensibles animan al mismo tiempo los objetos inmateriales y crean también un aspecto animista muy concreto del universo fílmico,

Además de esta orientación animista tan general en el arte, hay que añadir que las distintas creencias animistas de las que hay constancia histórica y que, por ejemplo, tienen un lugar en la mayoría de las religiones politeístas, han tenido expresiones particulares en la poesía y en el arte, tanto si son relativas a ritos, como si se refieren a figuraciones *iconográficas.* En este punto debemos remitirnos a la historia del arte en sus relaciones con la historia de las religiones. Sin embargo, observaremos que nos salimos de los límites del animismo propiamente dicho para referirnos a la creencia en un alma más o menos personal de un determinado objeto singular, árbol, piedra, ola del mar o ráfaga de viento; sustituimos la idea de un principio general más o menos divino que anima, por ejemplo, el conjun-

to de las fuerzas vegetales, o el mar, o las diferentes clases de viento, hasta establecer una clara distinción entre el objeto material y el ser espiritual que lo rige. Por ejemplo, en las ideas religiosas de los griegos, entidades como las náyades, las dríadas, las napeas y las oréades son supervivencias evidentes del animismo: se admite que un árbol, una roca, una fuente o un estanque es un ser vivo, que, por tanto, tiene un alma que no se determina con anterioridad. Pero desde que se le da a esta alma un nombre propio, una biografía mítica y, por lo que respecta al arte, una figura precisa distinta de la apariencia del objeto al que anima, en pocas palabras, desde el momento en que constituye una entidad claramente separable del cuerpo al que anima, llegamos a una especie de politeísmo naturalista que no es animismo propiamente dicho. He aquí por qué todo lo que se exprese mediante una figuración iconográfica precisa del principio animador comienza, por ello mismo, a salirse del animismo propiamente dicho. Es el caso, por ejemplo, de la tan curiosa efigie de la montaña Helicón que está en el Museo Nacional de Atenas. En la medida en que esta enorme cabeza de cabellos erizados y enormes espaldas, este busto que parece salir apenas de la tierra, se parece físicamente a la montaña (impresión chocante seguramente pretendida por el escultor del bajorrelieve), esta figuración es animista. Pero en la medida en que esta masa antropomórfica tiende a oponer a la montaña real una entidad religiosa que sea bien distinta y separable, esta concepción pertenece a una religión naturista y politeica. E. S./C.

➢ ALMA, ANTROPOMORFISMO, *EINFÜHLUNG*, PANTEÍSMO.

ANTICIPACIÓN. Acción en virtud de la cual se adelanta el tiempo y se presenta un acontecimiento antes del momento en que se debería producir.

I - En música (sentido técnico)

La anticipación consiste en hacer oír por adelantado, durante una armonía determinada, una o varias notas de la armonía siguiente.

El efecto estético es hacer al mismo tiempo presente y ausente un mismo hecho musical, actual o futuro, y flexibilizar una estructura haciendo más intensa la necesidad de lo que va a venir. La anticipación puede estar en relación con las categorías estéticas que actúan a la vez en dos planos distintos y asimilados: lo nostálgico, lo misterioso, lo humorístico, etc.

II - En otras artes, principalmente en la literatura y el cine

La obra de anticipación es aquella cuya acción se sitúa en el futuro y que presenta al lector o al espectador lo que se supone que es un estado futuro de la humanidad.

Se distingue de la obra profética por dos características: por una parte, no afirma la realidad de sus previsiones y lo más lejos a lo que llega es a la afirmación de una muy grande probabilidad; por otra parte, no quiere más que ser una obra puramente humana y no pretende ninguna inspiración sobrenatural. La importancia del progreso científico y técnico, las esperanzas y las inquietudes que ha suscitado, han llevado a la *anticipación* a coincidir en muchos casos con la *science-fiction* (por emplear el término anglosajón con el cual se designa generalmente este otro género); pero las dos nociones no coinciden exactamente: la *anticipación* puede no hacer ninguna alusión al mundo de la ciencia (como la anticipación moral y social de Pierre Gaxotte en *Temas y variaciones).*

La science-fiction, desarrollo más o menos fantástico de datos científicos y extrapolación de resultados reales, no sitúa siempre su acción en el futuro. A veces la sitúa netamente en el presente o en el pasado (así, Julio Verne suele situar la acción de sus novelas en el pasado inmediato. Por ejemplo, en *20.000 leguas de viaje submarino* (1870), en un momento en que los submarinos existían ya, él sitúa los acontecimientos imaginarios entre 1866 y 1868. Verne echó mano incluso en alguna ocasión de un pasado más lejano. Por ejemplo, una historia de un hombre invisible, *El secreto de Wilhelm Storitz,* sucede en el siglo XVIII).

La *anticipación* constituye hoy en día un género literario y cinematográfico bien establecido. Tiene sus tradiciones, sus convenciones, sus tópicos y toda una estética claramente formada. Este género traduce mediante una imagen del futuro más o menos fantástica las aspiraciones y los temores reales de los hombres actuales. Sus categorías habituales son, a veces, lo maravilloso un poco idílico (como la parte de anticipación en la novela de Wells, *Un sueño, una vida,* que se sirve de contrastes con la negrura de la pintura del tiempo presente); rara vez una comicidad paródica (P. Anderson, *Las cruzadas del cosmos);* la mayoría de las veces, una especie de fantasía alucinatoria y terrible, salpicada de angustia y hasta de horror (Wells, *La guerra de los mundos, La máquina del tiempo;* A. E. van Vogt, *En busca de los Slans, Las aventuras de A;* Gerard Klein, *El gambito de las estrellas;* Yvon Hecht, *El fin del cuaternario;* E. Hamilton, *La ciudad del fanal).* Pero lo maravilloso y lo fantástico conviven con elementos realistas destinados a hacer nacer una impresión de irrealidad un poco onírica y una impresión de auténtica realidad.

Si la anticipación suele ser un juego libre de la imaginación que acaba en sí mismo (Williamson, *Más negro de lo que pensáis; Una casa del siglo XXX,* dibujo fantástico y humorístico), muchas veces sucede que se carga de una significación moral, social, filosófica, ya sea una enseñanza o una sátira (novelas: Aldous Huxley, *Un mundo feliz;* G. Orwell, *Mil novecientos ochenta y cuatro;* Ray Bradbury, *Fahrenheit 451;* Fréderic Polh y C. M. Kornbluth, *Planeta a gogó;* películas: *Metrópolis, El planeta prohibido, La última orilla, El día en que la Tierra se paró).*

Las obras de anticipación presentan generalmente su acción de manera extraordinaria, pero natural y científica (Kipling, *Por el baúl de la noche;* Karel Capek, *R. U. R.,* obra de anticipación en la que se creó la palabra robot; Francis Carsac,

Los de ninguna parte, Este mundo es nuestro, El espacio por patria). No obstante, existen otros que han recurrido a lo sobrenatural (Lovecraft, *El color que cayó del cielo, En el abismo del tiempo;* Ray Bradbury, *La feria de las tinieblas).* Algunos aficionados puristas discuten que los autores de anticipación tengan el derecho a emplear lo sobrenatural. Esto les parece una infracción de las reglas del género, quizá debido a una confusión por su parte entre la simple anticipación y la anticipación de ciencia ficción. Por otra parte, la frontera entre estos dos géneros distintos puede ser incierta.

Al establecerse en el porvenir, la anticipación supone una referencia al presente en virtud de la cual este porvenir es futuro. Esta característica, fundada en una relación entre la época de la obra y la época de su acción, puede encontrarse cambiada por lectores posteriores conforme transcurre el tiempo desde la aparición de la obra. Podemos subrayar dos modificaciones fundamentales.

La primera ocurre con el vencimiento de una previsión fechada. Así, la novela de anticipación para niños de Henri Allorge, *Un colegial de 1950,* cambió de carácter desde que la fecha de 1950 fue alcanzada y superada. Podemos ver si las predicciones han sido realizadas (en el ejemplo citado, se ha podido verificar la extensión del extrarradio parisino y la implantación de sus institutos, la existencia de establecimientos técnicos agrícolas, la televisión, los cambios sociales del África Negra). Podemos también ver cómo algunos elementos toman un aspecto muy arcaico, cuando el autor ha sido impotente para imaginar su renovación, de manera que conservan la marca de su época, como algunas ilustraciones de Robida.

En sentido contrario, puede nacer una impresión retrospectiva de anticipación cuando una acción imaginaria no situada en el futuro viene a coincidir más tarde con hechos ocurridos desde entonces. Es lo que ha pasado con algunas novelas de Julio Verne que no eran anticipaciones, pero que más tarde han sido consideradas como tales, como las naves que permiten observar la cara oculta de la Luna *(De la Tierra a la Luna, Alrededor de la Luna)* o el satélite artificial *(Los quinientos millones de la Bégum,* novela publicada en 1879, cuya acción se sitúa de 1872 a 1877).

Es raro, pero puede ocurrir, que una anticipación se refiera al porvenir del propio arte al que pertenece la obra y que la obra de anticipación sea un intento de crear ya el arte futuro. Algunas anticipaciones literarias se pueden referir al futuro del lenguaje, como el apéndice de *1984,* o como la novela de Daniel Drode, *Superficie del planeta,* escrita en un idioma futuro, por extrapolación de las tendencias del francés actual.

Si el género de anticipación ha dado algunas obras de arte, una producción a menudo apresurada y en gran masa no ha permitido siempre desarrollar suficientemente las aptitudes estéticas. Ideas de arranque excelentes, originales y prometedoras se arruinan si el autor no consigue sacarles todo el partido que podrían dar. Y, a veces, están dirigidas por factores anestéticos (búsqueda de una puesta en escena espectacular en el cine; explotación de las bajas tendencias del público, porque se supone que es más comercial y se venderá mejor, etc.). A. S.

➢ CIENCIA-FICCIÓN.

ANTICUADO. Que ya no es de uso corriente. Lo anticuado no es lo caduco, pues no se ha visto sometido a un proceso interno de envejecimiento; tampoco lo arcaico, pues procede de un pasado bastante cercano. Simplemente, ya no es habitual. En ciertos casos, da una impresión de preciosidad o de afectación*, pues se sale de lo actualmente ordinario; pero puede tener cierto encanto, en tanto que se sacude el pasado que le fue familiar. Expresiones, caídas en desuso, vuelven a veces al gusto actual. A. S.

ANTICUARIO. *Anticuario* viene del latín *antiquarius,* que tiene dos sentidos, uno general y otro técnico. El sentido general es «partidario de la Antigüedad», alguien voluntariamente arcaizante. El sentido técnico es un copista y, particularmente, un copista que escribe con los antiguos caracteres unciales cuando ya no eran de uso corriente.

Más tarde, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, la palabra anticuario en francés (o las palabras correspondientes en las otras lenguas modernas) significa un hombre versado en el conocimiento de los monumentos antiguos, que hace trabajos históricos sobre ellos y que, a menudo, posee una especie de pequeño museo privado de antigüedades. En resumen, es lo que nosotros llamaríamos hoy, aproximadamente, un arqueólogo. Con la diferencia de que la arqueología no era todavía una disciplina científica bien establecida, los anticuarios de la época, organizados a menudo en sociedades (la de Londres data de 1572; la Sociedad de Anticuarios de Francia, llamada así a partir de 1813, existía desde 1805 con el nombre de Academia céltica), no eran más que aficionados. El personaje del anticuario (véase la novela de Walter Scott que lleva este título) ha proporcionado a la literatura con frecuencia un personaje cómico, especialmente por sus equivocaciones y por la facilidad con la que podía dejarse engañar por hábiles timadores.

Finalmente, en nuestros días, la palabra anticuario significa un comerciante que negocia con objetos de ocasión, más o menos antiguos, que pertenecen a la categoría de las artes menores, o con objetos buscados por coleccionistas.

En cuanto al comercio del anticuario en su acepción moderna, merece la atención de la estética desde dos puntos de vista. En primer lugar, plantea la cuestión de la intervención de las consideraciones comerciales en las artes. El papel del anticuario en relación con las artes menores es análogo al del marchante de cuadros con respecto a la pintura. Algunos anticuarios contemporáneos han tenido una notoriedad real y se han jactado en sus memorias, que son documentalmente interesantes, de haber ejercido una influencia positiva en el gusto de los aficionados. Por otra

parte, el gusto de los aficionados, clientes de los anticuarios, es interesante para la estética, por el hecho de que da lugar a apreciaciones muy vivas y, a veces, verdaderamente apasionadas; pero se trata de juicios estéticos muy impuros en los cuales intervienen consideraciones que son en sí mismas anestéticas, como, por ejemplo, las de la antigüedad del objeto y su rareza. Y, a veces, se trata de valores completamente convencionales o vinculados a consideraciones de moda. E. S.

➢ AFICIONADO, ARQUEOLOGÍA, COLECCIÓN/COLECCIONISTA, MUSEO.

ANTIESTÉTICO. Este término aparece en nuestro siglo y es más propio del lenguaje común que de la estética. Designa lo que es desafortunado en cuanto a su belleza exterior, bien porque está desprovisto de concordancia interna o porque no es acorde con su entorno. Lo antiestético carece de gracia porque no tiene una unidad que le venga dada por el conjunto de sus partes. A. S.

➢ DESGRACIADO.

ANTÍFONA / CANTILENA. *I* - La antífona ha sido el modo de ejecución de la salmodia de los cristianos de Siria desde el siglo III. Consistía en el canto de versículos de salmos por dos coros alternantes. El término τό ἀντίφωνος, que significa diferencia de octava, sugiere que uno de los coros era masculino y el otro femenino. Los dos coros se reunían después de cada pareja de versículos para ejecutar una melodía cantada antes de la antífona por un chantre. Esta melodía constituía una especie de estribillo con el que se terminaba también la salmodia.

La antífona salmódica se transmite a la iglesia de Occidente y fue puesta en práctica por Dámaso o por Ambrosio de Milán en la segunda mitad del siglo IV.

En la liturgia romana actual, la melodía estribillo sólo se canta una vez al comienzo y otra al final del salmo (salvo en determinadas circunstancias).

Por un deslizamiento semántico bastante natural, la cantilena de introducción a la antífona ha tomado el nombre de ésta.

Por otra parte, esta denominación se ha extendido a numerosas cantilenas litúrgicas que ya no están vinculadas al canto salmódico.

II - El lenguaje corriente toma a veces el término *cantilena* en su acepción de repetición fastidiosa, lo cual parece indicar que los fieles están sensibilizados, sobre todo, para la repetición, que es la ley de la cantilena. Este sentido no es estético. Pero la palabra se ha empleado también para designar un poema o un canto melancólico y un poco monótono o de carácter hierático. Es una acepción estética del término. M. S./C.

➢ SALMO/SALMODIA.

ANTÍFRASIS. Empleo de una palabra o de una locución en un sentido opuesto a su sentido propio.

Se ha discutido sobre si esta designación de una cosa por medio de un término de sentido contrario es o no figura retórica. La opinión más extendida la admite. Por otra parte, este problema no es de los más importantes.

La antífrasis tiene dos funciones, el eufemismo y la ironía. La primera hunde sus raíces en la creencia primitiva en el poder mágico del lenguaje: nombrando con un término favorable a un objeto funesto se le confiere esta naturaleza favorable; se ha tomado la palabra por la cosa. La terrible Erinia se convierte en protectora desde el momento en que se la denomina Euménide. Sin llegar a dar al nombre tan gran poder sobre la esencia, la antífrasis apotréptica (es decir, destinada a alejar un mal) puede ceñirse a querer evitar algún término capaz de desencadenar fuerzas maléficas.

En cuanto al empleo irónico de la antífrasis, hace resaltar la naturaleza real de una cosa mediante su contraste con el término que se le asigna. Existe, por tanto, distancia y distensión en el pensamiento, dado que la palabra y la cosa son pensadas como contrarias y, al mismo tiempo, unión, puesto que es la propia palabra contraria la que se pone en el lugar de la cosa. Esta imagen al contrario tiene más de la metáfora* que de la comparación*. La antífrasis es una especie de superlativo: cuando las palabras directas son impotentes para comunicar la intensidad de una cosa, ésta aparece mejor reflejándose en su contrario. Cuando Hernani se cree traicionado por doña Sol, la amarga burla del «Le doy mi enhorabuena» comunica mejor por medio de la antífrasis la profundidad del desaliento y de la indignación que no podría traducir ningún término propio.

La antífrasis no es sólo un fenómeno literario: es frecuente en el lenguaje corriente, en el que tiene una finalidad estética. Cuando un niño ha cometido una travesura, la madre que exclama «¡Muy bonito! ¡Qué bien!» subraya con el uso de la antífrasis que pasa de lo descriptivo a una especie de lirismo que parece cuadrar con lo horroroso de la situación. A. S.

ANTIGÜEDAD

I - Antigüedad: período histórico que va desde la aparición de la escritura hasta el fin del Imperio romano (476 después de Cristo)

El comienzo de este período es variable dependiendo de los pueblos. Egipto, por ejemplo, conocía la escritura y entraba en la historia, mientras que Europa Occidental estaba todavía en los tiempos prehistóricos.

Se designa sobre todo con el nombre de Antigüedad a las civilizaciones de la cuenca mediterránea y, particularmente, al mundo greco-romano. Rara vez se emplea este término para el período correspondiente en China. No se emplea para otros pueblos. En nuestros días la noción de Antigüedad se ha ampliado desde que se sabe la importancia de civilizaciones como las de los sumerios e hititas, etc.

La Antigüedad, y especialmente la Antigüedad greco-romana, interesa a la estética de muchas maneras: por la reflexión de sus filósofos y teóri-

cos del arte; por sus obras de arte; por la influencia que sus ideas estéticas han ejercido ya sea sobre el pensamiento, ya sea sobre el arte de épocas posteriores, y por la influencia de sus obras sobre las ideas o sobre el arte de los siglos posteriores.

1 / La estética de la Antigüedad

En el dominio plástico, el arte de la Antigüedad greco-romana se distingue por una representación perfecta del cuerpo humano, glorificado hasta tal punto que se le presta a las divinidades.

La estética antigua es también una estética de las proporciones*. La idea de belleza esta vinculada allí a la de las proporciones, incluso a las proporciones matemáticas. Encontramos esta concepción tanto en los artistas como en los filósofos. Por ejemplo, los escultores griegos daban una gran importancia a las relaciones de medidas: Policleto, quizás bajo influencia pitagórica, definía la belleza como la justa proporción de las partes entre sí y enseñaba en su Canon las proporciones del cuerpo humano (cf. el texto de Galien en que se explican sus ideas, en Diels, *Presocráticos* 28 A 3); Platón vinculaba la belleza a las proporciones y a las conveniencias *(Hipias),* prefería las bellezas formales y geométricas, de las cuales hizo una teoría matemática, y pensaba que experimentábamos mejor en ellas la pureza de las Ideas y de los Números *(Filebo, Timeo);* Crisipo pensaba que la belleza del cuerpo humano dependía de una «simetría», es decir, de un sistema de proporciones (Arnim, *St. Vet. frag.* III, 279, 392, 472, 592), etc.

Los teóricos de la estética han otorgado durante la Antigüedad un papel muy importante en el arte a la imitación*. El arte antiguo es un arte figurativo y los autores de la Antigüedad que reflexionaron sobre el arte apenas han dudado de que fuese una imitación de la naturaleza (en la cual, por otra parte, los artistas hacían una elección). Platón piensa entonces *(República,* libro X) que el arte se aleja de la verdad en el tercer grado, dado que imita los objetos materiales, ellos mismos imitaciones de las Ideas. Aristóteles *(Poética,* capítulos I al IV) ve como uno de los orígenes del arte la tendencia natural del hombre a la imitación. Esta imitación se especializa en artes diferentes según los procedimientos empleados (colores, sonidos, ritmos, actitudes, etc.), pero piensa también que la imitación no explica completamente el arte.

Finalmente, la Antigüedad contribuyó por medio de sus obras de poética y retórica (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, etc.) a elaborar toda una estética literaria, a veces muy trabajada, que hace de las observaciones y reflexiones sobre la naturaleza de la poesía, de los diferentes géneros literarios, de la técnica de las artes literarias y de los recursos estéticos del lenguaje, los procedimientos de invención de los autores.

La Antigüedad clásica ha transmitido, pues, a los períodos que la han seguido una suma importante de ideas estéticas y una gran cantidad de obras de arte de gran valor, cuya influencia ha sido muy grande.

2 / La influencia estética de la Antigüedad

La Antigüedad no es pensada como tal y no ejerce como tal influencia sobre el arte y la estética, a no ser que esté separada por una verdadera división en períodos sobre los cuales ejerce una influencia. El siglo VI después de Cristo, consciente de la profunda transformación de toda una civilización, creó el término de *modernus* (de *modo* + *hodiernus)* para oponer a la edad nueva que se formaba en todo un período de la vida de la humanidad considerada como transformada.

Pero toda época, a partir de entonces, vio retrospectivamente la Antigüedad según su óptica propia y según el grado de conocimiento que pudiese tener de ella. La influencia estética de la Antigüedad no se ejerce más que a través de la idea, más o menos exacta, que cada época se hace de esta Antigüedad. La Edad Media, que veneró a la Antigüedad, se formó de ella una imagen muy compleja y bastante anacrónica. En el Renacimiento, una especie de valoración unánime de la Antigüedad se unió a un esfuerzo por hacerse de ella una idea históricamente más exacta. El desarrollo de los descubrimientos arqueológicos desde finales del siglo XVIII desembocó en nuevas revisiones de la Antigüedad.

La Antigüedad fue considerada por los períodos siguientes como una fuente de modelos en los que se inspira la actitud clásica (que llega a ignorar a todas las demás formas de arte). La actitud académica exagera esta posición y ve en la Antigüedad menos una inspiración que una serie de tópicos que copiar. Los excesos de esta segunda actitud suelen llevar a una reacción *modernista:* una civilización sobresaturada de lo antiguo experimenta la necesidad de una renovación. Se admite todavía a la Antigüedad, pero ya no se la copia. Esta reacción contra el culto a la Antigüedad puede llegar a los mismos excesos que el academicismo artificial. Se denigra sistemáticamente aquello que se había glorificado no menos sistemáticamente. Los excesos del modernismo suelen hacer nacer una voluntad de retorno a lo antiguo. Hay ahí una situación conflictual persistente, de la cual la disputa entre los Antiguos y los Modernos puede ofrecer un ejemplo.

La influencia de la Antigüedad no se ejerce igualmente sobre todas las artes. En las artes plásticas, ha interesado sobre todo a la escultura y a la arquitectura. La pintura antigua no ha tenido una influencia semejante, ya que subsisten menos ejemplos de ella, conocidos, además, muy tardíamente. E incluso fue la escultura antigua tal como llegó a las épocas siguientes la que marcó a la estética ulterior, y no la escultura antigua bajo su aspecto original: se ignoró durante mucho tiempo que los griegos pintaban sus estatuas.

En literatura, la influencia de la Antigüedad no ha podido actuar más que a través de las traducciones y adaptaciones necesitadas por los cambios de la lengua. Las nuevas lenguas no tenían recursos estéticos idénticos a los del griego o el latín.

En otras artes, especialmente en la música y en la danza, hay que distinguir entre la *influencia* de

la Antigüedad y las *supervivencias* que prolongaron durante mucho tiempo todavía alguno de sus elementos. Así, la técnica y la danza griegas guardan relaciones estrechas con el sistema clásico actual en sus pasos y en su estilo. Muchos instrumentos musicales proceden de otras y subsisten, perfectamente reconocibles, incluso cuando son modificados por perfeccionamientos mecánicos: la flauta, el arpa, etcétera.

La influencia de la Antigüedad ha podido contribuir al nacimiento de formas de arte nuevas, por medio de las cuales se quería o se creía reconstruir una forma de arte antiguo. En el teatro, por ejemplo, nacieron así la tragedia clásica o algunas formas de ópera, Sin llegar a ese extremo, el descubrimiento o el desarrollo de teatros antiguos influyó sobre las representaciones modernas al aire libre.

Por el contrario, el arte puede modificar por medio de técnicas nuevas la representación de la Antigüedad. El cine, por ejemplo, se ha valido de la Antigüedad como de una ocasión privilegiada para las películas de gran espectáculo, y una imagen de la Antigüedad tan convencional como la de la tragedia clásica la presenta como una época de enormes edificios y de inmensas muchedumbres, según lo que algunos realizadores consideran que es la estética cinematográfica.

II - Antigüedad: gran alejamiento del pasado

Ya no se trata aquí de una especie de nombre propio que designa, con o sin mayúscula, un período histórico determinado. La antigüedad, con *a* minúscula, es la cualidad en virtud de la cual una cosa se vincula a una época lejana, que se remonta muy lejos en el tiempo. Esta impresión de retroceso es relativa; tiende a la vez a la época considerada y a la época desde la que se la considera.

Este término de antigüedad se utiliza en gran medida cuando se valora aquello que ha sido hecho *more maiorum*, cuando se adereza con el prestigio de un cierto misterio aquello que se pierde en la noche de los tiempos, cuando se aprecia aquello que ha sabido resistir a la usura de los siglos para llegar hasta el presente. Pero se llama también desdeñosamente antigüedad a todo lo que parece caduco, a todo lo que ya no coincide con el gusto actual.

III - Antigüedad: objeto que tiene un determinado valor artístico y que pertenece a un estilo definido

Se habla en este sentido, por ejemplo, del comercio de antigüedades. Estas antigüedades toman su valor no sólo de su belleza, sino también, y a veces exclusivamente, de su autenticidad y de su ancianidad histórica.

Pertenecen con mucha frecuencia a las artes decorativas o a la estética del objeto artístico.

En el Renacimiento se llamaba *antiguallas* a las colecciones de antigüedades en este sentido *III*. Hoy, el término antigualla es peyorativo y de uso familiar: designa objetos antiguos de carácter caduco a los cuales su antigüedad ha hecho perder todo valor.

Es en este sentido *III* de antigüedad con el que está relacionado la palabra *anticuario*. Encontraremos en este artículo la estética de esta clase de antigüedad. A. S.

➢ ACADEMICISMO, CLÁSICO, HELÉNICO/HELENISMO, NEOCLÁSICO.

ANTIGUO

I - Nombre masculino plural

Los Antiguos son los autores y artistas de la Antigüedad y principalmente de la Antigüedad greco-romana, por oposición a los Modernos.

II - Adjetivo

Es antiguo lo que se remonta a tiempos pasados, ya haya existido la cosa antigua desde hace tiempo y subsista todavía (un mueble antiguo, una casa antigua), ya haya existido hace tiempo, pero no esté en curso en el presente (el francés antiguo).

El adjetivo *antiguo* se distingue de *arcaico*, a pesar de que en ambos casos se designe algo que pertenece al pasado. En lo antiguo no hay, como en lo arcaico, la idea de un arte todavía en sus comienzos.

Lo antiguo es susceptible de una cierta continuidad con el presente; no existe aquí la misma idea de ruptura que para lo arcaico. Por ello podemos sentir una especie de familiaridad o comunión con lo antiguo, sobre todo si se trata de un arte nacional y de la sensibilidad estética o de creaciones artísticas de nuestros propios ancestros (elemento bastante frecuente en el gusto del romanticismo por el arte antiguo), al mismo tiempo que la distancia nubla lo orgánicamente próximo con una especie de halo de extrañeza o misterio.

Cuando lo antiguo es lo que ha subsistido largo tiempo para llegar hasta nosotros, el término puede implicar la idea de un cierto encanto debido a las cualidades de madurez, por así decirlo, que le han conferido su larga existencia; dulzura suave y perfumada de la pátina, atenuación, por efecto del paso del tiempo, de lo que una blancura nueva habría podido tener de demasiado crudo, superficie pulida, suavizamiento de los ángulos por frotamiento, etc.

El término *antiguo* no tiene, por otra parte, las mismas posibilidades peyorativas que los términos *arcaico, anticuado* o *viejo;* no tiene los matices de usado o caduco que pueden hacer de estas palabras términos de desprecio.

Pero algunas personas dan a la palabra «antiguo» un valor abusivamente laudatorio, confundiendo el valor estético con el interés histórico, incluso con el valor comercial que puede proporcionar a un objeto antiguo su fecha o su rareza. A. S.

➢ ANTIGÜEDAD, ARCAÍSMO/ARCAICO/ARCAIZANTE.

ANTÍTESIS. La antítesis es una figura retórica de la que siempre se ha dicho que pertenece más a las «figuras de pensamiento» que a las «figuras de

dicción». Consiste en la búsqueda de un efecto estético por medio del acercamiento más o menos sorprendente de dos datos opuestos, por ejemplo, dos ideas contrarias o dos objetos vivamente contrastados. Ejemplo: hay una antítesis en las célebres palabras de Augusto cuando se dirige a unos jóvenes sediciosos: «Jóvenes, escuchad a un anciano a quien los ancianos escucharon cuando era joven». Como demuestra este ejemplo, la antítesis se presta a efectos oratorios brillantes. Sin embargo, ha sido a veces objeto de juicios peyorativos, especialmente por el abuso que hicieron de ella algunos románticos. Se le ha reprochado a Victor Hugo el haber hecho un uso excesivo de ella, y el reproche, merecido a veces, no es siempre justo (hay tantas antítesis, por lo menos, en el *Cinna* de Corneille como en todo el conjunto de las *Odas y baladas).* De hecho, la antítesis existe en la naturaleza y en la realidad, que proporciona muchos ejemplos de llamativos contrastes y de yuxtaposiciones sorprendentes de contrarios, y es lícito que el arte los refleje y subraye sus efectos. Su uso puede constituir incluso una verdadera dialéctica. Pascal, que hizo de la antítesis un uso tan frecuente, subrayando asiduamente las contradicciones de la naturaleza humana, hacía de ella un verdadero método: «Si él se vanagloria, yo lo degrado; si él se degrada, yo lo vanaglorio. Lo contradigo siempre, hasta que él comprende que es un monstruo incomprensible» *(Pensamientos,* ed. Brunschvicg, n.° 420).

Lo que más se reprocha a la antítesis, sobre todo en poesía, es su carácter verdaderamente mecánico, desde el momento en que abusa de toda idea, de cualquier evocación o expresión que se refiere inmediata e infaliblemente a la idea, evocación o expresión contrarias: la luz que apela a la sombra, la vida que sugiere la muerte, el Norte que evoca al Sur y así sucesivamente, por medio de una dialéctica de oposición en la que se cree ver un espíritu que funciona únicamente según la asociación por contraste.

En toda antítesis existe una oposición o un contraste. Pero este contraste es utilizado en una estructura que comporta un efecto de balanceo simétrico entre dos elementos bien separados, mientras que en la *alianza* de palabras* los dos factores de la oposición están estrictamente mezclados uno con el otro. Ejemplo: Alain Chartier: «Triste placer y dolorosa alegría». E. S.

➢ CONTRASTE, OPOSICIÓN.

ANTOLOGÍA. Del griego ἀνθολογία, que en sentido propio significa ramo de flores, y en sentido figurado, colección de obras en verso escogidas. El sentido figurado pasó del griego al romance. Una antología es una colección de fragmentos poéticos seleccionados (se emplea raramente este término para los fragmentos escogidos de prosa). Por analogía, pero también raramente, se ha podido hablar de antología de fragmentos musicales o incluso cinematográficos.

Se encuentran antologías en diferentes literaturas. En literatura griega, cuando nos referimos sin mayores precisiones a la *Antología,* se trata de la *Antología* llamada *palatina,* reunida en el siglo X por Constantino Kephalas. La *Antología* de Planude está hecha sobre la anterior. Son las únicas antologías griegas que han llegado hasta nosotros, pero en la Antigüedad se conocieron varias, actualmente perdidas, la primera de las cuales fue la de Meleagro (siglo I antes de Cristo). En la literatura árabe, la *Moallakat* (selección de poemas premiados en concurso y que gozaban del honor de ser colgados de la puerta principal de la alcazaba de La Meca) era una verdadera antología de carácter institucional. Las literaturas de Extremo Oriente tienen también muchas selecciones antológicas, y, a menudo (especialmente en Japón) estas selecciones son más o menos oficiales, ya que se hacen por orden imperial.

La existencia de antologías es un hecho estético bastante complejo y es muy sintomático del estado de una literatura, En primer lugar, supone la existencia de una producción poética bastante abundante (e incluso superabundante) para la cual parece necesario hacer una elección. Esta elección comporta un juicio de valor, y este juicio de valor es en sí mismo sintomático del gusto de la época en la que se hace la elección. La mayoría de las veces se escogen en el pasado las obras que responden mejor al ideal estético del presente. En el siglo XIX en Francia se hicieron antologías de carácter clásico (las obras más perfectas) o romántico (obras pintorescas, atormentadas, apasionadas). Las antologías francesas más recientes suelen tender a «recuperar» obras que tuvieron un carácter excepcional en su época y que se consideran demasiado poco conocidas en la actualidad (precursoras del surrealismo, del exotismo, etc.).

Por otra parte, los antólogos pueden no estar motivados por preocupaciones subjetivas y procurar, por el contrario, ofrecer un panorama objetivo de un sector literario bien definido. También esto es sintomático: demuestra que para el público al que se destina la antología, el vasto conjunto literario en el cual se hace la elección es poco accesible en toda su amplitud. A veces se tienen en cuenta las razones lingüísticas: se hacen antologías de algunas literaturas extranjeras. También pueden contar razones de cultura y de trabajo: sólo algunos eruditos pueden ir a las bibliotecas a compulsar algunas obras originales e incluso conocer su existencia o su título. Existen, por ejemplo, antologías de literatura científica. Aquí la antología es una obra de divulgación. Finalmente, pueden ser también síntomas de un ritmo de vida, sobre todo actualmente. Se pretende la iniciación en un determinado género literario sin tomarse por ello demasiado esfuerzo ni, sobre todo, consagrarle demasiado tiempo: una antología (especie de *compendio)* es un instrumento para ello. Finalmente, las razones de inaccesibilidad de los originales pueden ser de orden moral: se pone en manos de la juventud *(ad usum delphini)* fragmentos de autores célebres cuya lectura se considera para los adultos.

El inconveniente de la cultura adquirida por medio de antologías es que muy frecuentemente esta selección da una idea muy inexacta de la obra de un hombre o de una época. Hay poetas (Tristan Corbière, Jules Laforgue) cuyas antologías recogen, aproximadamente, sus mayores éxitos (poco numerosos) y de los cuales el lector se hace, a disgusto, una idea mucho menos favorable. También sucede que, separado de su contexto, el poema citado en la antología cambia de carácter y puede cobrar la apariencia de una especie de ejercicio retórico. Muchos jóvenes franceses aprendieron en algunos fragmentos escogidos, a los que venían a considerar como simples «ejemplos de osadía», los poemas de Hugo, *O soldats de l'an deux! (Oh, soldados del año dos!)* y *Waterloo, Waterloo, morne plaine! (¡Waterloo, Waterloo, llanura sombría!)* sin percatarse en absoluto de la intención satírica y juvenaliana del escrito completo al que ambos pertenecen y sin estar en posesión de los medios para percibir que el sentimiento que anima en ellos el lirismo es la cólera.

Además de la expresión «fragmentos escogidos», la palabra «antología» tiene otro sinónimo más raro: «florilegio». Mallarmé lo empleó (en el prólogo de *Verso y prosa, fragmentos escogidos)* como carente de un sesgo tan laudatorio como el de antología. De hecho, se dice «un fragmento de antología» para designar una obra absolutamente perfecta y digna de celebridad. Mallarmé escribió también en el prólogo de la selección: «Deseando entablar relación con el lector aficionado a las publicaciones corrientes, Mallarmé pensó en ofrecerle este florilegio o antología muy modesta de sus escritos.» Pero etimológicamente florilegium es pura y simplemente la traducción de la palabra griega *antología*. Por otra parte, los alemanes, en vez de adaptar a su lengua la palabra griega, prefieren traducirla para que permanezca la imagen original y dicen *Blumenlese* (ramo de flores).

E. A. S.

➢ ELEGIDO.

ANTROPOMORFISMO

I - Definición

Se llama antropomorfismo al hecho (o, a veces, a su ausencia) de representar bajo un aspecto que se toma prestado al hombre lo que no es humano; por ejemplo, lo divino o animal. En biología y en psicología animal se suele criticar el error antropomórfico.

Por el contrario, en el dominio artístico, el antropomorfismo buscado y manifiesto constituye una línea de pensamiento que podemos denominar corriente, seguramente lícita.

El antropomorfismo puede prestar una apariencia humana a lo que en realidad carece de apariencia sensible, como en el caso de la alegoría, donde se reviste de forma humana un concepto puro.

Se puede prestar una apariencia humana a un ser real y concreto que posea en realidad una forma diferente. Se representan, de esta manera, por ejemplo, ríos *(El Garoña,* de Coysevox; *El Rin,* de Vermare), árboles *(El camino encajonado,* ilustración de Yan Dargent, Museo de las familias, julio 1864), animales *(La novela del zorro)* e incluso objetos, utensilios o muebles, casas, etc. (J. Bosch, Andersen, T. Gautier; también es frecuente este caso en los dibujos animados).

II - Procedimientos

Según el procedimiento usado, el antropomorfismo puede ser más o menos acusado, o variar según las artes.

1 / Prestar a lo no humano un cuerpo humano

Este antropomorfismo material es aquel en el cual la humanización se lleva más lejos. En las artes plásticas, se puede ofrecer realmente a la vista la imagen de un ser humano, aunque el objeto representado no sea un hombre. En las artes literarias, se sugiere, describiéndolo, por ejemplo, este ser humano que el lector se representa mentalmente. Así, Voltaire en el campo de Philipsbourg

Ce fantôme nommé la Gloire
A l'oeil superbe, au front poudreux,
Portant au cou cravate noire...

(Ese fantasma llamado Gloria
De mirada soberbia, de frente polvorienta
Que lleva al cuello una corbata negra...)

es decir, según el uniforme de un trompeta de la caballería ligera.

En las artes del espectáculo, el antropomorfismo suele ser una necesidad práctica cuando se quiere hacer actuar en escena a seres no humanos cuyo papel es interpretado por hombres.

2 / Prestar a lo no humano una actividad humana

Los seres considerados guardan su apariencia física real, pero se conducen como hombres. Los animales de la *Novela del zorro,* de las *Fábulas* de La Fontaine, de la *Historia de un mirlo blanco,* de Alfred de Musset, conservan sus pelos y sus plumas de bestias, pero sus pensamientos, sus ocupaciones, su sociedad, son los de los hombres.

3 / Prestar a lo humano un lenguaje humano

Este procedimiento es específico del antropomorfismo literario. La palabra con que un autor dota a los animales, plantas, fenómenos naturales, etc., puede no ser más que un procedimiento para expresar su pensamiento o marcar su punto de vista; pero ni el aspecto exterior ni los actos de estos seres están, entonces, humanizados. Ejemplo: *Los diálogos de bestias,* de Colette, o *El bosque mojado,* de Victor Hugo.

4 / Prestar a lo no humano un pensamiento humano

Este antropomorfismo es todavía más tenue y su límite no siempre es muy claro, sobre todo cuando se atribuye a los animales sentimientos poco humanizados. En las *Armonías de la naturaleza,* libro II *(Armonías aéreas de los vegetales),* Bernandin de Saint Pierre describe el porte y el movimiento de diferentes especies de árboles cuando los mece el viento y les presta los caracteres o las pasiones que sugiere este comportamiento. Este procedimiento sólo se emplea directamente en la literatura que describe sentimientos o estados de ánimo, pero puede ser em-

pleado indirectamente y como una simple sugestión en todas las artes. Algunos caballos de Delacroix tienen una expresión romántica y una especie de mirada humana sin haber sufrido, sin embargo, la menor metamorfosis de estructuras.

III - Funciones estéticas

El antropomorfismo es una tendencia cuyo análisis psicológico puede ser muy amplio, pero aquí examinaremos sus razones propiamente estéticas. Pueden existir independientemente las unas de las otras, pero pueden combinarse también entre ellas.

1 / Simbolizar la humanidad

La naturaleza humana es lo que está representado en los animales de las fábulas o en algunos animalistas. Son seres, pues, antropomórficos, puesto que en realidad son hombres cuya humanidad se transparenta a través de este disfraz. Por tanto, aquí es más la transformación no humana, que tiene un fin estético, lo que hace resurgir por contraste el aspecto humano profundo.

2 / Dar más vida a la obra y permitir una simpatía con el contemplador

Las relaciones entre las ideas presentadas bajo forma de alegoría se hacen más sensibles y son de alguna manera vividas por el contemplador, que participa en ellas gracias a una comunidad de esencia. El homhre puede también sentirse en comunión más estrecha con la naturaleza cuando ésta le presta sus características.

3 / Introducir, por medio de la presencia de una doble naturaleza, algunas categorías estéticas

El contraste, la ambigüedad o la dualidad íntima de una naturaleza humana en un ser no humano pueden dar lugar al nacimiento de algunos ethos, como lo cómico, lo pintoresco, lo fantástico, etc. Ejemplo: el bufón de algunas *Singeries* de Decamps; la maravillosa ingenuidad de un cuento de Andersen, como *Las flores de la pequeña Ida;* la fantasía alucinada de *La gallina* de Chagall, o de el *Bosque humano* en las ilustraciones de Gustave Doré para el *Infierno* de Dante.

4 / Dar a lo no humano la belleza de lo humano

Esto se vincula con una estética de inspiración griega que hace de la belleza humana el modelo mismo de la belleza, de manera que no se podría glorificar mejor a algunos seres, por ejemplo a los dioses, que dándoles un cuerpo humano gracioso o espléndido. Esta concepción, muy sensible en las artes plásticas, ha desempeñado un gran papel en la literatura (Homero). No se limita a magnificar la forma humana triunfante, a veces muestra también una belleza trágica en las propias imperfecciones de la humanidad y humaniza, así, a seres superiores al hombre, dándoles tal grandeza dolorosa que no se ven disminuidos. Por otra parte, hay toda clase de antropomorfismos evidentes o secretos, conscientes o inconscientes, voluntarios o involuntarios, y toda clase de grados entre las variaciones posibles entre las formas humanas, animales y abstractas. A. S.

En algunas artes y, en particular, en la arquitectura, puede existir también un antropomorfismo muy discreto e incluso secreto, que consiste en un parentesco más o menos misterioso entre las formas y las proporciones de un edificio con las formas y proporciones del cuerpo humano. Mientras que una cariátide o un atlante es una columna formalmente antropomórfica, una columna normal puede, sin embargo, tener algo de humano. Esto favorece, por otra parte, los fenómenos de Einfühlung* en la percepción del edificio. Se advertirá que este antropomorfismo discreto o secreto no ha dejado de introducir en el arte factores de sexualidad, como cuando se encuentra en una línea no figurativa, o incluso en una línea musical, un no sé qué femenino o viril. E. S.

➢ ALEGORÍA, ANIMALISTA, ANIMISMO, PERSONIFICAR, ZOOMORFISMO.

ANUNCIO. En la acepción usual de aviso para el conocimiento público, el anuncio suele tener una cualificación publicitaria,

En el teatro, el anuncio o discurso a los espectadores, pronunciado por el «anunciador» u «orador de la compañía» pertenece a un género y a una costumbre que estuvo en auge en el siglo XVII. El anuncio pronunciado por Molière en la representación del *Nicomedes,* en 1658, en el teatro de la Salle des Gardes del viejo Louvre, en el que suplicaba muy humildemente a Su Majestad «para que tuviese a bien que él le diese uno de los pequeños divertimentos que le habían procurado cierta reputación y con los que él obsequiaba a las provincias» es un ejemplo célebre. El interés del anuncio residía no sólo en informar al público, sino que servía también para establecer una relación entre los actores y los espectadores. El orador de la compañía* –fue La Grange quien sucedió a Molière– debía tener facultades de elocución, de prestancia y de presencia, El «pregón», las palabras pronunciadas en el curso de la «exhibición» del misterio medieval mediante los cuales se anunciaba el espectáculo por los cuatro rincones de una ciudad, formaban parte de las festividades y del ceremonial dramático. No debemos confundir el anuncio, de utilidad práctica, con el «memorial al público», incorporado al texto y concertado para la interpretación, del que es un ejemplo el «anunciador» del *Zapato de satén,* de Paul Claudel.

En cine, se llama *trailer* a un montaje, compuesto generalmente por fragmentos de la película anunciada, destinado a llamar la atención del público para las próximas sesiones. A. V.

➢ CARTEL *[i].*

APARATO. Pompa y solemnidad. Esta palabra se emplea menos de manera absoluta que como complemento (una vestimenta aparatosa, un discurso con gran aparato) que indica la función y el ethos de la obra.

En cuanto ethos estético, el *aparato* se define por la reunión de los siguientes caracteres:

1 / la magnificencia que expone su riqueza;

*2 / una cierta atmósfera de ceremonia** y *solemnidad;*

3 / un ideal de grandeza noble y majestuoso.

A veces, el aparato presenta una cuarta característica: una vana y artificial ostentación. En este caso la palabra toma un sentido peyorativo y se opone al encanto de la simplicidad y de lo natural, pero el aparato no tiene siempre este matiz y algunas obras de aparato pueden tener una belleza real, a la vez hierática y grandiosa, sin idea de vanidad o de insinceridad.

En caligrafía se llamaba *cartas* de aparato* a las cartas adornadas e iluminadas que se ponían al comienzo de los actos diplomáticos en los manuscritos. Podían constituir verdaderas obras de arte.

La palabra *aparato* empleada en literatura para designar un comentario, el conjunto de variantes de un texto y las referencias críticas no tiene, en este caso, ninguna función estética. Por otra parte, es un germanismo. A. S.

➢ ILUMINACIÓN.

APAREJO. Del latín *apparatus.*

Según Viollet-le-Duc *(Diccionario de arquitectura),* «aparejo es el nombre que se le da al conjunto de piedras de talla que se emplean en la construcción de un edificio. El aparejo varía según la naturaleza de los materiales y según el lugar que ocupan. El aparejo suele gobernar la forma que se da a las distintas partes de la arquitectura, puesto que no es más que el juicioso empleo de la materia utilizada, en razón de su naturaleza física, de su resistencia, de su contextura, de sus dimensiones y de los recursos de que se dispone».

El aparejo participa, pues, en la estructura monumental de la obra. Da un estilo al monumento –lo que interesa en primer lugar al estudioso de la estética– al crear una armonía entre la naturaleza, el conjunto, el tratamiento de los materiales y la apariencia arquitectónica.

Hay aparejos decorativos (piedras que se imbrican para dibujar redes, piedras talladas según formas geométricas particulares, piedras asociadas a otros materiales, como el ladrillo o el mármol, etc., morrillos sumergidos en el cemento... De ello pueden resultar efectos de colorido).

Muchos de estos efectos estéticos son evocados por los nombres dados a los aparejos: ciclópeo, grande, medio, pequeño, de ladrillo, almohadillado, en punta de diamante, en forma de hoja de helecho... La relación se puede encontrar en las obras especializadas.

Se debe reservar el nombre de aparejo para los materiales que tienen una función sustentadora y no extenderlo a los conjuntos decorativos y a los distintos revestimientos y enchapados. L. F.

➢ ENSAMBLAJE.

APARICIÓN. *1* - En una acción literaria o teatral, suceso en virtud del cual un ser se hace de repente perceptible a los ojos del espectador o de los personajes desde el punto de vista de quienes la acción se presenta.

1 / El ser que se manifiesta es un personaje real. Hasta entonces ausente del universo presentado (a pesar de que haya tenido una especie de presencia indirecta y virtual por su papel en la acción: la influencia que ejercía, la importancia que tomaba en las preocupaciones de los otros personajes, etc.), sobreviene de golpe.

Esta actualización repentina tiene en ocasiones un gran efecto estético. Por ejemplo, modifica todo el equilibrio de fuerzas y hace que la acción vuelva a cobrar actualidad en un sentido diferente (aparición de Teseo en el tercer acto de *Fedra*; aparición de Teodoro, es decir, de Magdalena, al final del capítulo V de *La señorita de Maupin).* O viene a llenar una espera, y aquel cuya aparición es así diferida puede ser engrandecido por la importancia de esta espera (aparición de Tartufo en el tercer acto, cuando finalmente se ve que este personaje había dominado los dos primeros actos sin mostrarse nunca). Existe todo un arte de aprovechar tales apariciones.

2 / El ser que se manifiesta es real, pero ausente. Sólo se hace visible por medio de la ficción o de la imaginación.

En las artes del espectáculo, este género de aparición es una objetivación de los pensamientos de los personajes. Presenta a los ojos de los espectadores, de manera concreta y sensible, lo que se considera que sólo puede existir en el espíritu. Tal es la aparición del espectro de Banquo en *Macbeth;* o el de Isabel, durante el monólogo de Francisco, entre las innumerables apariciones que llenan la obra de John Webster, *El demonio blanco o Vittoria Corombona.*

En estos últimos casos, la aparición, visible para un solo personaje dietético y considerado invisible para los otros (aunque presente en escena e interpretado por un autor), tiene el fundamental efecto estético de fijar el punto de vista en un personaje determinado.

3 / El ser que se manifiesta es normalmente invisible y pertenece a lo sobrenatural. La aparición es entonces una intervención de otro mundo en la realidad diegética. Esta dualidad del ser realza lo maravilloso: crea un ethos como el fantástico, el mágico, etc.

Este tipo de aparición sirve también a menudo como recurso dramático en la intriga de una obra o de una novela. Se convierte incluso en un tipo convencional. Las principales funciones para las cuales se ha utilizado son las siguientes:

A / Dar inicio a la acción (aparición del Grial en la corte de Arturo el día de Pentecostés, en el comienzo de la *Queste del Saint Graal).*

B / Hacer que penetren en la intriga informaciones y conocimientos que los personajes no habrían podido tener de otra manera (aparición del espectro del padre de Hamlet; aparición del hada Drôlette en *Osezno,* de Madame de Segour; aparición del doctor Minoret en *Ursule Mirouët,* de Balzac).

C / Advertir o aconsejar a los personajes (apariciones del ángel Gabriel a Carlomagno, en la *Chanson de Roland).*

D / Predecir los acontecimientos futuros e incluso el desenlace (aparición del fantasma de César a Bruto en el *Julio César,* de Shakespeare).

E / Resolver la acción por la intervención de un poder superior, cuando la intriga se detiene y

no puede resolverse sólo según el plan natural (caso clásico del *deus ex machina*: el desenlace de *Orestes,* de Eurípides).

II - Se llama también *aparición* al ser que se manifiesta en este tercer caso. Una aparición es aquí, pues, un ser sobrenatural que interviene con forma sensible en el universo de la obra.

En las artes plásticas y en las del espectáculo, la estética de la aparición tomada en este sentido es la de los medios técnicos empleados para representar esos seres sobrenaturales que sobrevienen de repente.

1 / En las artes plásticas

La aparición se representa de manera más o menos figurativa y se halla sobre todo en el arte religioso, en el arte que toma prestado su tema a la literatura y en el arte simbólico y alegórico.

Los artistas pueden representar las apariciones de manera que se diferencien bien plásticamente de los otros seres, materiales, que figuran en la obra. Así, Fingal y sus guerreros aparecen en Ossian, en el cuadro de Ingres o la ilustración de Isabey casi sin color y como transparentes (por ello la escultura, que crea siempre volúmenes materiales reales, tiene mayores dificultades que la pintura para este modo estético de representaciones de las apariciones). O bien la aparición, de aspecto muy concreto y material, se separa del mundo real por un límite (nubes, rayos) que la separa y la hace constituir una existencia aparte *(Éxtasis de Santa Teresa,* de Bernini; *Aparición de la Virgen a San Bernardo,* de Murillo). Finalmente, sucede que el artista, lejos de oponer la aparición a la realidad, la representa como un objeto ordinario y pone así al mismo nivel los planos natural y sobrenatural *(Aparición de la Virgen a San Bernardo,* de Perugino; *Entierro del conde de Orgaz,* del Greco).

El cine, que muestra una imagen y no una encarnación directa de la aparición, utiliza trucos tales como la sobreimpresión, los fundidos, los cuadros y contra-cuadros, para sugerir la naturaleza maravillosa de las apariciones. Se pueden utilizar también cambios de agogía.

2 / En las artes del espectáculo

El *relato* de una aparición, frecuente en el teatro clásico, compete a la literatura. Pero cuando el *espectáculo* comporta una aparición, el teatro, el teatro lírico, el ballet o la ópera-ballet buscan dar a los espectadores la impresión de que asisten realmente a una aparición. Hay que encontrar entonces un medio para que la existencia física y material, único modo de existencia del mundo que representa, sugiera una inmaterialidad y proporcione la ilusión de una dualidad de existencia natural y sobrenatural en el mundo representado.

El actor que representa el papel de una aparición puede sugerirla por su manera de interpretar. El teatro isabelino ha solido emplear para este efecto al actor mudo, cuya acción silenciosa crea una impresión de existencia anormal cuando se mezcla con un universo que habla *(Vittoria Corombona).* Un bailarín aprende, desde el siglo XVI, a bailar como una «sombra fantasmagórica», según el propósito de Domenico de Ferrare. La «puntilla» encuentra toda su sugestión sobrenatural en la aparición de las monjas de *Roberto el diablo,* en las de la *Sílfide,* de Filippo Taglioni, el despegue o la «elevación» en el salto del *Espectro de la Rosa,* de Michel Fokine.

A veces, la maquinaria, la iluminación o el maquillaje contribuyen a dar al actor que representa un papel de aparición un aspecto fantástico: ya se eleve desde abajo, ya descienda del telar, es iluminado con una luz verdosa, etc. El arte teatral y el ballet han desplegado mucho ingenio para utilizar los recursos dramáticos de que se disponía en su época, de manera que sorprenda al espectador o que dé a la entrada del actor o del bailarín un aspecto sobrenatural.

A veces, el actor no aparece sobre la escena en persona, sino que parece presente mediante un subterfugio, aunque esté ausente (vidrio sin azogue del «espectro teatral», etc.). La aparición puede incluso no ser representada por un actor: así, en los *Cuentos de Hoffmann,* de Offenbach, se ha representado a veces la aparición de Antonia en la consulta del doctor Miracle, por una pintura, invisible a la luz ordinaria, sobre el sillón donde se manifestará; pintura que enseguida se hace visible y luminosa cuando se ilumina con «luz negra». En la película *Las zapatillas rojas,* solamente una mancha luminosa indica la aparición.

Se puede también hacer aparecer no a seres de forma humana, sino a animales, monstruos, objetos, paisajes, etc. En *Ondina,* de Giraudoux, la aparición de las Pirámides es una muestra de ilusionismo.

Advertencia:

El término *aparición* se emplea apenas para designar una manifestación en sentido visual. Y, sin embargo, un ser podría aparecer lógicamente por cualquier sentido. Cuando en un arte auditivo, como el teatro radiofónico, un ser sobrenatural se manifiesta de manera únicamente sonora, como, por ejemplo, con una modificación de la voz que sugiere una existencia diferente de la existencia ordinaria, a pesar de que el hecho de aparición en efecto existe, la palabra no se emplea. A. S.

➢ FANTASMAGORÍA, FICCIÓN, IMAGINARIO, ONÍRICO, VISIÓN.

APARIENCIA. Aspecto en el que se manifiesta un objeto, en la medida en que esta representación se distingue de la cosa manifestada.

Esta acepción general puede tener matices, según se trate de una simple presentación de la cosa, es decir, un fenómeno, o bien de una presentación engañosa, es decir, una ilusión, o bien, finalmente, de una presentación que produce una cierta adhesión de juicio, es decir, una verosimilitud. Cada uno de estos tres matices plantea problemas estéticos diferentes.

I - Apariencia = Fenómeno

1 / La apariencia de los objetos reales, tal como se presentan a la percepción, es el objeto mismo del arte figurativo (en particular, en el dominio plástico). De hecho es la apariencia y no la cosa en sí

misma lo que se ofrece en la obra, debido al punto de vista elegido por el artista, al modo en que se ilumina al modelo, etc., y también al estado de ánimo del propio artista. Un retrato no reproduce al modelo en sí, sino la manera en la que éste se le representa al pintor.

Hay que subrayar, por otra parte, que el arte puede ir más allá de las apariencias e intentar alcanzar la cosa o el tipo, lo cual no pueden conseguir medios de reproducción como la fotografía. Así, la documentación científica, en particular en el dominio de las ciencias naturales, ha recurrido con frecuencia al arte para reproducir las características esenciales de una especie animal o vegetal. La fotografía registra las variaciones individuales, las contingencias de la iluminación, del momento, en pocas palabras, las apariencias. El arte puede hacer abstracción de estas relatividades y desgranar la esencia misma de una especie. Por ello, la función esencial de un «pintor de Museo» existe todavía y no se ha quedado anticuada a pesar del progreso de las técnicas fotográficas.

2 / La simple apariencia de las obras de arte interesa también a la estética.

En primer lugar, interesa la manera en que una obra aparece inmediatamente ante el contemplador. Un artista consciente de la manera en que su obra se revela en un primer acercamiento puede inducir al ojo del espectador a seguir el camino que ha escogido (por ejemplo, con el uso de las líneas de fuerza de la obra).

Algunas obras de arte no aparecen nunca ante el espectador enteramente en una percepción simultánea de todas sus partes. Las artes temporales, como la música, el teatro o el cine, tienen una apariencia sucesiva. Incluso en las obras en que todas las partes existen simultáneamente en acto, la apariencia puede ser sucesiva. Así, en una estatua, en un edificio, el emplazamiento oculta el reverso y el espectador que gira alrededor sólo percibe la obra en una pluralidad sucesiva de apariencias.

E incluso cuando el ojo del espectador puede abarcar la obra en su conjunto, su apariencia puede estar sometida a variaciones, según el lugar en que se sitúe o la manera en que sea iluminada. Expuesto un día desfavorable o iluminado por una luz artificial que modifique los colores, un cuadro puede parecer despojado de una parte de su valor. Las direcciones variables de donde puede proceder la luz dan a las obras escultóricas apariencias lo suficientemente diferentes como para renovar completamente una obra con cada cambio de iluminación. Por tanto, la presentación de las obras de arte posee un aspecto estético importante a causa de sus incidencias sobre la apariencia de las obras.

II - Apariencia = Verosimilitud

Esta acepción es ligeramente arcaica. La apariencia cobra aquí un carácter bastante intelectual y comporta un juicio sobre la armonía con los aspectos normales o corrientes de la realidad.

III - Apariencia = Ilusión

Oponemos aquí la apariencia, en cuanto que es engañosa, a la realidad. La apariencia hace que tomemos una cosa por lo que no es.

Esta acepción *III* se combina con la *I* cuando el arte trata de dar a sus obras una apariencia tan semejante como sea posible a la de los objetos representados. La perspectiva* del Renacimiento busca las apariencias de lo real mediante una ilusión de profundidad cuando el cuadro no es más que una superficie. La perspectiva clásica puede dar a los objetos bien proporcionados una apariencia ilusoria de profundidad y de extrañeza en el caso de las anamorfosis*.

La búsqueda de una apariencia engañosa puede llevar a querer tomar los objetos del arte por objetos reales. Es conocida la anécdota de las frutas pintadas por Zeuxis, tan semejantes a sus modelos que los pájaros se confundían y querían picotearles. Que esta anécdota se haya difundido en la Antigüedad como una alabanza hacia este pintor, muestra que este género de apariencia ha sido considerado durante mucho tiempo como un valor estético. Añadamos a esto que se puede buscar una ilusión tanto con el oído como con la vista: es el caso de los efectos sonoros en el teatro, en el cine y en la radio.

Pero también se ha solido condenar al arte en cuanto apariencia. Para Platón, el arte es una copia falaz de los objetos materiales, ellos mismos, a su vez, copias de ideas que constituyen la única realidad. El arte se convierte entonces en una mentira alejada de los tres grados de lo real *(República,* libro X).

Por el contrario, se ha podido ver en el arte una rehabilitación de las apariencias a causa del carácter estético que se les confiere, en tanto que la realidad sería generalmente anestética. Se ha pensado incluso que la propia irrealidad sería un carácter de belleza. Así, el Axël de Villiers de l'Isle-Adam rechaza la realización de sus sueños, porque es precisamente por ser sueños por lo que son bellos.

A. S.

➢ Figurativo, Ilusión, Espejo *[I]*, Pintura *[III]*, Platónica (estética) *[II, 3]*, Realismo, Trompe-l'oeil, Verosimilitud.

APARTE. Es lo dicho aparte. En su acepción más amplia, en el teatro, el aparte pronunciado por un personaje no debe ser, o al menos se supone esto, escuchado por los otros. De hecho, hay numerosos tipos de aparte que responden a diferentes intenciones. Su uso, con fines variables, postula siempre una estética implícita de la representación teatral: el aparte de la farsa de las tablas y el del «monólogo interior» de O'Neill no asumen funciones idénticas.

El aparte puede ser raro o frecuente (se cuentan 72 en *El mentiroso,* de Corneille); corto o largo (en *Laura perseguida,* de Rotrou, existe en el acto II, escena V, un aparte de 24 versos). Puede ser utilizado para lograr efectos cómicos (los apartes de Alceste –en *El misántropo,* cuando Philinte comenta en términos lisonjeros el soneto de Oronte o de Dorine cuando Orgon hace la alabanza de Tartufo); o bien trágicos (Agamenón: «Oh, grandes dioses, ¿debo prepararla para vuestra desgracia?» Racine, *Ifigenia,* acto II, escena II). Por regla general, el aparte no debe ser escuchado por los otros

personajes, pero puede serlo por una decisión voluntaria, para llamar suficientemente su atención y provocar una reacción o réplica (procedimiento frecuente en Molière).

Para reducir la inverosimilitud de esta convención, los autores (o los intérpretes) han imaginado diferentes procedimientos de interpretación que traducen, por ejemplo, indicaciones de escena: «hablando bajo... hablando en voz baja y volviéndose del otro lado... de cara a los espectadores...». En realidad, como quiera que se haga, el artificio no se puede evitar: no es lógico que el espectador alejado escuche el aparte cuando los personajes, tan próximos, no lo escuchan. Se comprende que Corneille haya expresado infinidad de veces su «aversión» por el aparte, cuyo uso quiso codificar d'Aubignac en nombre de la verosimilitud. El arte y la destreza (de Racine, por ejemplo) pudieron salvar felizmente del artificio a este procedimiento, pero las excepciones son raras.

El aparte sólo está plenamente justificado si la convención es franca y reconocida. Así sucede en la farsa, en la *Comedia dell'arte* o en algunas «comedias de boulevard», cuyo ideal no es la ilusión realista. Por el contrario, el procedimiento suena falso en toda obra o representación que más o menos pretende el «fragmento de vida» naturalista. Algunos dramaturgos hacen uso así del aparte para fines artísticos o de investigación psicológica en una convención de interpretación diferente de la verosimilitud clásica. En el teatro moderno, el «monólogo interior» de O'Neill expresa las reacciones auténticas y espontáneas del personaje por oposición a sus reacciones socializadas. El actor adopta entonces una actitud de alguna manera estereotipada, haciendo comprender que lo que revela de la vida inconsciente de su personaje en sus apartes característicos escapa al desarrollo habitual del lenguaje. El posicionamiento, claro en este caso, escapa al criterio realista; pero en estilos más matizados, el aparte suele intervenir para crear un efecto de alejamiento, de «extrañamiento» en el sentido que utiliza esta palabra Bertold Brecht. Más que un procedimiento de escritura para sortear una dificultad del lenguaje dramático es un método para introducir un retroceso reflexivo propio de la profundización del personaje o de la situación, un juicio del autor o una llamada al juicio del espectador sobre el personaje. Los apartes de *La Celestina* deben ser considerados así, al igual que los apartes de Pirandello o de Giraudoux. Los guiños al público de los apartes de *Intermezzo* recuerdan la convención de la representación por la representación, el espíritu de un autor que interviene en la creación para juzgar y juzgarse. Hay, por tanto, menos contradicción de lo que parece en Corneille, cuando alimenta una «aversión» irreductible por el aparte y reúne 72 en *El mentiroso:* estos últimos requieren del intérprete un virtuosismo de recitador para reflejar el doble plano del personaje en una convención de interpretación no disimulada.

Los problemas de la verosimilitud y de la ejecución técnica verosímil no se les plantean a las dramaturgias –de Oriente, por ejemplo– en que la sistematización simbólica es normativa: el actor hindú tradicional, cuando tiene que hablar en voz baja con otro personaje en presencia de un tercero, informa al espectador con un gesto convencional, el *tripataka,* con todos los dedos de la mano extendidos a excepción del pulgar, plegado.

Por lo demás, parece difícil apreciar la validez del aparte haciendo abstracción del instrumento de interpretación. Si bien es cierto que pertenece al discurso dramático, su justificación se basa en una convención de la representación que no puede ser indiferente al lugar teatral. La «escena central» pone fácilmente en evidencia lo artificial de algunos apartes, a los que se acomoda bastante bien el artificio de la escena a la italiana. Parecen falsos por la proximidad del ambiente y de la intimidad del público que excluyen la plausibilidad de una palabra que se escucharía en todas artes excepto en el centro mismo en que fue emitida. Por el contrario, los apartes de convención franca –que se dirigen al público directamente o son guiños de complicidad– se benefician de la connivencia del espectador y del actor, establecida en las salas de escenario central. En este caso, el aparte, según las necesidades internas de la acción dramática, o bien hace entrar en la representación al contemplador, o bien interviene en la ilusión cómica para reservar en el espíritu del espectador una necesaria distancia.

Las dificultades de la convención teatral han sido eliminadas en el cine gracias a un procedimiento que juega sensiblemente el mismo papel: el de la «voz en off» de un personaje que vemos en la pantalla sin mover los labios. A. V.

➢ Convención.

APLAUSO. Una de las formas en que se manifiesta la aprobación y la satisfacción del público en el curso de un espectáculo o al final de una de sus partes, o cuando acaba de terminar. Consiste en batir las palmas con un ritmo más o menos rápido, y con más o menos ruido.

Es un símbolo gestual específico de la civilización occidental, heredado del mundo grecoromano. Batir las palmas, donde quiera que se encuentre este hecho en el mundo precivilizado o en las civilizaciones orientales es, en primer lugar, una técnica de acompañamiento rítmico. Si toma un sentido mágico religioso, en la medida en que exalta el impulso de los bailarines, este sentido es rudimentario y poco preciso.

El aplauso, tal como lo conocemos, parece manifestarse por primera vez en Grecia. Nacido probablemente con la ocasión del culto a Dionisos, servía para estimular a la asistencia y para reavivar su fuerza, ahuyentando a los genios nefastos. Si recordamos que todas las representaciones teatrales en Grecia estuvieron en relación estrecha con las manifestaciones del culto a Dionisos, vemos cómo los aplausos han podido aparecer en el teatro y desde ahí se extienden poco a poco a otros sectores de la vida pública. En Roma, el aplauso fue una costumbre corriente

y muy extendida. Parece haber sufrido un eclipse en la Edad Media y no es hasta llegar al siglo XVI (influencia de la vuelta a las fuentes clásicas) cuando la palabra y el hecho reaparecen en Europa Occidental. En los siglos XVII y XVIII, la costumbre del aplauso estaba subrayada por la importancia que toma la claque. Se designa con este término, en el teatro, la práctica que hace actuar a un equipo de espectadores voluntarios o pagados que, diseminados por la sala, dan la señal de los aplausos en momentos fijados de antemano: entrada o salida de un actor, fin de escena o de acto, réplica importante, etc. (Tal práctica había existido ya en la Antigüedad romana.) En nuestros días, la claque profesional ha desaparecido, pero la costumbre del aplauso está muy extendida en las salas de espectáculo y puede, desde luego, ser el resultado de acuerdos previos.

Esta manifestación de aprobación tiene un valor puramente convencional, igual que el silbido, que ha conservado en Europa su carácter tradicional de signo de desacuerdo, en tanto que en América se ha convertido en una señal de satisfacción. El aplauso no ha dejado nunca de ser empleado en un sentido favorable. Por otra parte, cada vez se silba menos en el teatro. Algunos públicos parecen considerar, más o menos conscientemente, que se debe aplaudir en virtud de una especie de manifestación de cortesía.

Por otra parte, estas convenciones varían de acuerdo con el medio social. En determinados ambientes es de buen tono no aplaudir demasiado o aplaudir haciendo poco ruido. Hay países, sobre todo en Europa Oriental, en que los actores responden con aplausos a los aplausos del público.

Otras prácticas convencionales pueden reforzar el aplauso: gritos, pataleos o llamadas a escena. En los bailes, y a veces en conciertos, se aplaude para pedir más música.

Como toda costumbre, el aplauso está sometido, al menos en principio, a determinadas reglas. Se admite que en un concierto no se debe aplaudir entre los movimientos de la obra. En el teatro se aplaude al final de los actos o al final de las escenas, sobre todo cuando están marcadas por la marcha de un actor. Pero a veces se aplaude también en la entrada de los actores o bien en el curso de una escena, después de una réplica sorprendente o, en ballet, después de un paso brillante. En conciertos y en el teatro se puede también aplaudir al director de orquesta cuando sale y, sobre todo, cuando reaparece después del entreacto.

Estas costumbres pueden convertirse en abusos y los directores se ven obligados a veces a recordar al público el respeto a las obras, a las que sus interrupciones privan de ritmo verdadero y de su cadencia interior.

Los propios actores, a pesar del placer que experimenten al ser aplaudidos, pueden verse molestados por estas detenciones imprevistas impuestas a su impulso en el curso de una escena. En el ballet los aplausos no interrumpen la acción, que continúa, pero puede suceder, sin embargo, que los aplausos demasiado ruidosos ahoguen la música y hagan que los bailarines se equivoquen en sus entradas.

Pueden encontrarse prácticas no menos discutibles en los propios artistas, deseosos de ser aplaudidos. Para provocar estos aplausos, algunos actores fuerzan sus efectos antes de salir o «se toman tiempo» durante la interpretación.

El aplauso está generalmente lleno de significación psicológica. Sirve de escape y de exteriorización a un público cuya emoción crece poco a poco sin poder manifestarse. Establece una comunión entre los individuos que componen el público y entre el público y los artistas a los que aquél aplaude. Crea una atmósfera eufórica. Estimula a los actores, alivia e incluso excita a los espectadores.

Los aplausos sirven sobre todo para crear un ambiente global y su finalidad exacta puede ser ambigua. Suelen ser inciertos si se dirigen al autor de la obra, a los intérpretes en conjunto o a uno determinado más que a otro. La discriminación es quizá más fácil de hacer en el teatro que en un concierto. Y si ordinariamente el aplauso requiere la presencia efectiva de aquellos a quienes se dirige, puede también, por medio de sus destinatarios presentes, volver a crecer y ser dedicado a los ausentes, como el autor o el compositor, quienes, sin embargo, no se encuentran allí.

El problema de los aplausos es familiar para los oyentes de radio: se escuchan en el curso de las retransmisiones de espectáculos «en directo» o «diferidos», o durante las emisiones grabadas en presencia de público. A veces se puede recurrir a trucos para hinchar aplausos demasiado tímidos. Esta práctica es comparable a la de la claque teatral.

Sucede también que se crean obras completas de aplausos para simular, por ejemplo, la presencia de un público. Se pretende así inducir en el oyente lejano una cierta ilusión, hacer que se imagine la atmósfera calurosa de una sala de espectáculos. Puede ser un antídoto contra la soledad del oyente radiofónico. Se restituye también así su verdadero destino a un espectáculo que no ha sido hecho para ser visto u oído en esta soledad. Por el contrario, algunas obras radiofónicas, hechas especialmente para la escucha solitaria, no requieren este ambiente de teatro. En el caso del disco, los aplausos pueden ser introducidos en el curso de la grabación de la obra para simular la transmisión directa de una representación pública, pero estos aplausos irritan a algunos oyentes que escuchan el disco por la obra en sí o para los cuales estas interrupciones obstaculizan, por el contrario, la ilusión.

Además de los casos en los que el espectáculo a distancia comporta aplausos escuchados por el oyente o el espectador lejano, hay que considerar el caso en que este oyente o espectador aplauden una película o una emisión, a pesar de que ninguno de los actores puede escuchar que se les aplaude. A veces el oyente tiene simplemente necesidad de un escape muscular, aplaude por excitación o por alivio, sin que su acción esté claramente dirigida a nadie. Pero también a veces se puede tener la ilusión de crear entre él y el espectáculo una espe-

cie de reciprocidad, como si algo debiese, sin embargo, alcanzar a los ausentes. Además, el elemento de comunión entre los espectadores puede intervenir si el espectáculo tiene lugar en ausencia de los intérpretes, pero ante un público agrupado: sala de cine, oyentes que se reúnen para escuchar la radio o ver la televisión.

Los aplausos no son siempre signo de aprobación estética; pueden manifestar la satisfacción en circunstancias corrientes, en la vida política, etc. Pero incluso cuando los aplausos se dirigen a una obra o a una ejecución artística no siempre aprueban en un sentido estético. Se puede aplaudir, por ejemplo, la alusión política, las ideas sostenidas por el autor, etc.; se puede aplaudir a un actor porque se trata de su última representación o por cualquier otra circunstancia excepcional.

M. S./A. V./C.

➢ ALABARDERO, PÚBLICO.

APLICADAS (artes). La expresión *artes aplicadas* ilustra bien la insuficiencia y la vaguedad del vocabulario estético en lo que respecta a las artes llamadas también *artes menores*.

La expresión «artes aplicadas» es una abreviatura de la fórmula «artes aplicadas a la industria». Esta expresión es relativamente reciente: en 1863 fue fundada la Unión Central de Artes Aplicadas a la Industria, que veinte años más tarde se convierte en la Unión Central de Artistas Decoradores. De hecho, las nociones de arte decorativa y de arte aplicada se confunden muchas veces, aunque sean en principio muy diferentes. El arte decorativo tiene por finalidad añadir a un objeto ya realizado (ejemplo: un vaso) una ornamentación de la que podría prescindir materialmente. Mientras el arte aplicado interviene en el curso de la fabricación del objeto (ejemplo: la propia forma del vaso). Hay una especie de paralelismo entre las expresiones arte aplicada y ciencia aplicada, lo cual parece querer significar no que el valor estético está sobreañadido al objeto mediante la aplicación de un ornato, sino que determinados principios artísticos previos condicionan y dirigen la fabricación del objeto, cuya belleza sería el resultado de la aplicación de esos principios.

Por ello se ha propuesto la noción de arte implicada en oposición a la de arte aplicada, cuando el valor estético del producto no ha sido buscado expresamente, sino que es el resultado de motivaciones industriales o artesanales que coinciden simplemente con la búsqueda de la belleza, como, por ejemplo, la excelencia técnica, la pureza de las formas o la perfecta adecuación del objeto a sus fines. La noción de arte aplicada parece indicar que un artista interviene como consejero del trabajo del ingeniero. Mientras que en la noción de arte implicada se quiere decir que el ingeniero produce belleza sin ser artista (en el sentido profesional de la palabra), guiado simplemente por sus propios objetivos específicos. El funcionalismo da todo su valor a esta noción de arte implicada.

Un sentido un poco diferente y más raro de la expresión de arte aplicada consiste en considerarla aplicable a una obra que no se basta por sí misma, sino que debe formar parte de un conjunto artístico más vasto y complejo al cual se somete. Por ejemplo, una vidriera o un tapiz, destinados a completar una obra arquitectónica y subordinados al efecto de conjunto, pertenecerían al arte aplicado. Y de hecho es una distinción muy importante que sirve para distinguir un grabado que se basta por sí mismo como obra de arte de otro que está destinado a ilustrar un libro y a formar un todo con la obra del escritor o con la del tipógrafo. Con esta acepción, la expresión no se suele usar más que en las artes plásticas, pero podría hacerse en las otras artes. Es la misma diferencia que hay entre la música de concierto y la música destinada al ballet, al trabajo o a una ejecución litúrgica. En tal caso, el sentido de la expresión se acerca mucho al de la expresión «arte funcional».

E. S.

➢ DECORATIVAS (ARTES), FUNCIONALISMO, INDUSTRIAL (ESTÉTICA), MENOR *[i]*.

APLIQUE. *I* - Todo elemento decorativo que no forma parte del objeto decorado, pero se encuentra fijado de plano sobre su superficie.

El aplique se distingue claramente de la incrustación tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista estético. En la incrustación las dos materias combinadas tienen una superficie sobre un mismo plano. En el aplique la parte aplicada tiene con respecto al fondo un relieve más o menos pronunciado. El aplique se distingue del enchapado en que la superficie decorada está enteramente recubierto, mientras que en el aplique sólo lo está parcialmente. El aplique puede ser de la misma materia que el fondo, aunque la mayoría de las veces es de una materia diferente. Por ejemplo, en el arte mobiliario se pueden hacer aplicaciones metálicas sobre un mueble de madera; en las artes textiles se puede aplicar un tejido bordado para adornar una tela...

II - Procedimiento técnico empleado para fijar los elementos aplicados sobre las superficies que se quiere embellecer o hacer más suntuosas o preciosas. El aplique es costumbre antigua en arquitectura, ebanistería, forja artística, carpintería, orfebrería, etc. Permite trabajar por separado dos motivos decorativos que no se consideran durante su fabricación como integrantes de la materia misma del objeto que se va a decorar, lo cual puede conducir a una división del trabajo e incluso a una cierta industrialización del procedimiento. Pero estéticamente, difícilmente se evitan así los inconvenientes que casi siempre entraña la insinceridad técnica.

E. S.

➢ DECORATIVO.

APOCALÍPTICO. Que evoca el Apocalipsis de San Juan. Etimológicamente, Apocalipsis quiere decir revelación. Esta evocación de una obra artística por semejanza con el Apocalipsis se puede entender de dos maneras:

I - Semejanza de la forma (sentido específico del arte literario). Un estilo apocalíptico es un estilo figurado, alegórico, grandioso y la mayoría de las veces oscuro, Ejemplo: *Las profecías de Merlín,* de Geoffroy de Monmouth.

II - Semejanza de contenido (sentido común a las artes plásticas y a las artes literarias). Una obra o las visiones de los seres que representa serán apocalípticas cuando tengan las siguientes características:

1 / Extrañeza y a veces monstruosidad.

2 / Violencia de la acción, conmoción.

3 / Éthos de terror, de angustia (con mucha frecuencia, fin de un mundo).

4 / Simbolismo: la apariencia concreta no es suficiente en sí misma, sino que comporta un trasfondo de ideas.

5 / Sugestión de una importancia cósmica e incluso escatológica. Ejemplos: *El anti-cristo* de Victor Hugo, *El cántico de Myrrha* de Georges Sand, *El apocalipsis de San Severo, El juicio final* de Miguel Ángel, *El Reino del aire* en los bajorrelieves de Wu Leang Tseu. A. S.

➢ ILUMINISMO.

APÓCRIFO

I - Lo apócrifo opuesto a lo auténtico

1 / Definición

Una obra es apócrifa cuando aquel a quien se le atribuye no es su verdadero autor. Un autor es apócrifo cuando se cree que compuso una obra que en realidad no es suya. Se emplea el término de apócrifo sobre todo para las falsas atribuciones literarias; pero también se puede emplear para las obras musicales o plásticas, aunque este empleo sea raro.

El apócrifo comprende, por un lado, los errores de atribución cometidos de buena fe y, por otro, las supercherías y las falsas atribuciones voluntarias, caso en el que el apócrifo sería una falsificación.

Una obra puesta bajo el nombre de un personaje notoriamente ficticio y entregada como tal no es de un autor apócrifo, sino de un autor imaginario. No existe apócrifo más que cuando el autor supuesto es un personaje histórico o que se cree histórico. Así, los falsos Vermeer pintados por Van Meegeren son apócrifos, dado que fueron atribuidos a un pintor que existió realmente. Hélie de Boron, supuesto autor de *Guiron, el cortesano,* es un autor apócrifo porque, a pesar de que nunca existió, se lo creyó un personaje real. Una obra apócrifa se distingue de una obra imaginaria en que la obra apócrifa existe, mientras que la obra imaginaria no (como el *Necronomicon,* del que habla Lovecraft, o el célebre *Libro de los tres impostores,* del que tanto se habló, aunque parece que nunca existió).

El apócrifo se distingue del seudónimo en que el autor apócrifo no ha hecho realmente la obra que se le atribuye. El autor seudónimo la compuso verdaderamente, pero no la firmó con su nombre real. Cuando Haering atribuye su novela *Walladmor* a Walter Scott es un apócrifo; cuando firma sus novelas como Willibald Alexis, es un seudónimo. Los nueve libros que Friedrich Wagenfels se obligó a escribir en griego son libros apócrifos, puesto que se atribuyeron a Sanchoniathon, hijo de Kusabras, hijo de Okalathon, personaje bien distinto de Wagenfels; Molière, Voltaire, Pierre Loti, Jean Moréas, son seudónimos y no apócrifos, ya que escribieron sus propias obras y no pretendieron ser otros que ellos mismos, aunque no hayan firmado como Poquelin, Arouet, Viaud o Papadiamantopoulos.

2 / Estética del apócrifo

Una obra apócrifa no es siempre un hecho estético; no lo es en el caso tan frecuente en que se sostiene una causa proporcionando falsos documentos como apoyo, sin que estos documentos tengan ninguna relación con el arte. Pero el apócrifo puede interesar a la estética, y de muchas maneras.

Puede suceder que una atribución apócrifa sea en sí sola una especie de pequeña obra de arte, cuando la elección del autor supuesto está motivada por su efecto estético. Por ejemplo, se prefiere el nombre supuesto al del autor real porque es más eufónico. O bien se encuentra más bello crear al autor de una obra de arte, porque armoniza mejor con ella o porque su personalidad le conviene mejor. Así, el *Corpus Dionysiacum* (y, en particular, la *Jerarquía celeste),* obra probable de un oscuro y desconocido Dionisio, fue atribuida a Dionisio el Areopagita, identificado con el primer obispo de París, en virtud de un mito que ha extraído su mayor poder persuasivo de su belleza.

La atribución apócrifa puede tener también por finalidad hacer que se juzgue más favorablemente la obra. Suele ser suficiente, para ello, envolverla con la aureola de un nombre prestigioso. De hecho, el juicio estético no siempre es puro; puede estar falseado por una opinión preconcebida debida al renombre del autor. Algunas personas se han aprovechado y han beneficiado a sus obras con un favor ilusorio, poniéndolas, en su cubierta, bajo un nombre conocido. Así hacía, a comienzos del siglo XIX, el barón de Lamothe-Langon, del cual J. A. Farrer pudo decir: «Parece haber considerado todos los nombres literarios como una especie de bien de dominio público».

El apócrifo puede servir para dotar artificialmente a una obra de cualidades que podría haber poseído si hubiese sido compuesta en otro momento. Ideas, procedimientos técnicos poco notables en una época en la que están muy extendidos parecen originales e innovadores o fruto de una adivinación genial e incluso sobrenatural si se los sitúa en una época bien anterior. Es el caso de los falsos precursores, de las profecías hechas *a posteriori,* de los descubrimientos que renovarían toda la historia del arte si sólo ellos fuesen auténticos, o de los artistas o escritores ignorados que se pretende descubrir y exhumar falsificando sus obras.

En este último caso, la estética del apócrifo suele ser la del arte arcaizante: a ella se añade una mixtificación.

El apócrifo se puede deber también a una confusión entre el valor histórico y el valor estético.

Por ejemplo, un autor no se contenta con presentar su obra como una novela, sino que quiere hacer que se trata de un testimonio auténtico. De este empeño proceden numerosas memorias falsas (como, por ejemplo, las de d'Artagnan, obra de Courtilz de Sandras) o esas novelas modernas firmadas con el nombre de uno de sus personajes. Se ha antepuesto incluso un valor histórico supuesto a un valor literario real: el seudo-Dares y elseudo-Dictys fueron considerados muy superiores a Homero, cuando se atribuían sus relatos a testimonios oculares de la guerra de Troya. Subsiste un poco esta manera de pensar en los que creen que cuando más se remonta en el tiempo una obra mayor es su valor literario y que la belleza intrínseca de una obra desaparece cuando se cae en la cuenta de que hace falta volver a un siglo anterior.

En los casos precedentes, el apócrifo era debido al deseo de magnificar la obra por medio del autor supuesto. Por el contrario, algunos apócrifos se deben al deseo de magnificar al autor supuesto por medio de la obra que se le atribuye. Una obra ya célebre le proporciona gloria o bien se infla su personalidad menor prestándole una obra prolífica. Algunos mistificadores se ponen incluso sobre un pedestal atribuyéndose con atrevimiento la paternidad de obras pasadas *(sic vos non vobis...* Es conocida la queja de Virgilio, víctima de un robo de estas características). Algunos se han hecho pasar incluso por escritores o artistas, cuando no habían compuesto nunca nada. Se ha dado el caso de personas que se han aprovechado del hecho de que algunos autores publicasen bajo seudónimo, para hacer creer a su propio entorno, por una supuesta revelación bajo secreto, que eran ellos los autores de los libros firmados por Delly o Guy Chantepleure.

Vemos que la estética del apócrifo no se refiere a la obra en sí en todos los casos, Sólo concierne a aquello que en el juicio estético es relativo al vínculo entre la obra y el autor.

II - Lo apócrifo opuesto a lo canónico

En esta segunda acepción, se llama apócrifa a la obra a la que no se le reconoce inspiración o autoridad en materia religiosa.

Existen, por ejemplo, numerosos apócrifos del Antiguo o del Nuevo Testamento. Por otra parte, como el canon no es exactamente el mismo para las diversas creencias que se reclaman de la Biblia, puede suceder que un libro sea considerado como apócrifo por unos y no por otros, de esta manera, el Libro de Tobías, el de Judith, el de los Macabeos y las partes griegas del Libro de Esther, deuterocanónicos para los católicos, son apócrifos para los protestantes.

Los apócrifos interesan a la estética en la medida en que han ejercido una influencia sobre el arte. La de los Evangelios apócrifos, por ejemplo (sobre todo el *Protoevangelio de Jaime* y el *Evangelio de Nicomedes)* ha sido inmensa; proporcionaron numerosos motivos iconográficos y temas literarios. El estudioso de la estética no debería desinteresarse de obras que han dado a artistas y escritores toda la historia de santa Ana, la presentación de la Virgen en el templo, el asno y el buey del belén, la caída de los ídolos después de la huida a Egipto, los pájaros de arcilla animados por el Niño Jesús y el relato detallado del descendimiento de Cristo a los Infiernos entre la Pasión y la Resurrección.

Las obras apócrifas dan al artista mucha más libertad que cuando se inspira en un libro canónico; no se considera un dogma ni un texto que se deba respetar absolutamente. Si utiliza la fuente apócrifa, suele ser por su carácter estético, por los recursos que su arte encuentra ahí. Por ejemplo, busca el detalle familiar e ingenuo que dará vida a la obra, o lo pintoresco, o la nota dramática o poética.

Por otra parte, inspirarse en un apócrifo evita la arbitrariedad de una representación únicamente personal. El artista que utiliza estos libros se vincula a una tradición y hace que su arte entre en un sistema de creencias colectivas.

Señalemos finalmente que las diferencias de canon corren el riesgo de falsear en ocasiones la apreciación estética de una obra, si no se tiene en cuenta el hecho de que algunos textos ausentes de un canon figuran en otro. No es necesario, por ejemplo, para juzgar a la Esther de Racine referirse a una estética protestante: se corre el peligro de creer obra de Racine algunos incidentes (el desvanecimiento de Esther) o expresiones («¿No soy yo su hermano?»), mientras que Racine tomó esto del texto deuterocanónico de las Biblias católicas. A. S.

➢ Arcaísmo, Contrahecho, Falso, Leyenda, Mito, Pastiche.

APOLÍNEO. El término *apolíneo* y su correlato *dionisíaco* fueron introducidos en el vocabulario estético español por la traducción de *El nacimiento de la tragedia,* de Nietzsche. Ambos conservan el sentido que habían tomado en los autores alemanes. Anteriormente, los adjetivos sólo existían como calificativos de aquello que estaba consagrado a los dioses Apolo y Dionisos y, en particular, a las celebraciones consagradas en su honor. (El adjetivo *apolíneo* se toma también en el sentido de «que se parece a Apolo», y califica un cierto tipo de belleza masculina en la que se unen la fuerza viril y la gracia. En esta acepción, este adjetivo puede ser un término de estética.) Los términos empleados por los filósofos alemanes son *apollinisch y dionysisch.*

Lo apolíneo se define en estética como la característica de un arte equilibrado, sereno y lúcido. «Estar ebrio y sobrio al mismo tiempo, he aquí el misterio de la verdadera poesía. En esto se distingue la inspiración apolínea de lo simplemente dionisíaco», escribe F.-W. Schelling *(Philosophie der Offenbarung,* en *Werke* (1856-1861), tomo XIV, pág. 25).

Cuando Nietzsche analiza la oposición apolíneo-dionisíaco desde una óptica schopenhaueriana, opone la contemplación apolínea al éxtasis

dionisíaco. El arte dionisíaco (principalmente, el coro de la tragedia griega) responde a la voluntad de vivir un mundo de penalidades. El arte apolíneo alcanza la serenidad echando un velo sobre el mundo real y creando «un mundo nuevo, más claro, más inteligible y, sin embargo, más fantasmal» (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia,* capítulo 8). A. S.

➢ DIONISÍACO, NIETZSCHEANO (ESTÉTICA).

APORÍA. Esta palabra sólo tiene un sentido estético en la acepción en la que designa una figura retórica muy próxima a la *duda.* A. S.

➢ DUDA.

APOTEOSIS. Apoteosis significa, en sentido propio, elevación de un hombre a la dignidad de los dioses. Es un tema iconográfico clásico (Apoteosis de Homero, Apoteosis de Augusto, etc.). Pero esto sólo interesa a la estética indirectamente.

Sin embargo, el término apoteosis toma también, por analogía, otra acepción que hace de él un término de estética: se trata de un tramo final brillante y de gran espectacularidad con que termina una representación teatral. La apoteosis se caracteriza, entonces, por un ethos (admiración e impresión de suntuoso y grandioso), por una transformación de las convenciones teatrales en el curso de la representación (la exigencia de un cierto realismo representativo da paso a un estado de espíritu menos estricto que admite lo maravilloso, lo alegórico, etc.) y, finalmente, por una concepción particular de la función del final (se considera que el interés del espectáculo debe ir *in crescendo,* y que para que la representación acabe de una manera bella debe acabar con un despliegue de todos los recursos técnicos y del mayor número posible de personajes en escena). Pero este sentido de apoteosis, vinculado sobre todo a algunas formas de teatro del siglo XIX y de los primeros años del XX, ha caído hoy en desuso. A. S.

➢ CLÁUSULA, FINAL.

APOYATURA. Apoyatura es la castellanización de la palabra italiana *appoggiatura,* que significa acción de apoyarse. Este término musical tiene dos sentidos, uno relativo a la melodía y el otro a la armonía. Melódicamente consiste en hacer oír muy brevemente antes de alcanzarla una nota situada un grado por encima o por debajo, en vez de entonarla directamente. Se escribe por medio de una «pequeña nota» representada como una corchea, que estará entre barras cuando la apoyatura deba ser extremadamente rápida. Cuando no está entre corchetes, significa que debe quitar a la nota que precede la mitad de su duración. En armonía, la apoyatura consiste en una disonancia provisional: una nota que pertenece al acorde precedente se mantiene unos instantes en el acorde siguiente, con el cual está en disonancia, disonancia que se resuelve con un desplazamiento ulterior de la voz, que entra así en disonancia y que se sitúa en una nota perteneciente al acorde que caracteriza a la nueva armonía. Se trata, por tanto, de una variedad de retardamiento.

Esta palabra es estrictamente musical, Sin embargo, se debe subrayar que se pueden dar fenómenos semejantes en las artes plásticas y especialmente desde el punto de vista del arabesco. La apoyatura musical consiste en el hecho de esquivar, por así decirlo, la nota exigida por la estructura melódico-armónica, en vez de darla inmediatamente, y no llegar a ella más que indirectamente, aun a riesgo de producir una disonancia. Se ha llamado apoyatura plástica al hecho de no conducir la mano que dibuja directamente al punto de la composición hacia el que tiende, sino esquivar ese punto de llegada y no llegar a él más que después de una especie de quiebro, con una intención más o menos ornamental. M. S.

➢ DISONANCIA.

APOYO. En todas las artes en las que interviene la gravedad, la necesidad de equilibrio otorga un papel funcional al apoyo, es decir, a la manera en que el peso recae sobre un punto preciso del polígono de sustentación.

Escultura. El verdadero valor expresivo del tema depende en gran parte de la manera en que se considera el apoyo. A veces es absolutamente artificial, como cuando el escultor está obligado, para asegurar el equilibrio, a recurrir a un subterfugio puramente utilitario como el pilar, la columna, una roca...

Danza. Se llama pierna de apoyo, en el curso de un equilibrio, a la pierna sobre la cual reposa el peso del cuerpo de un bailarín. Por extensión, podríamos definir a un brazo como de apoyo para el equilibrio que se efectúa con una mano.

La manera en que se toma el apoyo condiciona el aspecto del movimiento: el apoyo marcado da una impresión de fuerza e incluso de pesadez. Algunos tipos de baile, en particular la danza clásica, tratan de minimizar en la medida de lo posible el apoyo, ya sea reduciendo al máximo la superficie de contacto con el suelo (punta), ya sea dando por medio del reparto de líneas del conjunto del cuerpo, la impresión de que el bailarín se mantiene sobre el suelo sin que pese sobre él; ya sea, finalmente, llamando la atención sobre otro punto.

Arquitectura. Todo monumento supone un cierto número de elementos visibles (distinto de los cimientos) que tengan una función precisa de sostén y de equilibrio. El punto de apoyo que significan para el edificio es, en primer lugar, una función, pero también posee en sí mismo un valor estético. Así, por ejemplo, las columnas con sus capiteles, contrafuertes, arbotantes, machos, etc. El punto de apoyo tiene generalmente una decoración que es el testimonio de un estilo.

Por otra parte, en cualquier edificio se encuentran otros elementos concebidos a la medida del hombre, cuya función es servirle de apoyo: alféizares, balaustradas, pasamanos, etc. Así, se habla, a este propósito, de altura de apoyo, es decir, la altura media que mejor se adapta al tamaño del hombre. Siempre característicos de un estilo, no son necesariamente indispensables para el equilibrio del monumento. Tienen un interés esté-

tico tanto por su decorado como por la relación armoniosa que establecen entre el hombre que los utiliza y el edificio en el que se encuentran.

Métrica. Consonante de apoyo: la que hace de la rima algo distinto a una simple asonancia. Ejemplo: entre *contar* y *capitán,* la consonante de apoyo es la T.

Vocal de apoyo. Nombre que se suele dar a la vocal que sirve de sostén a una consonante o a una serie de consonantes permitiendo su pronunciación. Su papel, importante para la armonía de un texto, varía según los hábitos fonéticos de un pueblo o de una época (ver *Diéresis).* C.

APRECIAR / APRECIACIÓN. Apreciar es formular un juicio de valor, particularmente cuando tal juicio puede expresarse de una forma más o menos cuantitativa.

En un registro coloquial, «apreciar» tiene un sentido positivo, quiere decir apreciar favorablemente. Sucede lo mismo en inglés, donde el término *apreciación* se toma casi siempre laudatoriamente. Sin embargo, se puede emplear la palabra apreciación, en un sentido más estricto, para designar un juicio desfavorable.

El fenómeno de la apreciación estética, considerado como un «juicio del gusto», se suele concebir (sobre todo desde Kant y, a menudo, por efecto de la creencia en el «paralelismo con las ciencias normativas») como constituyente del hecho estético de base. Esto sucede más fácilmente aun cuando se usa el término con mayor soltura (al menos aparente) en manifestaciones experimentales, como, por ejemplo, hacer clasificaciones de obras de arte «por orden de preferencia»; y cuando es fácil darle forma cuantitativa, como al atribuir notas según una escala numérica convenida.

Pero es muy importante recordar que la teoría según la cual el juicio apreciativo sería el acto estético esencial es extremadamente contestable. Y esto, por tres razones:

1 / los fenómenos psíquicos que resultan del contacto con una obra de arte o con un hermoso espectáculo de la naturaleza son muy complejos y, especialmente los fenómenos más intensos, no pueden reducirse a un solo acto de apreciación;

2 / el juicio de apreciación cuantitativo que se pide a los sujetos de experiencia suele ser emitido por éstos sin intervención de una sensibilidad específicamente estética (por ejemplo, cuando el tema de un cuadro es la única razón de preferencia);

3 / la pluralidad de las categorías estéticas hace que no haya ningún derecho a presumir la homogeneidad de las apreciaciones que ponen en juego la categoría de lo bello o la de lo gracioso o lo trágico, y así sucesivamente.

Por todas estas razones, una metodología estricta en estética experimental no puede admitir como válidos los resultados obtenidos con relación a la apreciación estética sin tener en cuenta estos tres puntos. E. S.

➢ Crítica, Gusto, Juicio, Kantiano (estética).

APROPÓSITO. Esta expresión, en su acepción general, pone casi siempre de manifiesto un juicio estético. Expresa ese sabor particular que toman algunas palabras o actos por su ajuste singular y delicado a la situación. Una ocurrencia debe la mayor parte de su esencia estética a su oportunidad. La intencionalidad es igualmente, como subrayó Voltaire, una de las condiciones más importantes del éxito de una obra. Si se llama éxito a un favor inmediato, suele introducir un factor de azar en este éxito (por ejemplo: la primera representación de la opereta *La hija de Madame Angot,* que coincidió con un suceso político ocurrido en el mismo día y que da sabor de alusión directa a muchas frases del libreto). A veces también, y con mayor profundidad, la intencionalidad expresa una especie de perfección relativa a la composición estética de la vida o de los acontecimientos históricos. «Nunca se muere oportunamente», decía Mme. de Staël contestando o bien retomando (ya que la fórmula es equívoca) esa idea de Séneca, según la cual la gloria suele depender de haber sabido morir a tiempo.

En literatura, se llama apropósito a una obra poética o dramática, compuesta especialmente para ser dicha o representada en una circunstancia especial: un aniversario, un centenario, una centésima o milésima representación, una fiesta o una ceremonia particular, etc. Son, por lo general, obras de poca extensión (en un acto, por ejemplo), que tienen algunas características de la improvisación y que están destinadas a ser representadas una sola vez en público.

Algunas obras fueron inicialmente apropósitos y perdieron enterameme luego ese carácter. Ejemplo: el *Himno a los muertos,* de Victor Hugo, compuesto en su origen para la ceremonia del traslado al Panteón el 27 de julio de 1831 de las víctimas de las jornadas de julio. Sin embargo, la expresión de apropósito, al evocar más bien la idea de una pequeña obra espiritual y fugitiva, conviene mal a obras de carácter grave como ésta. Se dice, más bien, obra de circunstancias. Lo mismo se dice en las artes no literarias, en las que la palabra «apropósito» no se emplea como sustantivo. S. S.

➢ Espíritu, Espiritual.

APTITUD. La aptitud es una disposición que hace posible ejercer una actividad con resultados satisfactorios. Las aptitudes que interesan a la estética son las que permiten ya sea crear obras de arte, ya ejecutarlas o interpretarlas, ya juzgarlas o disfrutar de ellas. Su importancia práctica entra propiamente en el dominio de la pedagogía y de la orientación profesional: ¿puede un niño determinado recibir con provecho una enseñanza artística? ¿Es posible orientarlo hacia una carrera de artista? Estas cuestiones suelen ser importantes para padres y profesores.

Podemos dividir las aptitudes en aptitudes psíquicas y aptitudes físicas. La aptitud física suele ser una determinada conformación del cuerpo que

permite la ejecución de los actos que demanda la práctica de un arte. Así, un bailarín debe tener un corazón sólido, un sistema respiratorio en perfecto estado y un buen equilibrio nervioso, necesario para poseer el dominio absoluto de sus movimientos. Algunas particularidades físicas, sin ser indispensables, son útiles porque facilitan la acción: tener unas manos grandes permite al pianista un ancho abanico entre los extremos del índice y el pulgar. Muchas veces se ha hablado de cuánto favorecía a Nijinski tener un talón tan largo. En cuanto a las aptitudes sensoriales, conciernen no sólo al buen estado de los sentidos, sino a la finura de sus facultades. Por ejemplo, Seashore *(Psicología de los talentos musicales,* 1919) trata de apreciar mediante tests la facultad de distinguir *1)* alturas de sonidos próximos, *2)* intensidades parecidas, *3)* intervalos de duración, *4)* ritmos, *5)* variaciones entre series de notas que difieren por un solo semitono más o menos agudo, *6)* acordes disonantes o consonantes.

Pero estas facultades físicas deben distinguirse del interés que se otorga a los diferentes órdenes de sensaciones. No es exactamente lo mismo distinguir bien los colores que observarlos, darles importancia en la vida que padecer sufrimientos o deleitarse con ellos. Las aptitudes artísticas de orden psíquico comprenden, en primer lugar, las aptitudes efectivas.

Comportan también aptitudes intelectuales. Éstas son indispensables incluso para actividades artísticas de las que podríamos pensar que tienen una ejecución completamente psíquica, un bailarín debe tener un cierto nivel intelectual para saber desarrollar sus cualidades y para adaptarse al papel que tiene que interpretar.

Estas diversas aptitudes se requieren en proporción variable según la relación que tenga el sujeto con el arte en cuestión. Un aficionado al arte, que mira y escucha pero no crea ni interpreta, tiene necesidad de aptitudes sensoriales y psíquicas que condicionan la percepción de la obra, su apreciación; pero no necesariamente de aptitudes exigidas para la práctica del arte. La composición de las obras de arte no demanda tampoco las mismas aptitudes que su ejecución: se puede ser poeta y tener defectos de pronunciación que impidiesen recitar correctamente los versos, como en el caso de Racan. Ya sordo, Beethoven podía continuar componiendo música cuando ya no era capaz de dirigir una orquesta. Por el contrario, algunos de los dones de la creatividad no son indispensables para algunas interpretaciones artísticas.

La noción usual de aptitud, y especialmente de aptitud psíquica, contiene un determinado número de postulados que son admitidos como evidencias por los legos, pero que son problemáticos y muy discutidos por los psicólogos. Estos postulados son los de la *realidad* de las aptitudes, y los de su carácter *innato* y *determinante.*

Suele haber una tendencia a ver en la aptitud un determinismo e incluso una fatalidad: un sujeto será o no pintor, poeta, etc., sin que su medio ni él mismo puedan hacer nada por evitarlo. Esta idea viene de una confusión entre una condición necesaria y una condición suficiente, o entre una posibilidad y una necesidad; conduce a que se confundan la aptitud, que es una virtualidad, con la vocación, que es una especie de llamada, de necesidad interna de dedicarse al ejercicio de una actividad artística dada. Esta opinión tropieza en ocasiones con la experiencia: hay que tener en cuenta la *variabilidad de las aptitudes* y las *victorias sobre las ineptitudes.*

De hecho, si hay algunas disposiciones que son indispensables y no haya ningún trabajo perseguido incluso obstinadamente que pueda suplir su ausencia, sucede también que la ausencia de otras puede ser compensada (ya sea porque se logra, a pesar de todo, llevar a cabo el trabajo para el cual no se estaba dotado, ya sea porque se sustituye por otro de resultado equivalente). A veces, incluso, el sujeto está estimulado por el obstáculo; las ineptitudes conducen entonces a la lucha y, de ella, al triunfo (desde los éxitos de Demóstenes en el arte de la oratoria, hasta los dibujantes de manos mutiladas o atrofiadas).

Por otra parte, la presencia de aptitudes artísticas no determina forzosamente el destino del artista. Puede suceder que por cualquier razón una persona que hubiese podido convertirse en un artista no quiera serlo. Además, aptitudes que han dado durante la infancia resultados extremadamente prometedores pueden desaparecer con la pubertad. Hay aptitudes que aparecen y se desvanecen: algunos actores jóvenes sólo tienen aptitudes dramáticas pasajeras, que son una especie de compensación o exhibicionismo, o deseo de representar personajes ficticios que quisiesen vivir en la realidad. Estas aptitudes desaparecen cuando se alcanza el equilibrio de la personalidad. Es muy difícil para sus profesores distinguir su caso de las aptitudes estables, las únicas que permitirían una verdadera carrera de actor. Hay también aptitudes no determinantes a fuerza de múltiples: jóvenes dotados para la pintura y la literatura, o para la poesía y la música, pueden dudar, intentar sucesivamente caminos diferentes. Se suele decir que se han «equivocado» al principio sobre cuál era su «verdadera» aptitud, que se creyeron pintores o poetas cuando «en realidad» eran escritores o músicos, pero este juicio descansa a menudo sobre un postulado arbitrario de la aptitud determinante y única: algunos jóvenes pueden ser igualmente aptos para practicar diversas artes e incluso optar por una u otra en virtud de razones ajenas a su personalidad, por ejemplo, porque una de ellas, en la coyuntura socioeconómica en que viven, les ofrecerá más salidas que la otra.

En cuanto al carácter innato de las aptitudes, a veces es admitida desde la misma definición, si se llama aptitud a una disposición de nacimiento para una determinada actividad, disposición que el ambiente o la educación pueden favorecer o no, pero que no pueden crear. En ese caso, se hace de la aptitud algo parecido a la capacidad, siendo la capacidad una disposición hacia una determinada actividad. La diferencia específica está en el carácter innato de la aptitud. Algunos

psicólogos toman el término «aptitud» en este sentido, Pero otros lo toman en un sentido más laxo y hacen de él un sinónimo de capacidad. El gran público suele dar por sentado el carácter innato de las aptitudes, que sólo habría que liberar y desarrollar. Muchos psicólogos son mucho más reservados y se niegan a admitir sin crítica la existencia de tales dones naturales.

Finalmente, el postulado de la existencia real de las aptitudes, sobre todo en los trabajos de los factoristas, provoca una especie de discusión sobre los universales. Unos, de tendencia nominalista, y preocupados por evitar toda psicología de las facultades, consideran los hechos observados como más auténticamente existentes que las aptitudes que de ellos se infieren: las correlaciones entre estos hechos son para ellos órdenes estadísticos; las aptitudes son el nombre con que se los designa y no fuerzas reales. Los otros, de tendencia realista, consideran las aptitudes como entidades psíquicas con existencia propia, potencialidades subyacentes y permanentes que el sujeto utiliza o no. La mayoría de la gente tiende a compartir espontáneamente esta aptitud realista; pero generalmente hay por su parte un realismo precrítico que sería bastante difícil justificar. La opción entre estas teorías no es solamente especulativa y puede determinar líneas de conducta en la vida práctica. Según veamos en las aptitudes una colección de hechos o una fuerza latente, no se considera de la misma manera problemas como las investigaciones sobre las aptitudes, la distinción de las verdaderas y de las falsas o ilusorias, o la permanencia o labilidad de las mismas, problemas que plantean tantos casos de conciencia a los educadores. E. A. S.

➢ DON, VIRTUALIDAD *[III]*, VOCACIÓN.

ARABESCO

I - Artes gráficas y plásticas

Se llama arabesco a las composiciones obtenidas por el entrelazamiento y la ingeniosa o sabrosa disposición de líneas no figurativas.

Término derivado de *árabe,* porque los árabes sobresalieron particularmente en este género artístico. Lo cual se atribuye a una presunta prohibición de representar la figura humana que se encontraría en el *Corán*. En realidad, tal prohibición no existe y el *Corán* no habla en ninguna parte de esta cuestión. No deja de ser cierto que la religión islámica (a excepción de algunas sectas, especialmente los chiíes) desconfía tradicionalmente del arte figurativo y, sobre todo, de la representación de seres animados. Esto explica en parte el desarrollo en el arte musulmán del decorado formado por entrelazados y combinaciones abstractas. Pero el arte grecorromano conoció también las composiciones del género arabesco. Se encuentran también en el arte romano y en el arte del Renacimiento (Leonardo da Vinci, Alberto Durero y Rafael compusieron arabescos).

En su forma más pura, este arte se compone solamente de líneas, por ejemplo, trazos de pluma formando entrelazados y motivos decorativos. Se ha solido comparar con una especie de fuga la composición de estas obras. Pero los arabescos pueden también tomar la apariencia de cintas y ramajes, adornados con hojas, flores, y, a veces, formas animales o humanas monstruosas o parciales. En este caso, los arabescos se aproximan a lo que también se llama grotescos. Los arabescos con los que Rafael adornó las galerías del Vaticano o los compuestos por Audran o Watteau son de este género sustancioso o semi-figurativo.

Al llamarlos arabescos mejor que grotescos, se insiste sobre el hecho de que, a pesar de estar llenos de formas de detalle más o menos figurativas tomadas de la naturaleza o del dominio de lo imaginario, estas obras deben esencialmente su valor artístico a su composición lineal.

Desde esta perspectiva, se habla de arabesco de una sola línea, pero de diseño figurativo, para llamar la atención sobre su estructura y sobre las cualidades estéticas que esta línea posee en sí misma, independientemente de toda función figurativa. Así, algunos dibujos a pluma de Leonardo da Vinci que representan perfiles humanos, son ejecutados con tal seguridad y maestría que parece que se los pueda considerar y admirar desde el único punto de vista de las cualidades estéticas de la línea y alabar en ellos el arabésco.

Yendo más lejos en esta dirección, hablaremos más bien del arabesco de un cuadro para designar el movimiento de conjunto de su composición. De esta manera, se sugiere la idea de que este movimiento de la composición podría ser resumido y expresado en una sola línea que le serviría de esquema. Pero no hay que creer que es fácil trazar una línea semejante, atribuyéndole el valor de un dato objetivo y no de una impresión subjetiva.

➢ CONTORNO, ENTRELAZADO, GROTESCO *[I]*, ISLÁMICO, MORISCO, MUSULMÁN *[II, 2]*.

II - Música

El título de *arabesco* fue dado por varios compositores (Schumann, Debussy) a composiciones musicales cuya característica principal parece ser trazar, por así decirlo, líneas sonoras caprichosas y de alguna manera puramente decorativas, que tienen algún parentesco estético con los arabescos gráficos.

Esta comparación de la línea melódica con un arabesco gráfico plantea dos importantes problemas.

1 / El de la correspondencia de las artes. Es un problema muy preciso en estética comparada saber hasta qué punto es lícito y posible traducir mediante curvas espaciales líneas melódicas. No es posible discutir aquí este problema, pero la palabra empleada por los músicos parece sugerir por lo menos una afinidad intuitivamente experimentada entre algunos géneros de composición entre estos dos dominios.

2 / El segundo problema es el del formalismo musical. Su fundador, Hanslick, en una obrita célebre *(Vom Musikalischen Schönen –De la belleza musical–,* 1864) insistió reiteradamente sobre el parentesco de la melodía con el arabesco, para sostener que la belleza de la melodía es inherente

a su sola estructura y a sus propiedades formales intrínsecas, independientemente de todo valor figurativo, particularmente de toda expresión de sentimientos. Esta potente teoría, a menudo mal comprendida, fue retomada en nuestros días por Stravinsky. En las críticas, especialmente en las hechas por J. Combarieu, podemos detectar un cierto desconocimiento de la naturaleza y del interés estético del arabesco plástico. Pero el desarrollo del arte abstracto ha hecho en nuestros días más familiar a todos esta noción de arabesco plástico como planteadora de la «forma en primer grado» de un dibujo, que puede tener como tal un valor estético indudable, independiente de toda función figurativa. La asimilación hecha expresamente por algunos compositores, por medio de un título, entre algunas obras musicales y el arabesco plástico es una contribución importante a esta cuestión.

➢ CORRESPONDENCIA, FORMALISTA/FORMALISMO.

III - Literatura

Podríamos hablar en el mismo sentido del arabesco de una frase, pero esta forma de hablar es poco corriente. Por otra parte, Edgard A. Poe dio el título de *Tales of the Grotesque and the Arabesque (Cuentos de lo grotesco y lo arabesco)* a la selección que Baudelaire tradujo como *Histoires Extraordinaires (Historias extraordinarias)* e *Histories Grotesques e Sérieuses (Historias grotescas y serias)*. Hay que entender por ello que la tonalidad general de estos cuentos tiene el mismo género de extrañeza, fantasía y, sin embargo, rigor que las composiciones arabescas. Baudelaire no creyó que el título fuese inteligible para el lector francés. Sin embargo, en sus *Fusées* escribió el siguiente pensamiento, quizá pensando en Poe: «El dibujo arabesco es el más ideal de todos.»

IV - Arte coreográfico

En coreografía se llama arabesco a una postura en la cual el bailarín está en equilibrio sobre una pierna, estando la otra extendida hacia atrás con respecto al plano del cuerpo. Se distinguen varios tipos: arabesco abierto, arabesco cruzado, *écartée en arriére* y *penchée*.

A primera vista no parece que esta acepción de la palabra arabesco pueda tener relación con las precedentes. Sin embargo, parece que la palabra fue empleada por los coreógrafos del siglo XVIII en un sentido distinto al actual. De hecho, Carlo Blasis escribe, después de haber explicado lo que eran los arabescos en pintura: «Los profesores de danza han usado también el término en su arte para referirse a grupos de bailarines y bailarinas entrelazados de mil diferentes maneras por medio de guirnaldas, anillos y aros rodeados de flores y, a veces, con algunos instrumentos campestres que sostienen en sus manos. Estas actitudes encantadoras y tan diversificadas nos recuerdan las deliciosas bacanales que se ven en los antiguos bajorrelieves.» Esta acepción ha desaparecido. A propósito del texto de Blasis que acabamos de citar escribe Serge Lifar: «Para nosotros, el arabesco ya no evoca la idea de bacanal ni de entrelazamientos más o menos voluptuosos, sino más bien una imagen casta y pura, blanca y vaporosa –la del cisne que se desliza, dulce y majestuoso, sobre la superficie calma y lisa que no tiene ni siquiera el rizo de una onda, la de la Wili, planeando en los aires, visión imponderable y soñadora.» E. S.

➢ GRADO.

ARBOLADO. Alameda o conjunto de árboles que embellecen una propiedad. Este valor estético está protegido por la ley. Así, el usufructuario no tiene derecho a talar los árboles de su propiedad. Esta disposición jurídica bien podría servir de apoyo a las acciones de defensa de parajes amenazados.

Es conocida la disputa entre La Fontaine y Furetière, quien le reprochaba no saber lo que era un arbolado. Efectivamente él habría debido saberlo, no sólo como maestro de aguas y bosques, sino como poeta.

ARCAÍSMO / ARCAICO / ARCAIZANTE. El término *arcaísmo* tiene dos acepciones diferentes: al adjetivo *arcaico* corresponde una y a *arcaizante* otra.

I - Sentido histórico: carácter de una forma de arte antiguo, con relación al arte de una época más reciente

1 / Sentido general: estado de un arte que se remonta al pasado e incluso a sus comienzos

Esta definición de principio da lugar, en su aplicación, a dificultades y fluctuaciones, debidas a que la noción histórica de arcaísmo es una noción un poco ambiciosa y sometida a cuestiones de punto de vista. La idea de arcaísmo exige las siguientes precisiones:

Es siempre en una época ulterior cuando se califica retrospectivamente a una obra de arte de arcaísmo.

Por otra parte, la distancia en el tiempo no es suficiente para constituir un arcaísmo. Es necesario también que la evolución haya establecido entre las dos épocas una diferencia estilística extremadamente marcada.

Además, al tratar de arcaica a una forma de arte, se pretende decir generalmente que este arte está en el origen de la evolución señalada. Esto sería de alguna manera la infancia de un estilo, que alcanzaría más tarde su madurez, pero se siente que la exactitud de esta aplicación depende de los conocimientos que existen sobre la historia de este período. Se corre el riesgo, al emplear el término de esta manera, de caer en el error por ignorancia; porque es posible que con anterioridad a las obras que se consideran originales, haya habido otras más antiguas que se ignoran. De manera que lo que se considera un comienzo sería el desenlace de una prolongada historia previa. Así, las ideas que se tenían en el siglo XIX sobre el arte griego arcaico han tenido que ser revisadas, cuando descubrimientos arqueológicos posteriores han sacado a la luz obras todavía más antiguas, cuyo resultado eran las obras que se trataban como arcaicas.

Ante tal relatividad cabe preguntarse si existe realmente una fase universal de arcaísmo por la

cual pasa toda forma de arte. Para los autores que proponen una ley de tres estados en el dominio del arte, el arte arcaico constituye la primera fase (Focillon, Lalo, etc.). Se han intentado buscar características generales de todo arte cronológicamente arcaico: por ejemplo, la ley de frontalidad.

No hay que confundir *arcaico,* término esencialmente relativo y relacionado con la noción de estilo, con *primitivo* y protohistórico. Además, a veces se llama «arcaicas» a civilizaciones actuales de un tipo muy antiguo (no está claro que sea un buen uso lingüístico).

A pesar de la impresión de vejez que nos dan en ocasiones las cosas arcaicas (por una especie de efecto de perspectiva) no hay que ignorar que en su época el arte arcaico fue, en general, el arte de un período en plena juventud, instaurador y volcado hacia el futuro.

2 / Elemento particular que en una obra de arte marca su antigüedad con relación a una etapa posterior

Esta acepción se emplea sobre todo para designar términos o giros que están anticuados en la época considerada clásica. Son arcaísmos, por ejemplo, los genitivos en *ai* de Lucrecio o ciertas expresiones utilizadas por los miembros de la generación del 98 en España.

Por otra parte, arcaísmos de este estilo pueden estar justificados por el hecho de que el autor hable espontáneamente un lenguaje arcaico (cf. más abajo, *II, 5)* o bien porque sean deliberadamente buscados y destinados a producir un efecto de estilo, lo cual nos conduce a la segunda acepción.

II - Arcaísmo tomado en su acepción de arcaizante y que designa un hecho voluntario: en una época dada, una forma de arte que se parece al arte de una época pasada

1 / Generalidades

El artista puede querer arcaizar con fines estéticos. El autor sabe que las palabras, los giros, las técnicas que emplea parecerán arcaicas a sus contemporáneos.

En un primer caso, se emplea en la totalidad de una obra y de una manera evidente, un estilo o un lenguaje del pasado (lo que acaba por convertirse en un verdadero pastiche). Ejemplos: *El peregrino apasionado,* de Moréas; *La tumba de Couperin,* de Ravel, o *El paso de cuatro,* música de Pugni, coreografía de Anton Doline.

Otro caso consiste en emplear episódicamente giros o técnicas arcaicas en una obra cuyo conjunto mantiene características modernas. Así, Anatole France utiliza frecuentemente construcciones gramaticales en desuso.

2 / Finalidad estética del arcaísmo

¿Por qué un artista cultiva este tipo de arcaísmo? Las razones de esto son bastante variadas y pueden tanto acumularse como darse por separado. Las finalidades principales parecen ser las siguientes:

A */ El interés por una forma anterior, considerada en sí misma independiente de su situación en el pasado.* Un escritor puede retomar, así, términos desusados, no a causa de su carácter antiguo, sino porque encuentra en ellos la hermosa sonoridad o la significación que se adapta a lo que quiere decir o porque no encuentra equivalente semántica en el vocabulario de su tiempo. La Fontaine, después de haber citado una palabra («engeigner») atribuida a Merlín, añade:

J'ai regret que le mot soit trop vieux aujourd'hui
Il m'a toujours semblé d'une energie extrême.

(Lamento que la palabra resulte demasiado vieja en la actualidad.
Siempre me ha parecido de una energía extrema.)

B */ El interés por una forma antigua a causa de su aspecto desfasado y de la profundidad temporal que sugiere.* Aquí, al contrario que en el caso precedente, es el carácter anticuado lo que da el sabor de arcaísmo. Esto puede entonces constituir la técnica expresiva de sentimientos como el sentimiento de nostalgia; el amor hacia una época determinada del pasado, elegida por privilegio entre todas las épocas anteriores (la Edad Media, por ejemplo, tuvo un papel de «época elegida» para muchos románticos); el amor por lo pasado en general; el deseo de evasión a otro momento en el tiempo, de la misma manera que el exotismo va a buscar otro lugar en el espacio (y lo que está lejos en el pasado puede parecer todavía más alejado que lo que está lejos en la actualidad, porque un lugar lejano pero actual puede ser accesible, mientras que el pasado es inaccesible).

C */ El interés por el arte arcaico en cuanto arte de juventud y de iniciación.* Las épocas de un arte demasiado maduro suelen buscar en el arcaísmo estético un retorno a los orígenes para encontrar en ellos la juventud, para darse un baño rejuvenecedor contra la consciencia de un envejecimiento. Así, la école Romaine quería fortalecer el arte de fin de siglo en las fuentes del lenguaje romano; así, la escuela prerrafaelita* inglesa ofrecía en su propio nombre todo un programa de rejuvenecimiento.

D */ El interés por las formas arcaicas en cuanto raras e inusitadas.* Es lo inhabitual lo que se busca entonces, bien se lo aprecie como fuente de pintoresquismo, bien forme una especie de preciosismo. A veces, el empleo de formas extrañas a la práctica corriente revela una especie de gusto aristocrático por lo que se sale de lo banal y de lo vulgar; finalmente, puede tratarse de una especie de esoterismo técnico que prefiere las formas comprensibles solamente para una élite de iniciados.

E */ El efecto cómico y picaresco* da al arcaísmo un carácter bastante diferente al que se sugirió en los casos diferentes. Términos de época que parecen raros o giros inhabituales pueden provocar aquí la risa. Si nos atenemos a la sonrisa, la alegría no tiene por qué ser incompatible con los sentimientos señalados más arriba, incluso con la admiración por el pasado o la nostalgia.

F */ Arcaísmo anestético.* A veces, la recuperación de formas antiguas tiene causas políticas o

sociales. Los artistas arcaizantes de la época de Platón simpatizaban con regímenes políticos antiguos. El arcaísmo de estilo «Edad Media» de algunos románticos cuadraba con las opiniones realistas y católicas. En ocasiones, el arcaísmo pretende renovar una tradición a la que se atribuye un valor por su antigüedad (ejemplo; la *cathareousa* griega actual).

3 / Reacción frente al arcaísmo

La actitud por la cual el público reacciona frente a las obras arcaizantes puede revestir formas opuestas:

A / *Apreciación:* el público goza del sabor del arcaísmo y comparte los sentimientos que empujaron al artista a emplearlo.

B / *Depreciación:* se ha condenado el arcaísmo por diversas razones. El público puede resistirse al arcaísmo si está persuadido de que su época es la única digna de interés; o bien se sorprende por lo que no le es familiar y encuentra que todo lo inhabitual es ridículo. Puede censurar el carácter pretencioso de algunos arcaísmos y pensar que el artista arcaizante busca simplemente singularizarse; puede cansarse por arcaísmos continuos que encuentra a largo plazo fatigantes; finalmente, puede ignorar las formas que emplea el artista, ignorancia que hace que la obra le sea incomprensible y la rechace.

C / *Inconsciencia del arcaísmo.* Señalemos, finalmente, el caso en que el arcaísmo no provoca ninguna reacción porque el público no se da cuenta de su existencia. De hecho, es necesario un cierto reconocimiento del pasado para reconocer un arcaísmo. Si el público no sabe que un determinado elemento de una obra de arte está tomado del pasado, toda la intención arcaizante se pierde para él. Se puede incluso pensar en neologismos o en errores lingüísticos.

La consciencia del arcaísmo está sometida a la perspectiva histórica. Dos épocas muy distantes aparentemente entre sí pueden confundirse un poco en una tercera todavía más tardía que, viéndolas a ambas a una gran distancia, las distingue mal. Si, por ejemplo, un poeta del siglo XV se divierte escribiendo en la lengua del XII, muchos lectores del XX, poco familiarizados con la evolución de la lengua medieval, mezclarán el siglo XII y el XV en una impresión general de «Edad Media» y no sentirán el carácter arcaizante. Es lo que sucede en la actualidad a los que leen la *Balada en francés antiguo,* de Villon. Algunos lectores no vieron que la nostalgia del pasado, que la melancolía producida por el paso del tiempo se expresaba también por medio de la forma del poema y de su estribillo melancólico, *Autant en emporte ly vens* (siendo *ly vens,* un arcaísmo: *le vent,* según la forma en uso ya en el siglo XV).

4 / El arcaísmo y la exactitud histórica

Hay que reconocer, sin embargo, que el francés antiguo de Villon es un poco fantástico. Cuando Balzac escribe sus *Contes drolatiques (Cuentoss divertidos),* pretende dar una impresión general de época renacentista, pero no lo mueve una exactitud filológica rigurosa. El falso medievalismo del estilo trovadoresco romántico está sustituido por anacronismos. Vemos entonces cómo el arcaísmo estético está hecho menos por reconstituciones exactas que po una *intención arcaizante.* No está constreñido forzosamente por la recuperación de elementos o formas tomadas del pasado real. Pueden ser suficientes elementos o formas que sugieren una impresión de vuelta al pasado. No es que no existan arcaísmos totalmente fieles a la verdad histórica, sino que esto no es indispensable para la existencia de un arte arcaizante. Los poemas compuestos por Chatterton bajo el nombre del fraile Rowley son un fracaso filológico, pero un logro artístico.

Por lo demás, si el artista se inspirase completamente en un pasado real, correría el riesgo de no ser comprendido por sus contemporáneos. Así, se les plantea un gran problema a los autores de novelas históricas, a saber, si quieren darles a los personajes una lengua arcaica que evoque la época en la que se desenvuelve la acción, pero que, sin embargo, sea inteligible para los lectores modernos. La mayoría de las veces, adoptan una especie de lengua mixta, en la que se juntan elementos arcaicos y elementos actuales.

En algunos casos, se hacen ediciones modernas de obras antiguas con una ortografía actualizada, pero en las que subsiste un arcaísmo esencial.

5 / Arcaísmo, arte tradicional, arte retrasado

Falta todavía distinguir el arcaísmo estético de las otras formas de arte en los que el pasado se mezcla con el presente. Sus características principales (consciencia de un retorno al pasado y de los cambios profundos que separan este pasado del presente) impiden que se confunda con las simples prolongaciones continuas del pasado en el presente.

Los *tardíos* emplean formas de arte antiguas, sin darse cuenta que su tiempo ha evolucionado. Ejemplo: los dramaturgos provincianos que, en pleno siglo XVIII, componían todavía misterios.

El *arte tradicional* emplea formas o elementos que se transmiten continuamente de generación en generación. El *arte tradicionalista* añade a esto el principio de una superioridad de lo antiguo transmitida a lo que podría haber sido inventado recientemente a venir del exterior. Pero un arte no tradicionalista, incluso muy innovador, puede emplear elementos tradicionales. Si un pintor moderno pinta una Natividad e introduce el asno y el buey de los evangelios apócrifos no se trata de un arcaísmo, sino que es un dato transmitido tradicionalmente por la iconografía cristiana. Pero esto sería más un arcaísmo que reintroducir personajes eliminados de este tema en el siglo XVI, como las dos sabias Zelomi y Salomé.

Finalmente, los *estancamientos* de un arte, inmovilizado en determinadas formas de las cuales no se aparta, conservan el pasado en el presente sin consciencia de su estado de pasado y no constituyen, por tanto, arcaísmos. Se ha solido acusar al arte bizantino de estancamiento, imputación discutida por los historiadores y estudiosos de la estética más recientes. A. S.

➢ ANACRONISMO, ANTIGUO, PRIMITIVO.

ARGUMENTO

I - El argumento lógico

Del latín *argumentum,* de *arguere,* mostrar. El *argumentum* es lo que se muestra, es decir, el tema, lo referido por una obra (de donde viene la acepción de más abajo), ya sea lo que muestra o lo que demuestra, es decir, la razón en virtud de la cual se prueba alguna cosa. Esta última acepción ha producido el *argumento* lógico o retórico. Aunque es término de retórica, no tiene significación estética.

II - El argumento-prólogo

Esta acepción es rara y antigua. Se ha solido llamar argumento a una parte de una obra que hace las veces de preámbulo y expone aquello que se va a tratar. Se trata entonces, ya sea de esta variedad de exordio retórico que anuncia el tema de un discurso, ya sea de un preámbulo poético cuando plantea el tema de un poema narrativo («Canta, oh musa, la cólera de Aquiles, etc.»), ya sea como prólogo teatral cuando proporciona el tema de la obra. La función estética de este tipo de argumento es establecer de entrada un acuerdo entre el autor y el oyente, evitándole a éste una incertidumbre que relajaría su atención o posibles errores de interpretación.

III - El argumento-resumen

Es un texto breve que expone por escrito, de manera condensada, la intriga o el tema de una obra literaria o de un espectáculo. No forma parte de la obra; se da aparte o precede a la obra escrita y, entonces, es un *sumario.*

A veces sirve de anuncio y puede adquirir incluso una función publicitaria. Por ejemplo, se cuelga a la entrada de un sala de espectáculos para informar y seducir a los transeúntes.

El argumento puede dar una idea de una obra no literaria. Así, el argumento de un ballet expone sucintamente su acción mientras que el *libreto* la describe escena a escena).

IV - El argumento-proyecto

En lugar de resumir una obra ya existente, el argumento puede, finalmente, servir de trama para la composición de una obra que se va a escribir. Si es una trama que el autor se propone a sí mismo, revela métodos de trabajo de algunos escritores: algunos autores fijan el sentido general de la acción y la organización de los acontecimientos antes de pensar en los detalles y redactar.

Pero el argumento puede ser también una trama dada a otros: plan o tema para un grupo de colaboradores, para los especialistas en otras artes. Así, un escritor puede dar un tema de ballet a un coreógrafo. Un dramaturgo puede dar el argumento de una obra a algunos redactores o a actores para que improvisen su texto *(commedia dell'arte).*

➢ Acción, Cañamazo, Prólogo.

ARISTOCRÁTICO. Que pertenece a la aristocracia. Se pueden diferenciar tres empleos estéticos de este término:

I - En sentido propio, la palabra aristocracia indica que una persona es miembro de la clase social llamada aristocracia. Este uso pertenece, pues, a la estética sociológica: se trata de situar el medio social del que son originarios o en el que viven ya sea las personas que encargan obras de arte o protegen a artistas, ya los escritores o artistas mismos, ya el público al que un autor destina su obra, ya los críticos o el público que aprecia una obra (incluso cuando no está intencionadamente dirigida a ellos) o, finalmente, los personajes representados en la obra y el medio donde se considera que se desarrolla la acción.

La clase designada así se define, en primer lugar, como aquella que ocupa el rango más elevado en la jerarquía de una sociedad. Pero ésta no es forzosamente la clase dirigente, la que posee el poder material o político efectivo. Es, más bien, la considerada (por los demás o por sí misma) como superior a las restantes por sus méritos, valor y dignidad. No hay que confundir, sin embargo, a la aristocracia con la élite.

De hecho, la aristocracia está separada del resto de las clases por una discontinuidad social: no se es más o menos aristocrático, sino que se es o no. La aristocracia es generalmente hereditaria; incluso cuando se puede acceder a este grupo tan cerrado por un medio distinto al del nacimiento, esta promoción tiene un poco el carácter de cooptación y de iniciación. La distinción entre la aristocracia y la nobleza (que tiene un estatuto jurídico) no es siempre clara y puede variar.

Al escritor o al artista de origen aristocrático se le suele plantear un problema particular: conciliar lo que estima que debe a su rango con las exigencias de su arte. Por ejemplo, por no degradarse, no saca provecho pecuniario de su arte, adquiere un seudónimo o practica solamente las artes consideradas nobles si las otras le suponen rebajarse socialmente. Nerón, que consideraba, como los griegos, al teatro como un arte noble, escandalizó a la aristocracia romana queriendo imponerle a la fuerza esta concepción. El caso contrario (que se considere comprometida la dignidad del arte por ciertos comportamientos de la clase aristocrática) es raro, pero existe; las Tríadas galesas del *Libro rojo,* de Hergest, tratan de «bardos poco serios», aquellos que, habiéndose iniciado en el bardismo, siguen la carrera de las armas. En la actualidad, esta clase de problemas ha desaparecido.

En cuanto al hecho de situar una obra en un medio aristocrático, puede ser debido a que el autor se esfuerza por gustar a un público de este ambiente (considerando a los otros como pertenecientes a géneros tachados de realismo burdo o cómico) o, simplemente, porque el autor ha descrito el ambiente que conocía, el suyo propio. Se ha podido destinar con éxito a un público popular obras que representan a medios privilegiados por la fortuna o la calidad mundana. Si de esto puede resultar la envidia o la amargura, también el público puede gozar de este extrañamiento o ver en él una especie de irrealismo mágico.

El carácter aristocrático del artista o del público puede influir sobre la obra, marcándola con el gusto de esta clase.

II -Lo aristocrático califica también a un cierto ideal y a las obras orientadas hacia ese ideal.

No se suele emplear la palabra aristocrático con esta acepción, a no ser con referencia al ideal de algunas aristocracias históricamente definidas. La mayoría de las veces es la aristocracia europea de los siglos XII al XIX. Pero también se suele referir a las aristocracias orientales y, sobre todo, extremo-orientales (China, Japón; a veces, India).

La influencia del ideal aristocrático en el arte y la literatura se traduce por una preferencia por temas nobles, majestuosos, heroicos o elegantes y refinados. Las proezas guerreras y, sobre todo, las hazañas individuales son representadas con predilección y glorificadas. Se evita mostrar lo vulgar y lo trivial. Las clases no aristocráticas son pintadas desde fuera y tienen un efecto pintoresco, una especie de exotismo en el mismo terreno. Se encuentra también un carácter estético aristocrático, en literatura, en las novelas caballerescas y cortesanas de la Materia de Bretaña; en pintura, en los retratos de gala en forma mitológica del *Grand Siècle;* en arquitectura, o en el arte mobiliario, en una especie de simplicidad de líneas noble que, paradójicamente, pueden combinarse tanto para la búsqueda de lo grandioso como de la coquetería.

III - Se califica como aristocrático, finalmente, a lo que representa a la vez las características del ideal aristocrático y las particularidades de las propias personas que pertenecen a la aristocracia. Se define así también a un matiz de belleza y de gracia que hace de la aristocracia una categoría estética. Este matiz aparece en los juicios estéticos dedicados a personas, ya sea su belleza física o su porte y comportamiento lo que se aprecie.

Lo aristocrático se define aquí por una elegancia general de las líneas y de las formas alargadas y finas, sin nada de pesado ni de tosco, por una soltura que denota un perfecto dominio de las circunstancias, con una brizna ocasional de desenvoltura en su maestría, que excluye toda apariencia de contraste o de esfuerzo; finalmente, por cierta altanería, pero de una naturalidad tal, que se convierte en la antítesis de la afectación A. S.

➢ ELEGANTE, NOBLE.

ARISTOFANESCO. Que recuerda el estilo de Aristófanes, que parece digno de Aristófanes. En el uso normal de este término se designan, sobre todo, las siguientes características: *1)* ausencia de todo comedimiento en los ataques hacia personas vivas, puestas en escena con su propio nombre; *2)* una imaginación grosera que desafía a la honestidad, pero con una inventiva y una potencia que llegan a lo grandioso en la *vis cómica.*

Ahora bien, todas estas características parecen haber sido comunes a todos los autores de la antigua comedia ateniense, entre los cuales se distinguía Aristófanes por su virtuosismo en la versificación. Lo que nosotros llamamos aristofanesco no se corresponde en absoluto, pues, con la obra propia de Aristófanes. E. S.

➢ BURLESCO, COMEDIA, VENA.

Aristotélico (Estética) ➢ *Catarsis, Comedia, Forma [v, 2], Islámico (Estética) [I, 2]*

ARMAZÓN

I - Sentido propio

Bernard Palissy, en 1563, da una definición bastante adecuada: «Un ensamblaje de madera que sirve de soporte a un edificio o a un techo.» Tres siglos más tarde, Viollet-le-Duc designa por *estructura* toda combinación y ensamblaje de madera de grueso marco destinado a la construcción de edificios públicos y privados *(Diccionario razonado de arquitectura);* el término ha ganado entonces en extensión: no se aplica sólo a las partes integrantes y persistentes del edificio, pues, en efecto, la edificación requiere a menudo de trabajos de carpintería transitoria (andamiós, arcos para las mamposterías abovedadas...). La competencia del carpintero se extendía en otro tiempo a todos los tipos de estructuras de madera: tableros, empalizadas, etc. En nuestros días, la carpintería ha diversificado sus materiales asociando la madera con las resinas sintéticas, y, sobre todo, combinando piezas metálicas.

El esqueleto de los vertebrados da a la estructura su imagen arquetípica; Alberti lo recuerda de este modo: *«Ossis ergo loco erit trabs» (De Re aedificatoria,* XII, xii). El arte del armazón consiste esencialmente en fabricar estructuras articuladas indeformables, o más bien, con una deformabilidad controlada. El engranaje de las vigas, las clavijas, las cerraduras metálicas... debe ser combinada de tal manera que los esfuerzos de extensión y compresión aseguren al conjunto una rigidez suficiente. En la mayor parte de las formas, el dispositivo hace llevar verticalmente la carga sobre los apoyos. El arte del armazón juega con las resistencias de la materia. Sucesivamente, Galileo, Buffon, Coulomb, Navier, se interesaron por ligar la dimensión de las vigas a su resistencia, a su flexibilidad y ruptura, así como determinar las vigas de la estructura según la escala de construcción. El advenimiento de armazones metálicos de gran inclinación y, más recientemente la utilización de estructuras poliédricas autoportantes, han renovado profundamente los modelos de la composición arquitectónica.

Las dimensiones de las vigas han estado sometidas, además, a condiciones variables: estado de los bosques, tipo de descuartizamiento de la madera... Y el dibujo de las piezas del armazón está sujeto a un *arte del trazado* en el cual las prácticas, a menudo muy complejas, han anticipado, de un modo empírico, la racionalización de la geometría descriptiva.

II - Sentido figurado

Por analogía, se denomina armazón a un modo de composición bien estructurado de manera adecuada a un fin. La noción de armazón es de este modo utilizada para el arte figurativo, para tipos esquemáticos de modelaje e incluso para el arte literario; así Batteux en sus *Bellas*

artes reducidas a un único principio (1746), escribe: «es sobre este plan sobre el cual debemos erigir aquello que llamamos la fábula, o, si me atrevo a decirlo, el *armazón* de la epopeya». Se emplea frecuentemente *estructurado* en literatura en un sentido laudatorio para indicar la solidez de una obra en la que todas las fuerzas interiores están perfectamente trabadas y evolucionan hacia un mismo fin estético. En general, la idea de armazón es la metáfora de toda programación algorítmica, y la referencia de toda concepción poética que se sujeta a explicaciones combinatorias de elementos finitos. J. G.

➢ COMBINATORIA, MATERIA.

ARMONÍA

I - Sentido general

El griego ἁρμοία, de ἁρμόζω, ajustar, designó primeramente toda adaptación de elementos materiales (por ejemplo, en Homero y Herodoto, la manera de ensamblar piezas de madera). El término pasó al vocabulario filosófico (Heráclito) y médico (Hipócrates), y adquirió enseguida un matiz estético: la armonía es la relación de acuerdo de las diferentes partes de un conjunto complejo (e incluso, en la tradición heraclítea, la composición equilibrada de fuerzas opuestas que se compensan), de tal suerte que esta reunión forma un todo coherente, feliz, que satisface al espíritu y a los sentidos. Esta acepción se ha mantenido, en particular cuando se trata de un cuerpo vivo; en el ámbito del arte, un hombre que crea organiza las partes de un todo con el fin de que su recíproca conveniencia conduzca este todo a su unidad. Las proporciones* del conjunto son, pues, fundamentales para el éxito de la obra. Pero esta acepción muy general ha sufrido también la influencia de sentidos más particulares, procedentes de la música.

II - Sentidos musicales

1 / Sentidos antiguos

Armonía designó en griego el intervalo de octava, unidad de un mismo sonido en una diferencia de altura. Pero, sobre todo, se llamaba también *armonía* al *acuerdo de un instrumento,* esto es, a las relaciones entre las notas que dan las cuerdas de un instrumento en función de sus longitudes y de su tensión; e igualmente, la *manera en que se constituye un modo* musical.* Pitágoras descubrió la resonancia de una cuerda tensa, y también que los sonidos obtenidos corresponden a las diferentes fracciones de la cuerda; en consecuencia, estos hechos se pueden cifrar, y la armonía tiene un aspecto matemático: «la virtud de este arte debe percibirse por la inteligencia» (Pitágoras, citado por el Pseudo-Plutarco, *De musica* XXXVII). De aquí derivan numerosas teorías estéticas, cuando esta concepción de la armonía como relación de números se une con ideas médicas o astronómicas (véase más adelante, *III).*

2 / Sentido moderno

En música polifónica, la armonía es la relación entre notas simultáneas, y también, más particularmente, la sucesión de los acordes. Se trata, por tanto, de una característica bi-dimensional de la música: simultaneidad en el tiempo de varias notas diferentes, y sucesión de estos conjuntos.

La armonía, en sentido moderno, es entonces una forma de escritura musical que suplantó casi por entero las otras, durante el siglo XVII en Occidente. Ya no se leen melodías simultáneas que forman acordes (como en el contrapunto, escritura de origen vocal concebida para voces superpuestas), sino de acordes verticales, concebidos por lo general para acompañar una sola melodía, única y, por tanto, soberana. El futuro compositor pasará a tener como materia de estudio el encadenamiento de estos acordes, asunto que será también materia de los tratados de armonía. Esta concepción está ligada a todo un complejo de acontecimientos específicos del Renacimiento: gusto por el hombre solitario, el héroe, la aparición de instrumentos capaces de sonar varios sonidos a la vez, y la orientación de la escritura musical hacia la elección de dos modos* con exclusión de los demás, que llevará hasta la música tonal*. Todos estos hechos, aparentemente sin relación, convergen estrechamente para transformar la música y elevar hasta una de sus edades de oro: la concepción de la sonata* y de la sinfonía*.

Poco a poco las cuatro voces del contrapunto cedieron su puesto a unos acordes aptos para remarcar, simplemente, una melodía, para dar a la música una cierta ligereza, una sutileza de expresión totalmente nueva. No es azaroso que la música del tiempo de las primeras sinfonías haya sido llamado estilo «de los tiempos». La escritura armónica hace posible un maravilloso encaje musical. Pero, sobre todo, lo que aporta es todo un nuevo equilibrio. La relación dominante-tónica crea una inestabilidad que se resuelve en el reposo de esta última. Aquí sae contiene toda la estética de más de dos siglos de música.

Al mismo tiempo, la noción estética de armonía conservaba la connotación intelectual que había adquirido con las teorías musicales matemáticas de la Antigüedad, pero ligándose, sobre todo, al desarrollo de las ciencias experimentales: primero, a la física, y luego a la física junto con la fisiología (en este sentido, tanto Rameau como Helmholtz manifiestan el interés estético de la escala de Zarlin, en la que los armónicos de una nota son otras notas de la misma escala; Rameau desarrolla racionalmente la teoría de las inversiones, una de las bases de la armonía clásica, en comunicaciones de teoría musical dirigidas a la Academia de las Ciencias).

III - Sentidos estéticos generales ligados a los sentidos musicales

1 / La armonía, visión estética de la naturaleza

A / *La armonía cósmica.* Los Pitagóricos atribuían a las distancias entre los astros relaciones análogas a las de las longitudes de las cuerdas vibrantes que dan las notas características de modos musicales; es lo que ellos denominaban la armonía de las esferas. Platón retomó la idea de que la materia y el mundo están organizados según estructuras matemáticas producidas explícitamente como análogas a estructuras musicales

(Timeo, mito final de la *República).* Bajo la influencia de Platón, la Edad Media y el Renacimiento concedieron una gran importancia a esta *música mundana,* armonía del mundo. La armonía, inseparable de la belleza*, puede, de esta manera, llevar al alma hasta la aprehensión de lo divino.

B / *La armonía del cuerpo vivo.* Las mismas especulaciones matemáticas se aplicaron a la investigación de las proporciones del cuerpo; con frecuencia, en el Renacimiento, con la idea de una correspondencia entre el microcosmos* (el hombre) y el macrocosmos (el universo). El deseo, así, de cifrar las proporciones y de encontrar una explicación matemática a la belleza, llegó a conducir, a veces, al sueño de encontrar *la* cifra ideal, la receta de la belleza, en cierto modo; tal esperanza se puso en el número áureo*.

C / *La armonía del alma.* Para los Pitagóricos, el alma era la armonía del cuerpo, es decir, la conveniencia y la relación matemática entre las partes materiales del cuerpo, según sus proporciones y su tensión. Platón, que atribuye esta teoría a Simias en el *Fedón,* la rechaza, porque tal teoría somete la existencia y la duración del alma a las del cuerpo (no hay afinación de un instrumento de música sino por y en este instrumento); pero retiene la idea de las relaciones justas entre partes espirituales. Toda una tradición que mezcla pitagorismo y platonismo ha admitido desde entonces la idea de la música interior de un alma bien afinada –la fealdad del alma es como la de un instrumento musical falso y mal afinado–. Se encuentra un ejemplo literario de esta teoría en *El mercader de Venecia,* de Shakespeare («El hombre que no tiene música en sí mismo...»).

2 / La armonía en la correspondencia entre las artes

Las investigaciones para transferir la noción musical de armonía a otras partes comenzaron, para la pintura y la arquitectura, en el Renacimiento. Se intentaba dividir el espacio según las mismas proporciones en que los intervalos musicales consonantes dividen la octava. Se comenzó por comparar con la longitud de cuerdas vibrantes; más tarde se utilizaron las relaciones de frecuencia de las vibraciones. Pero algunas de estas correspondencias resultan de decisiones arbitrarias; así, cuando Newton descubrió la complejidad de la luz blanca y su descomposición por el prisma, dividió el espectro solar según los intervalos de la escala frigia; ciertamente, hubiera podido dividir esta continuidad según cualquier proporción. Pero la idea de una *armonía de colores* análoga a una armonía musical puede tener bases positivas, si se calculan cuáles son, en el espectro solar, las relaciones entre colores análogas a las relaciones entre notas musicales (pero hay que tener en cuenta que la extensión de los colores visibles se restringe a una octava: tras el violeta no se encuentra un nuevo rojo, sino que se pasa al ultravioleta y ya no se ve). En la noción de armonía de colores hay que distinguir, pues, el caso en el que se toma «armonía» en su sentido general (véase arriba: *I),* los casos en que hay una analogía real entre dos artes, y la simple metáfora. E. H/A. S.

➢ ACORDE, ALIANZA, CORRESPONDENCIA, EURITMIA, MELODÍA, PLATÓNICA (ESTÉTICA) *[II, 1],* PROPORCIÓN.

ARMONIOSO. Es armonioso lo agradable al espíritu, a la vista o al oído. Lo armonioso se define en función de la armonía sólo en el sentido primero y más general de este término: acuerdo o consonancia entre las partes de un todo (véase *Armonía).* Aquí se añade la idea de equilibrio, de paz y reposo*, la ausencia de exceso o de pasión violenta.

Un paisaje es armonioso cuando la vegetación, el relieve y sus líneas concuerdan con el color del cielo y la luz del momento. Un cuadro es armonioso cuando su asunto, su composición y sus colores expresan un equilibrio, una estabilidad, una serenidad sin saltos ni brusquedades (un paisaje de Poussin, los «fondos» de da Vinci...). Una música armoniosa es aquella en la que reina la paz y una especie de alegría interior, y que, ante todo, agrada al oído sin agresiones ni disonancias fuertes *(Sicilienne,* de Gabriel Fauré, *Forlane,* de Maurice Ravel). Un gesto armonioso es un gesto sencillo, con movimiento continuo, que parece realizado sin esfuerzo, y que describe un arabesco agradable a la vista (en escultura se puede poner el ejemplo de *El discóbolo,* de Mirón). Se dice de un ser que es armonioso cuando parece acorde consigo mismo, cuando su cuerpo y su rostro, sin ser necesariamente bellos, son equilibrados en sus proporciones, cuando su aspecto exterior revela la paz de su espíritu y de su corazón. L. F.

➢ ACORDE, ALIANZA, EQUILIBRIO *[II].*

ARMONIZAR / ARMONIZACIÓN. Componer para una melodía que ya preexiste un acompañamiento instrumental o un conjunto vocal en el cual aquélla queda incluida. A veces, la melodía tenía ya un acompañamiento, y entonces se sustituye aquél por otra música, cosa que se puede deber a múltiples razones: utilización de un instrumento diferente, deseo de modernizar la obra, etc.

El procedimiento de armonización, sobre todo cuando ha mediado mucho tiempo desde la composición de la melodía, no es algo sin peligro ni controversia. ¿Acaso no hay riesgo de degradar gravemente el carácter de una melodía al dotarla de un acompañamiento que no tiene su mismo estilo, o que está marcada por la escritura de una época diferente? Por ejemplo, el canto gregoriano, modal por esencia, fue armonizado de una manera tonal durante mucho tiempo, y ello comportaba flagrantes faltas de gusto. En efecto, es el gusto lo que debe presidir toda armonización. No obstante, algunas de ellas, particularmente felices, han dado al canto coral, por ejemplo, pequeñas obras encantadoras y necesarias para el repertorio. E. H.

➢ ACTUALIZACIÓN, ADAPTACIÓN, ARREGLO.

ARQUEOLOGÍA. La arqueología es el estudio de los vestigios materiales de las civilizaciones antiguas. Su tarea es la de descubrir esos objetos materiales, datarlos y extraer de ellos todos los indicios que permitan reconstruir esas civilizacio-

nes. Esta ciencia coincide con la estética de varias maneras:

I - La arqueología proporciona hechos para la reflexión estética, dado que revela la existencia de obras de arte, por ejemplo, descubriéndolas en las excavaciones. Sitúa las obras en el tiempo.

II - La arqueología proporciona información a los artistas que quieren situar sus obras en el pasado sobre la arquitectura, el mobiliario, los vestidos y, generalmente, sobre todos los objetos de aquella época. El artista tiene o no en cuenta estos datos y les da el uso que quiera, pero el arqueólogo le permite hacer esta elección con conocimiento de causa. El elemento arqueológico es, incluso, esencial en algunos géneros, como la pintura histórica, la novela histórica, la película histórica, etc.

III - La arqueología puede proporcionar también temas de inspiración a los artistas, independientemente de toda intención de reconstitución histórica; por ejemplo, algunos documentos arqueológicos dan ejemplos de formas interesantes o afortunadas que algunos artistas retoman más tarde.

IV - La arqueología proporciona elementos de apreciación al juicio estético: o bien permite conocer mejor la época en la que ha sido hecha la obra y los procedimientos materiales de los que disponía el artista, o bien permite juzgar el partido que ha sacado el artista de sus conocimientos sobre la época que ha representado. Con respecto a este último punto, hay que reconocer que algunos artistas se inclinan a mezclar el valor estético de una obra y su exactitud histórica, lo cual significa confundir dos órdenes de cosas diferentes. Por otra parte, este juicio depende de los conocimientos arqueológicos de quien lo juzgue. Es, por tanto, muy relativo.

Un movimiento de pensamiento cuyo instigador fue Deonna (1880-1959) tendía a ver en la estética una especie de culminación y de fase superior de la arqueología, debiendo pasar esta última del estadio de ciencia histórica al de ciencia filosófica. Esta manera de pensar, que ha tenido gran repercusión y ha suscitado numerosísimos trabajos no ha sido siempre adoptada por arqueólogos y estudiosos de la estética: muchos prefieren ver en la arqueología y en la estética dos disciplinas independientes y autónomas que pueden colaborar fructíferamente y ser practicadas por una persona con igual éxito, pero que, sin embargo, son distintas por su finalidad y por sus métodos, y no deben ser confundidas. A. S.

➢ ANACRONISMO, ANTIGÜEDAD, COLOR LOCAL, HISTORIA, PREHISTORIA, RUINA.

ARQUEOLÓGICO. Que concierne a la arqueología.

Este adjetivo puede tener un sentido matizado de juicio de valor un poco peyorativo. Se condenaría con esta palabra reconstituciones demasiado eruditas y, en ocasiones, artificiales. A. S.

➢ ARQUEOLOGÍA.

ARQUETIPO

I - Arquetipo es transcripción del griego ἀρχέτυπος, que significa un modelo primitivo, a la vez originario y original. (Consúltese en el *Diccionario crítico y técnico de la filosofía* el uso de esta palabra en Platón, Malebranche, Berkeley, Locke, Condillac y Maine de Biran.) Esta palabra, dice el *Diccionario* en su novena edición (1962) parece que tiende a caer en desuso, y, añade: «Nos parece que no hay por qué rechazarla.»

De hecho, la palabra, sobre todo en su acepción platónica, ha tenido aplicaciones estéticas en el pasado. Los arquetipos, según Platón, son las Ideas, es decir, los modelos trascendentes y perfectos de toda cosa, de los cuales el hombre tiene reminiscencias y, de alguna manera, nostalgia. Y esta nostalgia de la perfección original tiene un sabor estético que se encuentra en todas las formas derivadas y poéticas del platonismo de las que todavía se encuentran huellas en la mística de Baudelaire.

II - Pero la palabra arquetipo, a pesar de lo dicho en el *Diccinario* de Lalande, ha vuelto a cobrar en nuestros días una importante actualidad que concierne claramente a la estética. Existe, de hecho, una «estética de los arquetipos» cuyo promotor es C. G. Jung, fundador de una forma de psicoanálisis que se separa claramente del freudismo, habiéndose derivado de él. Los freudianos puros la consideran una especie de herejía.

Para Jung, los arquetipos son «las formas de imagen propias del instinto», que pertenecen al inconsciente colectivo. Dicho de otra manera, los instintos innatos, que, en el inconsciente colectivo, funcionan a manera de peana para la vida consciente, se manifiestan a éste por medio de la emergencia de imágenes que constituyen el «lenguaje de la psiche innata», y que tienen una forma relativamente definida e inmutable. Estas formas son los arquetipos, que están dotados de tres cualidades esenciales: *1)* la «transgresividad», lo cual quiere decir que se manifiestan, llegado el caso, como si perteneciesen tanto a la sociedad como al individuo; *2)* la «numinosidad», que quiere decir que conmueven en profundidad y en extensión a la sensibilidad, de una manera solemne y que puede engendrar el temor y la reacción de huida; *3)* la «contagiosidad», que hace que lo conmovido profundamente por el arquetipo sea apto para conmover igualmente al prójimo y posea por ello una extrema eficacia expresiva.

Hay que decir que las elaboraciones del arquetipo por la leyenda, el relato folclórico, la poesía o el arte tienen una potencia estética intensa, tanto por la numinosidad como por la posibilidad de contagio expresivo.

Estas ideas de Jung han encontrado en algunos discípulos una adhesión apasionada y son consideradas por ellos como productoras para el conocimiento del hombre, por la importante contribución que significan a la «psicología de las profundidades», de un instrumento nuevo y poderoso. Otros critican sus «componentes proféticos»,

de los cuales desconfían, y las tachan de temerarias y visionarias.

Sin entrar en esta discusión, hay que decir que efectivamente, sobre todo en la literatura de tendencia épica o fantástica y en el arte dramático y coreográfico, e incluso en las artes cinematográficas, se puede distinguir frecuentemente una intervención de algunos temas extremadamente simples, cuyas raíces están en la psicología infantil y quizá en el inconsciente (sin asegurar que sea colectivo). Algunos de estos temas pertenecen al orden de lo que Polti, siguiendo a Gozzi, llamaba situaciones dramáticas, erróneamente, sin duda, ya que son sobre todo tipos de acontecimientos de impresión dramática y que pueden servir para la fabulación de obras de esta naturaleza. Ahora bien, para tener un ejemplo, es suficiente con releer una obra como *El pequeño rey de Galicia,* de Victor Hugo, en la *Leyenda de los siglos,* para percatarse de que el poema utiliza una cantidad sorprendente de temas de este estilo que se pueden calificar como arquetípicos: el niño cautivo, víctima de sus diez tíos asesinos; la multiplicación en estos asesinos de lo que Freud llama la imagen del padre terrible («uno de los horribles hermanos de su padre», precisa Hugo); la aparición del salvador y su protección; la búsqueda (temor sin pausa durante la huida, que nunca llega a producirse) e incluso la intervención de un animal que habla; finalmente, el regreso al «Paraíso natal». Todo esto hunde evidentemente sus raíces en la psicología infantil con resonancias folclóricas y primitivas al mismo tiempo.

Podemos preguntarnos, sin embargo, si el empleo demasiado frecuente y banalizado de esta clase de temas no les hace perder su «numinosidad». Pensemos, por ejemplo, en el abuso novelesco y cinematográfico del tema de la huida. Sea cual sea la respuesta, la construcción jungiana de los arquetipos merece, sin duda, la atención del estudioso de la estética. E. S.

➢ BAUDELAIRIANO, COMUNICACIÓN, INCONSCIENTE *(III)*, PLATÓNICA (ESTÉTICA), PSICOANÁLISIS.

ARQUITECTO. *I* - Aquel que diseña el plano de un edificio, establece su presupuesto y que, a menudo, dirige e incluso supervisa los trabajos de ejecución. En este sentido, el arquitecto es alguien que ejerce una determinada profesión, cuyo estatuto técnico, jurídico y social varía según las épocas, pero que ha estado regulado siempre por leyes, principalmente en lo que concierne a la responsabilidad del arquitecto. Así, el Código de Hammurabi (más de dos mil años antes de Cristo) prescribe que si una casa se derrumba y mata a su dueño, el arquitecto será condenado a muerte; pero si quien muere es el hijo del dueño, entonces será el hijo del arquitecto el condenado.

En esta acepción profesional y legal, y particularmente en la sociedad moderna, el nombre de arquitecto no es sólo la denominación de un oficio, sino también un título que certifica que se han cursado estudios especiales. Esto distingue al hombre que posee el título de un constructor menos cualificado por sus conocimientos, como un maestro de obras o un contratista, Pero esta distinción no es siempre clara. El «capataz» de la catedral gótica *(magister operis* o, en ocasiones, *magister* o *doctor lathomorum),* eminente maestro de obras, tenía casi completamente las atribuciones de un arquitecto, sin tener, sin embargo, su estatus social: es tratado como un artesano y se le paga anualmente. Es probable que una parte de las actividades y de las responsabilidades que tiene un arquitecto moderno no incumbiesen al maestro de obras, sino que correspondiesen a los fundadores, a los obispos, al cabildo o a la fábrica.

II - Se llama también arquitecto a quien practica (con o sin título) las actividades del arquitecto en el sentido *I,* o actividades análogas; actividades en las que se toma en consideración especialmente el carácter creador o artístico. En este sentido, se podrá decir de un ingeniero que sin poseer el título de arquitecto crease una gran presa hidroeléctrica o haya construido un puente, que es su arquitecto. Se dirá también que ha hecho la obra de un excelente arquitecto, tomando la expresión en consideración la calidad de la obra. Sucede lo mismo cuando se trata como «grandes arquitectos» a un Brunelleschi o a un Philibert Delorme.

III - Por arquitecto se entiende también, por extensión e incluso metafóricamente, todo creador o instaurador cuya actividad es constructiva y cuya obra (sea material o espiritual) hace pensar, por su disposición y sus proporciones, en un monumento armonioso y grandioso. La idea de Dios como arquitecto del universo se ha solido formular no sólo verbal, sino también iconográficamente, al ser Dios representado con los atributos del arquitecto: el compás, el nivel, etc. E. S.

➢ ARQUITECTÓNICO, ARQUITECTURA.

ARQUITECTÓNICO

I - Adjetivo

Este adjetivo está calcado del griego ἀρχιτεκτονικός, que significa «lo que concierne a la arquitectura o a los arquitectos». En español tiene un sentido muy restringido. No se emplea más que para calificar lo que concierne a la arquitectura, en cuanto principio estructural inmaterial. Además, la palabra tiene acepciones filosóficas técnicas: en Aristóteles, la palabra califica a una ciencia con respecto a otra, cuando los fines de la segunda están subordinados a los de la primera; y, en Leibniz, arquitectónico significa lo que depende de las causas finales y no de las causas mecánicas. (Consúltese el *Diccionario técnico y crítico de la filosofía.)*

II - Sustantivo

Lo arquitectónico es de una manera general la arquitectura, en la medida que se concibe ésta como lo que reúne cosas espirituales convirtiéndolas en edificios inmateriales. Por ello, en filosofía, lo arquitectónico es el «arte de los sistemas», según Kant, que toma prestada la primera idea, así como el nombre a un gran filósofo de genio, poco conocido en la actualidad, J. H. Lambert, cuyo libro *Anlage zur Architektonik oder Theorie des Einfachen und Ersten in der philosophiscen*

und mathematischen Erkenntniss aparece en 1771.

Estéticamente, la distinción entre la arquitectura, que evoca en primer lugar los aspectos sensibles del esfuerzo constructor e instaurador, y lo arquitectónico, que designa su esencia inmaterial y abstracta, suele ser muy útil. Así, cuando hablamos de la arquitectura de un soneto, el lector comprenderá generalmente que se quiere designar la estrcutura formal de las cuartetas y los tercetos la disposición de las rimas, etc. Mientras que si hablarnos de lo arquitectónico en el mismo soneto, el lector comprenderá que puede tratarse de la manera en que se encadenan las imágenes, de cuál es el tratamiento funcional para que vayan apareciendo una detrás de otra en las diferentes partes de la obra, del arabesco en la sucesión de los sentimientos, de la progresión de los pensamientos y de su subordinación al movimiento que conduce al efecto terminal que proporciona generalmente el último verso en este tipo de poemas.

E. S.

➢ ARQUITECTO, ARQUITECTURA, CONSTRUCCIÓN.

ARQUITECTURA

I - Definición

1 / La arquitectura es una de las Bellas Artes cuyas obras, concebidas y ejecutadas en el espacio de tres dimensiones, son edificios que tienen un destino funcional preciso, en relación con las grandes actividades materiales, sociales o espirituales de la vida humana (templos, viviendas, palacios, etc.). La mayoría de las veces estos edificios se distinguen de las otras obras de arte de tres dimensiones por la existencia y la importancia funcional de un *espacio interior.* Pero este último punto no es universalmente necesario: un obelisco no tiene espacio interior; se puede dudar también sobre si es una obra arquitectónica o escultórica. Pero como no es figurativo y forma parte de un conjunto arquitectónico, se relaciona generalmente con este arte. A decir verdad, durante mucho tiempo la cuestión de la distinción entre arquitectura y escultura no ha planteado ninguna dificultad. Sólo cuando en el siglo XX se ha querido promover una «escultura pura», es decir, no representativa, las fronteras entre arquitectura y escultura se han vuelto inciertas y se han exigido precisiones de las cuales la estética tradicional no tenía necesidad.

Por el contrario, los teóricos se han preocupado desde hace tiempo por distinguir la arquitectura, considerada como una de las Bellas Artes, del arte de construir, considerado como una actividad técnica y no estética. De aquí proceden multitud de fórmulas que pretenden definir la arquitectura de una manera más espiritual que material. Por ejemplo, Plotino decía: «¿Qué es la arquitectura? Es lo que queda del edificio, la piedra que se salva.» Y Schelling: «La arquitectura es la alegoría del arte de construir.» Podríamos citar aún a Ruskin: la arquitectura es «el arte de arreglar y decorar los edificios levantados por el hombre, cualquiera que sea su destino, de manera que su contemplación contribuya a la salud, la fuerza y el placer del espíritu.» Y Le Corbusier: «La construcción para que se mantenga; la arquitectura, para que conmueva.»

En la práctica es una distinción muy delicada separar en un edificio los motivos que pertenecen propiamente a la arquitectura, concebida de esta manera, de los relacionados con el arte de construir. Tanto más cuanto que unos pueden estar en función de los otros y la solución de los problemas técnicos suele engendrar formas cuyo sabor estético propio es explotado por la arquitectura (como es tan evidente en la catedral gótica). Es necesario decir que, a pesar de la legislación actualmente existente, establecer en el trabajo del arquitecto una proporción matemática precisa, un porcentaje de lo que pertenece a la estética de la arquitectura en relación a lo que pertenece a las técnicas del arte de construir, no puede descansar más que en evaluaciones convencionales. De la misma manera que la belleza de un vaso no reside esencial o exclusivamente en la ornamentación que se le añade, sino que puede estar totalmente implicada en sus formas convencionales, un edificio puede tener las características de un gran arte, independientemente del añadido ornamental o del colorido que pueda ser considerado aparte.

2 / Se llama también arquitectura no ya a la actividad constructora, sino a las formas y a la disposición que proceden de esta actividad y que son inherentes a la obra. En este sentido se dirá de un edificio que es de una arquitectura pesada o se hablará de arquitectura romana o de la arquitectura árabe cuando se quiera hablar del estilo que caracteriza a los conjuntos de obras así designadas.

3 / A veces se habla de «una arquitectura» para designar una obra de arquitectura: se ve en la cumbre de una determinada montaña una «arquitectura», etc. No es de una gran corrección lingüística, a pesar de que se encuentre documentado en escritores excelentes como Théophile Gautier.

4 / Finalmente, la palabra arquitectura suele tener una extensión muy grande. Se entiende por ello todo lo que en las otras artes o en la naturaleza, e incluso en las cosas del espíritu, puede ser comparado con la arquitectura entendida en todos los sentidos precedentes. Se dirá, por ejemplo, de un acorde musical que es una arquitectura de notas. Se hablará también de la arquitectura de un sistema filosófico para designar la disposición de los conceptos o proposiciones que lo caracterizan o estructuran, el orden de las razones que lo sostienen y todo lo que el conjunto tenga de monumental. Y se hablará incluso de la arquitectura de una molécula o de una célula viva. Incluso en estos últimos ejemplos no se sale totalmente del dominio estético. De hecho, el uso de la palabra arquitectura, mejor que estructura, disposición del conjunto, sistema de relaciones, etc., marca la intención de llamar en mayor o menor medida la atención sobre lo que en los elementos de los que se habla puede interesar a la sensibilidad estética.

II - Relaciones con las otras partes

1 / Pintura, diseño, grabado

La estética de la arquitectura no se ciñe a la instauración material de las obras de este arte.

Estas obras intervienen también, representativamente, en las artes figurativas. En numerosos cuadros, miniaturas o diseños, los edificios son figurados. A menudo (es un caso frecuente en el arte de la Edad Media) su figuración es simbólica: un arco, monumento totalmente esquemático, basta para evocar las obras de arquitectura implicadas en el dato ilustrado. Además, entonces y más tarde, se encuentra la figuración de edificios reales. La serie de castillos que aparecen en las miniaturas de *Las grandes horas del duque de Berry* constituye, por así decirlo, una serie de retratos de edificios. Finalmente, se han imaginado, especialmente en el Renacimiento a partir de la invención de la perspectiva geométrica, edificios puramente imaginarios. En ocasiones, es para suplir la ausencia de documentos que conciernen a edificios que han existido realmente (el templo de Jerusalén, por ejemplo); o bien para dar una forma precisa a edificios legendarios e introducir realismo en las ficciones, lo cual nos conduce al dominio de lo fantástico; al representar, por ejemplo, palacios de hadas o fortalezas, etc.; o, finalmente, como ha ocurrido frecuentemente en los siglos XIX y XX en las grandes composiciones pictóricas, para introducir los juegos de la perspectiva de los sistemas de líneas que juegan un papel predominante en la composición general del cuadro (Veronés, Claude Lorrain). Se hace también para dejar constancia de una ciencia de la perspectiva y de sus efectos más sorprendentes, fácilmente apreciada por los diletantes (composiciones «plafonnantes»; efecto visual engañoso de los frescos del Palacio Pitti en Florencia, destinado menos a provocar una ilusión que a constituir fragmentos atrevidos en el arte de la perspectiva).

Es preciso añadir a la estética de la arquitectura real toda una estética de las arquitecturas imaginarias: los grabados de Piranesi o de Gustave Doré, o los dibujos de Victor Hugo son suficientes como ejemplo que documente el interés de estas prolongaciones ficticias del arte de la arquitectura.

Finalmente, se puede aplicar a la pintura o al dibujo el sentido figurado de la palabra arquitectura de un cuadro para indicar lo que ésta tiene de constructivo, de monumental o de armonioso y concertado en su composición, y para subrayar la importancia de la construcción en su valor artístico.

2 / Literatura

La novela o la poesía pueden utilizar de muchas maneras los valores estéticos que pertenecen al arte de la arquitectura y que pueden intervenir ya sea en descripciones, ya sea en la acción de una novela o un poema. Por ejemplo, citaremos en el *Vathek,* de Seckford, la mención de una arquitectura desconocida en los anales de la Tierra, y, muy justamente, Mallarmé, en su *Fragmento para resumir a Vathek,* al hacer intervenir en su análisis de la belleza de esta novela la «grandeza de las visiones abiertas por el tema», insiste sobre la «tristeza de las perspectivas monumentales muy vastas». Pensemos también en Baudelaire y en su *Sueño parisino,* cuyo resultado es enteramente arquitectónico. Se advertirá que la descripción de edificios suele constituir en las obras literarias audaces fragmentos muy estudiados y que en la literatura fantástica la arquitectura fantástica desempeña un papel importante.

3 / Teatro y artes del espectáculo

El teatro tiene relaciones particularmente estrechas con el arte de la arquitectura, ya sea de manera real, ya sea figurada. En primer lugar, un teatro es un edificio arquitectónico que plantea a la arquitectura problemas particulares en relación con el destino funcional del edificio, tanto en lo que se refiere a las relaciones sociales a las que da lugar el arte como en lo que concierne a los hechos escénicos. La arquitectura real del edificio teatral tiene incidencia directa sobre el hecho dramático: teatro circular, teatro al aire libre, anfiteatro, escena a la italiana, proscenio del teatro isabelino, indican condicionamientos recíprocos del arte dramático por el edificio y del edificio por el arte dramático.

Sobre la escena, la arquitectura interviene *a)* realmente por la manera en que la interpretación de los actores está en función de algunas disposiciones escénicas (instalación del decorado, practicables, escaleras) y *b)* figurativamente, primero, porque, a menudo, la estructura de los edificios y de las arquitecturas supuestas por la obra condiciona las aventuras de los personajes y el desarrollo de la acción y, en segundo lugar, porque su representación por el decorado interviene en lo que el espectáculo teatral presenta a los ojos.

Ya se trate de un lugar vago (el vestíbulo de palacio en que se encuentran los personajes de la tragedia clásica) o de los lugares precisos que requiere el color local del drama romántico (en *Hernani:* un dormitorio en Zaragoza, con una puerta que da a una escalera oculta; un patio del palacio de Silva con una ventana a un balcón y bajo la ventana la puerta de la escalera oculta; la galería de retratos en el castillo de Silva, en las montañas de Aragón; el panteón donde reposan los restos de Carlomagno en Aix-la-Chapelle, con grandes volutas de arquitectura lombarda *(sic);* y, en Zaragoza, una terraza del palacio de Aragón con los remates góticos y árabes del palacio iluminado al fondo) sentimos las relaciones íntimas que hay entre, por un lado, todo lo que hay de arquitectura supuesta por el texto de la obra, todo lo que hay de arquitectura figurada en el decorado teatral y, finalmente, todo lo que hay de arquitectura real en la disposición de la puesta en escena; y, por otra parte, la atmósfera estética general de la obra literaria en cuestión. Finalmente, el sentido figurado de la palabra arquitectura (acepción *4)* encuentra numerosas aplicaciones, sobre todo en la estética de las artes del espectáculo, aplicaciones puramente estilísticas unas, y totalmente materiales las otras.

4 / Cine

El caso del cine, en sus relaciones con la arquitectura tiene de particular que los edificios que figuran en las imágenes fílmicas (y que pueden tener todas las funciones que acabamos de ver a propósito de la imagen pictórica, y otras particulares del arte cinematográfica) han sido construidas a menudo artificialmente en el estudio, o bien son edificios reales utilizados cuando se rodó la película. En este

último caso, el arte cinematográfico se apropia los valores estéticos pertenecientes a estos edificios. A menudo, la investigación en la realidad de una arquitectura que convenga estética y prácticamente a la película proyectada es importante en la creación fílmica (búsqueda del castillo que sirvió para el rodaje de la película *Barba azul).* Cuando el edificio fue construido en el estudio, suele ser la reproducción exacta de una arquitectura existente; o bien sólo algunas partes del edificio han sido ejecutadas a su tamaño real y practicables, mientras que se echa mano de maquetas reducidas para el conjunto. En el período todavía «teatral» de la película, los decorados, a menudo llamados de «cartón-piedra» han dejado mal recuerdo estético; pero, por otra parte, se ha podido utilizar de una manera patética y con la mejor calidad estética la elocuencia propia de algunas arquitecturas, especialmente en su sinibolismo dramático: recordemos la célebre secuencia dé las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin,* de Eisenstein.

Finalmente, el sentido figurado de la palabra arquitectura para designar todas las relaciones constructivas que pueden intervenir ya sea en la imagen, ya en el conjunto de un desarrollo fílmico encuentran también aquí aplicación.

5 / Música

Se ha recordado más arriba que se emplean metáforas arquitectónicas al hablar de música, cuando, por ejemplo, se habla de arquitectura de notas. Es el mismo tipo de extensión de la palabra arquitectura que ya hemos señalado a propósito de otras artes. Pero, en el caso de la música, hay que señalar, que al comparar este arte sucesivo y móvil con un arte tan estático como es la arquitectura, siempre se tiene una intención emparentado con la teoría de la música que se llama formalismo. O, por lo menos, se intenta llamar la atención no sobre el movimiento musical o sobre el papel de la expresión afectiva, sino sobre las relaciones que existen constructivamente entre las sonoridades reunidas o los motivos, su desarrollo, su sucesión, en la medida en que todo ello es estructural. En otras palabras, se busca poner en evidencia lo que, en el ser musical que constituyen una sonata o una sinfonía, puede ser considerado por el pensamiento independientemente de su presentación sucesiva.

Es cierto que una obra de arquitectura puede tener una presentación sucesiva –se circula alrededor del edificio, se penetra en él y se deambula por él– pero esta sucesión está dirigida por la estructura estable del edificio; y, así, al hablar de arquitecturas sonoras, se sugiere que la sucesión musical está dirigida por una estructura más o menos intemporal de la obra.

6 / Arte de los jardines

Hay relaciones recíprocas y constantes entre la arquitectura y el arte de los jardines: los parques más célebres forman con el palacio del que son una dependencia un conjunto artístico (palacio y parque de Versalles; palacio Pitti y jardines Boboli de Florencia). Y a menudos también, se ha situado en los parques edificios puramente ornamentales (templos del Amor, falsas ruinas románticas, etc.) que resaltan más el arte de los jardines que la arquitectura propiamente dicha. Entre los creadores de los jardines de Versalles, si La Quintinie era un agrónomo, Le Nôtre era un arquitecto (por otra parte, hijo de un jardinero). En la actualidad, algunos creadores profesionales de jardines reciben el nombre de arquitectos paisajistas. Ambas artes son también difíciles de separar y, a veces, se considera el arte de los jardines como una simple rama de la arquitectura E. S.

➢ CONSTRUCCIÓN, CONSTRUCTIVISMO, DISTRIBUCIÓN *[III]*, FÁBRICA, JARDÍN, GRAVEDAD, RUINA, URBANISMO.

ARREBATADOR / ARREBATAMIENTO

I - Significado corriente

La etimología de los términos *arrebatador, arrebatamiento,* del latín *rapere,* arrancar, les confiere, si nos remitimos al sentido propio, la idea de algo extremadamente fuerte. *Arrebatar,* en sentido propio, es hacer experimentar un transporte de admiración* o de alegría. Pero, con el uso, estos términos se han banalizado mucho y se han convertido, en el lenguaje mundano, en sinónimos de lo muy bonito*, como fue el caso de los términos encantador*, encantado, etc.

II - Significación filosófica y estética

1 / Las opiniones de Bergson

El mérito de Maurice Pradines en su *Tratado de psicología general* (1946) es el de haber vuelto a colocar estos términos a la altura de una noción filosófica. Bergson, en *La Risa* (1900) le abrió una vía. La vida, dice él, exige que nosotros aprehendamos las cosas en las relaciones que «tienen para nosotros necesidad». Vivir consiste en actuar. Vivir es no aceptar de los objetos otra impresión que lo *útil* para responder a ellos con reacciones apropiadas. Luego lo propio de la naturaleza es suscitar a veces a las almas más despegadas de la vida, y ese «despegamiento se manifiesta por medio de una manera virginal, de algún modo, de ver, de escuchar». De este modo, «tratándose ya sea de la pintura, de la escultura, poesía o música, el arte no tiene otro objeto que separar los símbolos prácticamente útiles..., todo lo que enmascara la realidad para ponernos frente a frente ante la realidad». «Esta pureza de percepción implica una ruptura con las convenciones útiles, un desinteresamiento innato». Así son las almas de los artistas, por medio de cuyo ejemplo de meditación el espectador o el oyente se descubren capaces de contemplar la belleza natural o la obra de arte.

2 / Los análisis de Pradines

Lo que Bergson llamaba ruptura, Pradines lo llamaba *arrebatamiento.* «El fin propio del arte, nos dice, es arrebatarnos, y arrebatarnos es, siguiendo el significado literal del término, *arrancar* nuestros sentimientos, pasiones, emociones y sentimientos de la vulgaridad que poseen por sus obligadas implicaciones ordinarias y hacérnoslas percibir y sentir, de este modo, en una especie de «gloria».

Esto lo demuestra Pradines por medio del análisis de las artes mayores, como son la música y la pintura. La naturaleza es ruido, la música es sonido. Al pasar de los ruidos a los sonidos pasamos del plano perceptivo al plano estético. En tanto que los ruidos nos informan sobre la naturaleza de las cosas o de los seres, en vista de la utilidad requerida por la vida práctica, los sonidos, por el contrario, pierden todo carácter representativo, y por una especie de subversión nos imponen no ser sensibles más que a su cualidad intrínseca. Se trata, pues, de un arrebatamiento que nos aleja del mundo cotidiano para transportarnos a un universo musical. El efecto de este arrebatamiento consiste en que si los sonidos pierden su significación representativa, adquieren otra, pues si los sonidos «no nombran ya a los objetos, *se llaman unos a otros*». Tal es la naturaleza de la expresión musical. La música no *representa* nada, no *dice* nunca nada, pero tiene el poder de expresar toda la vida sentimental y espiritual del hombre transportándola y transfigurándola, es decir, *simbolizándola*.

Se vuelve a encontrar en la pintura un arrebatamiento análogo. Sin embargo, la vista en razón de sus propiedades únicas para la acción, ocupa un papel preponderante en la vida práctica. A diferencia del oído, es, en efecto, imposible desprenderse totalmente del carácter útil de la vista. Además hay pocos hombres capaces de «distinguir en una tela una composición coloreada de orden estético de una simple yuxtaposición de colores llamados imitativos». Y en la medida en que el contemplador, a modo de pintor, se libera de la visión común, penetrará en el dominio pictórico.

Estos análisis pueden generalizarse a todas las artes. Para acceder a ello hay que «desaprender» el percibir, para aprender a escuchar, a ver, a contemplar. El artista es el mediador de este extrañamiento, de ese arrebatamiento que nos sumerge, por la intercesión de su obra, en un estado de ensueño* desinteresado, de ahí que la vuelta a la vida nos parezca a veces como un brusco despertar. Ciertamente, este arrebatamiento no es más que un acceso al arte; y esta especie de ensueño, ese juego de la imaginación, solamente es, para el artista, el primer momento de la creación. Para que haya arte, el arrebatamiento de la ficción tiene que tomar consistencia y hacerse obra. L.-M. M.

➢ PLACER ESTÉTICO *[II]*.

ARREGLO. ***I - Sentido general:*** acción de disponer algo en un orden determinado. Disposición así realizada.

La idea de arreglo supone una elección, un juicio sobre el lugar que mejor corresponde a un objeto. El criterio con que se juzga puede ser de orden estético; se emplea, entonces, el término arreglo, sobre todo en dos dominios:

1 / Artes del lenguaje, literatura, oratoria

La expresión *arreglo de palabras* es tradicional; se trata de buscar las mejores disposiciones para un efecto determinado.

2 / Artes decorativas y mobiliarias

El arreglo de una obra o de una casa se inscribe en el arte que se suele denominar *diacosmética*, que no crea ningún objeto material y cuyas obras consisten en la disposición dada a determinados objetos preexistentes. El arreglo es aquí el arte de crear un ambiente.

II - En música: transformación de una obra musical, ya sea para hacer más fácil su ejecución, ya sea para que pueda ser ejecutada por instrumentos distintos a aquellos para los que fue compuesta (y éste es el uso más frecuente del término). El arte del arreglo consiste en respetar las características musicales fundamentales de la obra inicial y su atmósfera uniendo todo ello a los recursos propios y al colorido de los nuevos instrumentos. Algunos arreglos constituyen verdaderas traiciones a las obras arregladas; otros, tienen un gran valor. Liszt, por ejemplo, hizo notables arreglos para piano de obras sinfónicas; pudo incluso elevar a un nivel superior, transcribiéndolas para piano, partituras sin interés, como la *Esmeralda*, de Louise Bertin.

III - En matemática combinatoria: un arreglo es una agrupación ordenada de un determinado número de elementos tomados de un conjunto. Los diferentes arreglos que se pueden hacer de un conjunto difieren entre sí por el número de elementos tomados y por el orden en el que se los sitúa. Esta noción es de una gran utilidad en estética en el caso relevante de la combinatoria. Por ejemplo, en las artes decorativas, se realizan arreglos matemáticamente definidos al escoger en un conjunto determinados motivos y haciendo variar su disposición. En el arte dramático, cada escena en la que se ponen algunos de los personajes en un orden determinado constituye un arreglo; un cálculo combinatorio permite ver cuáles son los posibles arreglos y, a continuación, elegir los que formarán los encuentros más intensos y fructíferos. A. S.

➢ ADAPTACIÓN, COMBINATORIA, DIACOSMÉTICA.

ARREPENTIMIENTO. Del significado moral del arrepentimiento (hacer penitencia por el pesar de una falta) el arte retiene únicamente, por analogía, la corrección de un acto instaurador. El arrepentimiento se define entonces por el conjunto de las siguientes características.

I - El remordimiento de una conciencia insatisfecha de su obra, que la perfecciona por añadido, sustitución o retirada

Ello apunta a la psicología del artista y a la génesis de la obra: el arrepentimiento, ¿es la voluntad de adecuación a un proyecto* inicial mal realizado o a una concepción progresiva a partir de un primer trazo dudoso? En todo caso es revelador: «A menudo los arrepentimientos, los retoques y los añadidos son tan instructivos como el texto mismo», piensa Gide *(Diario)*.

II - La posibilidad rechazada por el material de la obra de volver atrás

Hay artes en que el arrepentimiento no tiene lugar, siendo su gesto definitivo: la escultura, el grabado, la acuarela, la fotografía. Es posible en las artes gráficas: dibujo, pintura, escritura musical y literaria.

III - Finalmente, el trazo que resulta de esta corrección

Como parece ser el indicio de un arte analítico, los artistas lo rechazan en nombre de un primer trazo juzgado natural y no egoísta; por ello los poetas zen jamás se arrepienten en sus haikai.

C. G.

➢ CORRECCIÓN *[II]*, RETOQUE.

ARRITMIA / ARRÍTMICO. Este término, empleado en fisiología, significa ausencia de ritmo y, la mayoría de las veces, alteración del ritmo normal (por ejemplo, de la respiración o de los latidos del corazón). Apenas se emplea en el vocabulario de las artes y no tiene acepción propiamente estética. En cuanto al hecho mismo de la arritmia, se da en el campo de las artes y merece que sean subrayados estéticamente dos aspectos:

1 / La arritmia puede ser constitutiva y designar, por ejemplo, una organización musical en la que predominan las estructuras melódicas o armónicas, pero en la que no aparece ninguna estructura clara.

2 / La arritmia puede ser pasajera, en las fomas de arte en que las estructuras rítmicas están generalmente bien marcadas (danza, música...) se pueden producir efectos artísticos más o menos llamativos mediante la supresión momentánea de toda estructura de este tipo. Por otra parte, estos efectos pueden ser muy variados e, incluso, opuestos. Si se trata menos de una supresión que de una alteración del ritmo que se hace irregular y desordenado, el efecto buscado puede ser el de evocar una confusión pasional *(tempo rubato)*. Si se trata del rechazo de todo ritmo sensible y especialmente de los ritmos seductores y naturales de la vida, el efecto buscado puede ser el de una especie de frialdad solemne o de declamación hierático y de la ausencia de sentimiento; en pocas palabras, el rechazo de todos los valores expresivos que pueden resultar del ritmo. E. S.

➢ RITMO.

ARTE. Nombre masculino que procede del latín *ars*, del que ha tomado la mayor parte de sus acepciones, considerado equivalente al griego *tékhe*, del cual heredó algunas acepciones para la reflexión filosófica. En general, el arte es el uso de determinadas cualidades del pensamiento o de destreza manual en la realización de una obra. Pero el término *arte* tiene alrededor de esta acepción global toda una serie de matices que pueden llegar a oponerse entre sí. Hay que distinguir también en esta palabra diferentes acepciones.

I - Actividad elaboradora del hombre por oposición a la obra de la naturaleza

El arte en singular, tomado en un sentido absoluto, es aquí el trabajo humano en cuanto que realiza cosas que no habrían existido por el simple juego de las fuerzas naturales. Es en este sentido, por ejemplo, en el que se distingue en un objeto fabricado el arte y la materia, es decir, el material en bruto y lo que el hombre ha sabido hacer de él.

Este uso tiende a envejecer en la palabra arte tomada en sí misma; pero subsiste todavía en algunas locuciones. Por ejemplo, se llama *obra de arte* a un puente o a un túnel de ferrocarril. El adjetivo *artificial* viene de esta acepción de la palabra arte.

En este sentido, la noción misma de arte sugiere una filosofía implícita que admite una especie de dehiscencia entre el hombre y la naturaleza; y no siempre es fácil fijar los límites del arte cuando seres no humanos tienen una actividad elaboradora análoga a la del hombre. Si una casa es un producto del arte, ¿un nido de pájaros es un producto del arte o de la naturaleza? Se admite generalmente que existe un producto artístico cuando el autor de la obra piensa esta obra por oposición a lo que es producido por fuerzas ciegas. Pero si se admite que la propia naturaleza es la obra de una inteligencia (ya sea personal o impersonal como el *fuego artista* de Heráclito y los estoicos), la frontera entre la naturaleza y el arte se acerca de nuevo. Los límites de aplicación del concepto de arte varían según las opiniones filosóficas.

El arte tomado en el sentido *I* no es particularmente un término de estética; interesa, sin embargo, a la estética, en la medida que se refiere a uno de sus problemas: las relaciones entre la belleza natural y la de las obras de arte. Pero, a decir verdad, la reflexión estética sobre esta cuestión no considera generalmente el problema de una forma totalmente pura: la valoración de las bellezas naturales en detrimento de las artísticas suele mezclar consideraciones estéticas y consideraciones morales. La tesis inversa (en Baudelaire, por ejemplo) se contagia un poco al sentido *I* del sentido *IV*, expuesto más abajo.

➢ ARTIFICIAL, BELLO, NATURALEZA.

II - Técnica especializada

Esta acepción no es más que una restricción de la precedente y muestra en la multiplicidad de las diversas realizaciones lo que la acepción *I* veía como una esencia común. No se trata ya aquí del arte, sino de *un* arte y de *las* artes. Un arte es una actividad elaboradora particular que tiene sus propias técnicas. Se distingue de las otras actividades humanas por la unión de tres características: *1)* el empleo de procedimientos reglados, por oposición a lo que se hace por inspiración sin métodos bien claros; *2)* la necesidad de ciertos conocimientos, por oposición al trabajo de ejecución de elaboración sencilla; y *3)* la realización de obras concretas, la mayoría de la veces materiales.

También este sentido del término *arte* ha envejecido; en la actualidad se dice *industria técnica*, en el sentido que estas palabras tomaron en los siglos XIX y XX. Hoy en día, algunas personas ignoran incluso este sentido de la palabra *arte*, lo que da lugar a contrasentidos al leer textos de siglos precedentes. Si, por ejemplo, un autor habla de un monarca protector de las artes, estos lectores se imaginan a un príncipe que fomenta la pintura o la escultura, cuando éste no se interesaba más que en el desarrollo de la metalurgia,

la industria textil, la fabricación de vidrio o de papel.

La acepción antigua de arte ha sobrevivido en algunas locuciones: todavía se dice, por ejemplo, *Escuela de Artes y Oficios*.

El término *arte,* en esta segunda acepción, supone la idea de una actividad práctica que requiere algunos conocimientos. Se opone al de *ciencia,* que es aquí un conocimiento puramente especulativo. Sin embargo, el término *arte* pudo designar el conocimiento puramente especulativo y convertirse en sinónimo de ciencia, acepción nueva, opuesta en ocasiones a este sentido *II,* cuando por arte se entienden las artes liberales (mientras que la técnica toma el nombre de artes mecánicas).

➢ ARTESANO.

III - Conocimiento, disciplina intelectual

La noción de *artes liberales* se remonta probablemente a Isócrates y está documentada en Cicerón *(artes liberales,* en *De inventione* I, 35). Poco a poco se va sistematizando hasta que Martianus Capella, retórico cartaginés de comienzos del siglo v, fija en las *Bodas de Mercurio y la Filología* la lista de las siete artes liberales tal como será admitida durante toda la Edad Media: gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía. Bajo la influencia de Boecio, se agrupará, hacia finales del siglo v, las cuatro últimas artes en la noción colectiva de *quadruviun.* Esta palabra se convirtió más tarde en *quadrivium,* por analogía con el término de *trivium* con que se designa el conjunto de las tres primeras artes a partir del siglo ix. El *trivium,* primer ciclo de estudios, englobaba a los estudios literarios, y el *quadrivium,* segundo ciclo, a los estudios científicos. La música, como ciencia teórica, formaba parte dependiente de las matemáticas. El título de maestro en artes sancionaba estos estudios dándoles el grado universitario que permitía dedicarse a su enseñanza.

El *arte* en este sentido interesa directamente a la estética, dado que lo que hoy en día denominamos estética literaria era una de las artes, el arte retórica. La enseñanza literaria, que se hacía con la práctica sistemática de la explicación del texto, llevó a reflexionar sobre el hecho literario en sí mismo y, sobre todo, sobre el valor estético del estilo. Esta toma de conciencia y esta reflexión influirán, a su vez, en toda la creación literaria. Los *poetriae* de los siglos xii y xiii son auténticos tratados de estética: los de Mathieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf, Jean de Garland, etc.

Esta acepción del término *arte* ha desaparecido en la actualidad y ya no se usa más que con una intención histórica. Sin embargo, está vinculada a la formación del sentido moderno que suele ser precisado en la expresión *bellas artes.*

IV - Las bellas artes

El Renacimiento y la época clásica marcan un cambio en el sentido del término «arte». La lista de las artes liberales pasa a ser «la elocuencia, la poesía, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado» (Marmontel, artículo *Artes liberales* de la *Enciclopedia).* Sin embargo, entra en circulación la expresión bellas artes empleada paralelamente a la de *artes liberales* durante los siglos xvii y xviii que la reemplaza poco a poco. La Ecole Academique, fundada por Mazarin, toma el nombre de Escuela de Bellas Artes en 1793; la Academia de Escultura y de Pintura, instituida también por Mazarin, y la Academia de Arquitectura, fundada por Colbert, son reorganizadas después de la fundación del Instituto, en 1795, bajo el nombre de clase de Bellas Artes (añadiendo a ellas la música), y luego con el nombre de Academia de Bellas Artes en 1816. La identidad Bellas Artes = Artes liberales se prolonga hasta el *Diccionario de Bellas Artes,* de Millin, en 1806. Pero la expresión *artes liberales* cae en desuso en el siglo xix y ya sólo se dirá artes o bellas artes; y en un registro coloquial, en el siglo xx, se dice generalmente *artes* en todos los casos.

El arte es entonces la actividad creadora de obras cuya existencia esté justificada por sus cualidades estéticas. Esta definición de arte por su finalidad se distingue de la *ciencia* según el *Diccionario técnico y crítico de la filosofía,* de Lalande, en que el arte tiene «una finalidad estética» y la ciencia una «finalidad lógica»; se puede distinguir también de la técnica, que tiene una finalidad práctica; pero las fronteras exactas del arte no son fáciles de trazar en el caso de que las obras compartan varias finalidades.

Se ha querido reservar el nombre de arte para aquellas obras que no tienen ninguna utilidad práctica, considerando que este desinterés les daba un lugar superior. En cuanto a los objetos útiles, se ha considerado que su utilidad, si no anulaba su eventual belleza, los degradaba, cuando menos, a un rango inferior, y se llamó *artes inferiores* a la cerámica, el arte del vidrio, la orfebrería, la forja, la ebanistería, el bordado, etc. A finales del siglo xix y en el siglo xx se reacciona contra esta situación y el nombre de *artes menores* se borra para dejar paso a expresiones como *artes decorativas y artes aplicadas.* Se ha caído en la cuenta, además, de que lo útil y lo bello pueden no sólo ser compatibles, sino también apoyarse mutuamente, si la belleza de una forma es debida a la perfecta adaptación de esta forma al uso para el cual se ha hecho el objeto. Las teorías de la *belleza racional* y de la *belleza funcional* difuminan, además, una de las fronteras del arte. Que existan, pues, o no otras finalidades añadidas, todas las actividades creadoras con una finalidad estética son artes. Además, existen numerosas artes y nada excluye que se puedan inventar otras nuevas. Ante esta multiplicidad, durante mucho tiempo se ha tratado de clasificar las artes. Para ello, se ha recurrido sobre todo a los siguientes criterios:

1 / Los sentidos y los qualia *sensibles*

Siendo percibidas las obras de arte por los sentidos, se han clasificado muy naturalmente las artes según los sentidos a los que se dirigen. Este principio de clasificación es antiguo y está muy extendido. Pero hay que subrayar que los sentidos son complejos y pueden dar impresiones de orden diferente por un mismo canal. La vista, por ejem-

plo, da impresiones de color y de luminosidad y un arte del blanco y negro como el grabado puede dirigirse a unos y no a otros. El oído distingue los sonidos por su altura, su intensidad, su timbre. Más que a los sentidos, una clasificación más fina recurriría a lo que E. Souriau llama los *qualia* sensibles en *La correspondencia de las artes*. Pero hay que subrayar también que muchas artes se dirigen a varios órdenes de *qualia* sensibles. Por ejemplo, la representación de una ópera utiliza al mismo tiempo sonidos musicales, sonidos articulados, colores y volúmenes; se dirige a la vista y al oído. El arte del lenguaje es ambivalente porque puede llegar al contemplador por medio del oído, de la vista o de ambos. Podemos clasificar las artes, por tanto, según todas las combinaciones de los *qualia* sensibles, y si algunas combinaciones no han sido todavía utilizadas, nada nos autoriza a creer que los artistas futuros no encontrarán el medio de utilizarlas. Por otra parte, no hay que confundir la sensación con la sugestión de una imagen mental, sensorialmente definida.

2 / Las dimensiones espacio-temporales

No menos clásica que la distinción por los sentidos es la clasificación en artes del espacio y artes del tiempo. Lessing se servía de ella en el siglo XVIII para hacer la distinción entre Plástica y Poesía. Sin embargo, no se puede hacer coincidir la división según el espacio y el tiempo y la división según los sentidos, y oponer a las artes de la vista, espaciales, las artes del oído, temporales. Esta clasificación choca con la experiencia de que algunas artes muestran a la vista movimientos que tienen, sin embargo, una dimensión temporal (teatro y danza desde la Antigüedad; cine y, además, en la actualidad, los dibujos animados). Por otra parte, las artes que utilizan el espacio y el tiempo no lo hacen todas de la misma manera: algunas artes plásticas presentan tanto obras de superficie como obras de volúmenes. Una música monódica no utiliza más que la sucesión, pero la música polifónica añade a ello la simultaneidad. Por tanto, podemos clasificar las artes según el número y la naturaleza de las dimensiones espacio-temporales de sus obras. Así, el dibujo y la pintura utilizan dos dimensiones de espacio en obras cuyos puntos existen todos simultáneamente en el tiempo. La melodía utiliza únicamente la dimensión sucesiva; una sinfonía que añade a la melodía la armonía dispone tanto de la sucesión como de la simultaneidad; los dibujos animados añaden a las dimensiones del dibujo una dimensión de sucesión en el tiempo. El teatro lírico posee la representación entre dimensiones espaciales más la sucesión y la simultaneidad temporales.

3 / El grado de representación

Algunas formas de arte, como el arte arabesco* o la música pura, presentan al espectador obras cuyos resultados, organizados sólo según formas estéticas, no significan nada más que ellos mismos. Otras artes añaden a ello una interpretación de los resultados, que están destinados a significar algo (por ejemplo, un poema escrito en una lengua existente no es sólo un buen conjunto de sonidos articulados, sino que sus frases tienen además un sentido; un retrato no es sólo un bonito conjunto de colores, sino también la representación de alguien). En estas artes representativas, de segundo grado, se puede distinguir todavía el caso en que la cosa representada no es un objeto material, sino una idea o una representación afectiva, etc. Es, por ejemplo, el caso del arte abstracto, representativo pero no figurativo; y el caso del arte representativo cuando es al mismo tiempo figurativo, es decir, cuando presenta al contemplador la apariencia bajo la cual algunos objetos concretos se muestran en la percepción (así, una pintura de paisaje, una música imitativa, etc.).

Éstos son los principales criterios según los cuales se establecen habitualmente las diferencias entre las distintas artes. Son combinables entre sí y cada arte puede definirse en virtud de su relación con todos estos criterios. Y, naturalmente, se pueden concebir otros principios de clasificación; por ejemplo, la diferencia entre las artes en las que el artista torna como materia su propio cuerpo y es él mismo su obra (canto, danza) y las artes en que la obra es exterior al artista (pintura, escultura) o bien otros como las artes que se practican solitariamente o ante un público (Alain, *Sistemas de las Bellas Artes),* pero estos principios son menos empleados por los estudiosos de la estética.

➢ ABSTRACTO, APLICADAS (ARTES), BELLAS ARTES, DECORATIVAS (ARTES), DIMENSIÓN, ESPACIO, FIGURATIVO, INFORMAL, QUALIA, REPRESENTACIÓN, SENTIDO/SENSACIÓN, TIEMPO, TRASCENDENCIA.

V - Artes plásticas

A pesar de que existen numerosas artes en el sentido *IV* del término, se da la utilización del término arte, sin calificativo, para designar solamente las artes plásticas, es decir, las artes que presentan a la vista obras de dos o tres dimensiones espaciales, sin dimensión temporal de sucesión (pintura, escultura, arquitectura, dibujo y, a veces, las artes decorativas aplicadas). Así, el término «historia del arte», nombre de una disciplina o título de una obra, quiere decir, normalmente, *historia de las artes plásticas* y no trata la música ni la historia literaria ni la historia de la danza.

En algunos casos se entiende por arte las artes plásticas y la música dramática e, incluso, el cine, y se distingue entonces las artes de las *letras,* tanto como de las *ciencias*. Algunas personas se llegan a indignar por el hecho de que se clasifique la literatura entre las artes (lo cual suele tener como causa los torpes prejuicios contra las artes de algunas personas que se tienen, sin embargo, por cultivadas y piensan que por ello deben glorificar a los escritores).

Aunque el término «arte» sea tomado en sentido estricto por mucha gente, entre los que no faltan algunos historiadores, los estudiosos de la estética no dudan, desde hace mucho tiempo, en contar las artes literarias entre el resto de las artes y no ven razón por la cual hayan de ser excluidas. Esta restricción al sentido del término «arte» es para el que se dedica al estudio de la estética un mal

uso de la palabra, considerando esta acepción, común en un registro más coloquial, no estética.

En las cinco acepciones ya expuestas, el arte designa una actividad creadora definida por su objeto. Pero existe otra serie de acepciones que especializan el sentido *I,* no ya por el dominio en el cual se ejerce la actividad del hombre, sino por la cualidad con la cual actúa esta actividad en cualquier dominio.

VI - Habilidad en la utilización de los medios que permiten obtener un resultado valioso

En este sentido, el arte es una habilidad, producto del trabajo o de dones naturales, en virtud de la cual se obtiene una perfección en el resultado buscado. Esta afortunada destreza puede hacer que se califique como arte cualquier actividad. La obra conseguida así se llama obra de arte y el que la hace es tratado como artista, simplemente para subrayar la alta calidad de un trabajo bien hecho. Esta acepción es antigua, era ya uno de los sentidos de la palabra *ars* en latín y de *techné* en griego; pero se refuerza en la época moderna bajo la influencia del sentido *IV,* es decir, del *arte* en el sentido de *bellas artes:* implica que el éxito confiere a la obra cualidades estéticas y que esta perfección en la manera de hacer es una belleza.

Este talento que puede ser natural o adquirido viene seguido por otras dos nuevas acepciones del término *arte,* bastante opuestas entre sí.

VII - Conjunto de preceptos que aseguran la buena calidad de una realización

Esta acepción es bastante próxima a la *II* en la medida en que contiene también la idea de reglas técnicas. También es semejante al sentido *VI* por la idea de un buen procedimiento que asegura el valor de un resultado. Pero difiere de la acepción *II* en que no hay necesariamente la fabricación de un objeto concreto.

En este sentido *VII,* la lógica es, por ejemplo, un arte de pensar (Arnaud y Nicole, *Lógica de Port-Royal):* se trata de un cuerpo de preceptos que permiten no sólo pensar, sino también pensar justamente y bien.

Incluso se llama arte en este sentido a un tratado didáctico que contenga tales preceptos; es el caso de todas las *Artes poéticas.*

VIII - Habilidad irreductible a reglas y recetas

Esta acepción se opone a la anterior. El arte ya no es aquí la excelente aplicación de las reglas, sino, por el contrario, la delicadeza natural de la habilidad que va más allá de los conocimientos y técnicas aprendidos. Se llama también arte a las disciplinas que requieren estos dones y cuyas obras están tan individualizadas, requiriendo de sus autores apreciaciones tan matizadas y adaptadas a la naturaleza propia de una situación que no se pueden reducir a fórmulas generales. En este sentido se suele decir que la medicina es tanto un arte como una ciencia o que la cocina es en igual medida arte y técnica. Las acepciones *VII* y *VIII,* distintas en su sentido, pueden encontrarse simultáneamente en su realización. E incluso algunos piensan que la obra alcanza su mayor calidad estética cuando el artista aplica las reglas con tal maestría que la habilidad técnica se hace invisible.

A. S.

IX - La expresión *Ciencia del arte* (en alemán, *Kunstwissenschaft)* o ciencia general del arte *(allgemeine Kunstwissenschaft)* ha sido empleada por algunos estudiosos de la estética, por ejemplo Max Dessoir, para designar una determinada concepción teórica de la estética. Desde este punto de vista, se renuncia a definir la estética como «ciencia de lo bello», ya que se considera lo bello como un dato demasiado poco objetivo y positivo, para definir útilmente una ciencia por su objeto. Por el contrario, el arte constituiría un hecho concreto susceptible de servir como objeto científico. Sin embargo, algunos contemporáneos hacen una diferencia entre la ciencia general del arte y la estética, ya que el estudio de las emociones, sentimientos y valores es para ellos esencial. Esta última orientación cuadra generalmente con el deseo de dirigir la atención al estudio del espectador –considerado a veces como privilegiado en relación al del creador–. Como quiera que sea, es evidente que si se define la estética como ciencia del arte hay que buscar también para el arte una definición distinta que la de algo cuya finalidad es lo bello o el valor estético. Esto es lo que trató de hacer León Tolstoi en su obra *¿Qué es el arte?,* al definirlo como una actividad destinada a contagiar sentimientos. Se han propuesto otras definiciones del arte con la misma intención. Una de las que menos se prestan a discusiones especulativas es la siguiente: «El arte es la actividad que tiende a instaurar cosas destinadas a actuar favorablemente sobre los hombres únicamente por su aspecto».

E. S.

➢ BELLO, ESTÉTICA, MUERTE *[III].*

ARTESANAL. Referido al trabajo del artesano. Este término es necesario por la oposición que hay que establecer con el trabajo industrial, el trabajo artístico y el trabajo del aficionado.

Estéticamente, esto conduce a matices tanto laudatorios como peyorativos. Una obra artesanal puede ser de una gran calidad técnica y de un oficio sólido, pero sin gran originalidad. Por el contrario, se puede poner el acento sobre el ingenio y la parte de creación personal, siempre con la idea de oficio consumado. Finalmente, se suele clasificar como trabajo artesanal, en sentido figurado, un trabajo de corto alcance, hecho con medios de poca envergadura y con métodos demasiado viejos o poco precisos. Así, se ha podido escuchar cómo se califica de «crítica artesanal» una crítica literaria del género que hasta hace poco se llamaba impresionista.

E. S.

➢ ARTESANO, OFICIO.

ARTESANO. Del italiano *artigiano,* del bajo latín *artitianus,* a su vez, de *ars* (arte), por medio de *artitus,* instruido en un arte, experto,

La palabra *artesano* designó, en un primer momento, a toda persona que se dedica a un arte, ya se tome la palabra en el sentido de la técnica,

ya en el de bellas artes (Montaigne dice, correctamente, «Pintor, poeta o cualquier otro artesano», *Ensayos* III, 25). En el curso del siglo XVII, las acepciones de los términos *artesano* y *artista* se separan. El *artesano* pasa a ser un trabajador manual cuyo oficio consiste exclusivamente en la pura ejecución material; mientras que el *artista,* sea pintor, químico o relojero, tiene un oficio manual que requiere aptitudes o conocimientos intelectuales o estéticos. En el siglo XIX el sentido de *artesano* se modifica aún más: la aparición de la gran industria, con sus técnicas de fabricación en serie y la ayuda de máquinas, hace del trabajador manual que simplemente ejecuta un *obrero* del cual se separa el artesano: entonces, se emplea la palabra *artista* para designar solamente al que se dedica a las bellas artes y no ya a cualquier técnica, lo cual lo diferencia del *artesano* técnico. El sentido actual del término artesano se establece entonces.

Hoy en día, la palabra artesano se define de dos maneras:

I - Sentido jurídico y económico

El artesano es un trabajador manual por cuenta propia (mientras que al obrero le paga el patrón); él mismo hace su trabajo, solo o con la ayuda de su familia, de algunos compañeros o de un aprendiz. Su estatus de artesano está sancionado por su inscripción en el Registro de Oficios.

II - Sentido estético

El trabajo de artesano responde a las siguientes características:

1 / El artesano fabrica por sí mismo y totalmente los objetos que produce; escoge el modelo, que suele crear él mismo, y asegura su ejecución completa. No se considera artesano a un decorador porque no es fabricante: quien no hace una parte de la obra es más bien un obrero. El carácter global y completo de la obra artesanal desde su concepción hasta el fin de la ejecución le da una unidad orgánica.

2 / El artesano trabaja a mano o con un instrumental mecánico reducido y no en serie, con máquinas. Incluso la idea de habilidad manual se suele dar por sentada en la noción de trabajo artesano. La obra toma por ello un aspecto vivo: las pequeñas irregularidades de la ejecución manual hacen de cada objeto una obra original, nunca idéntica exactamente a otra.

3 / El artesano hace objetos de uso, pero el lado utilitario de su trabajo no entra en conflicto con el aspecto estético que puede tener también. Por el contrario, el objeto práctico y corriente, realizado con el gusto del trabajo bien hecho, el amor a la propia materia con la que está hecho y las preocupaciones estéticas, puede penetrar de belleza la vida cotidiana hasta en sus aspectos más humildes.

Las bellas artes suelen tener un lado artesanal cuando se considera en ellas la técnica material. En el arte teatral, se habla de artesanos del espectáculo para dar a entender que su producción, que no es un producto de serie, es una obra que implica todo un trabajo obrero, con instrumentos y a partir de elementos materiales, y el hombre de teatro insiste a menudo en el aspecto artístico o en el aspecto teatral de su creación. E. A. S.

➢ ARTESANAL, ARTISTA, OFICIO, PROFESIONAL.

ARTICULAR / ARTICULACIÓN. Articulado: dividido en artículos, es decir, en partes comprendidas entre dos puntos de articulación (o entre una extremidad y un punto de articulación). Esta noción puede aplicarse a formas vivas (plantas y animales), a formas mecánicas (todo tipo de máquinas) o a formas de arte, ya sean plásticas (arquitectura, pintura, escultura), ya sean sonoras (música instrumental o verbal, declamación dramática).

Estéticamente, la articulación es un medio de marcar un ritmo o proporciones.

La articulación de un cuerpo o de un conjunto puede ser orgánica o puramente rítmica y decorativa.

En arquitectura, los puntos de articulación o junturas pueden estar en los salientes o en el interior. Pueden estar también al nivel de las partes en contacto. Pueden ser más o menos flexibles o totalmente rígidas. Las articulaciones están marcadas por llenos y vacíos, por huecos y relieves. Una fachada se articula en altura por una superposición de pisos cuyos límites suelen estar marcados por bandas horizontales o cornisas más o menos fuertemente molduradas. A lo ancho, la articulación está marcada por cuerpos que avanzan o retroceden, por bandas verticales, pilastras o columnas. Pilastras y columnas se articulan en vertical de manera a la vez orgánica y decorativa (base, fuste, capitel).

En las otras artes plásticas, el término de articulación sólo se emplea para designar hechos análogos en la organización de una obra. Las artes plásticas figurativas exigen el conocimiento de las articulaciones de los cuerpos vivos. Sirven no sólo para marcar las proporciones, sino también para regular la justeza y la libertad de los movimientos y de las actitudes en las composiciones figurativas.

En música, la articulación concierne al modo de emisión y de encadenamiento de los sonidos. Por oposición al fraseado, que, al dar valor a la estructura misma de la forma musical, es espiritual por esencia, la articulación es una realidad material y técnica. Es la nitidez misma en la emisión de los sonidos, su agrupación en virtlud de exigencias más técnicas que musicales. La articulación es la condición del fraseado –que es la música misma–. Pliega la emisión –medio técnico puro– a sus exigencias.

En el lenguaje, o de acuerdo con la acepción más corriente que entiende por buena articulación una pronunciación nítida, la articulación está marcada principalmente por una buena pronunciación. El acento tónico y los cortes rítmicos son, además, otros medios de articulación que la música verbal tiene en común con la música instrumental.

En la oratoria conviene distinguir entre las cualidades puramente prácticas y técnicas de la articulación –corrección, nitidez, vigor, ligereza–

esenciales para hacerse entender bien («la articulación es la cortesía del orador», decía Coquelin el mayor) y las cualidades expresivas cuya consecuencia es el valor estético. Sólo una técnica perfecta en la articulación permite el virtuosismo que reclama la declamación de algunos textos: «La articulación es para un orador lo que la digitación para un violinista» (Georges Le Roy) y existen efectos de escansión, ritmo, energía, dulzura y encanto que sólo dependen de la manera de articular.

➢ DICCIÓN/DECIR/RECITADOR, FRASEADO, PROPORCIÓN, RITMO.

ARTÍFICE. Un artífice de... es quien hace un determinado género de obras; en estética, el término es más bien peyorativo: un artífice de tragedias, un artífice de canciones... es aquel cuya abundancia de producción y cuya habilidad técnica no van acompañadas de mucha originalidad, profundidad e inspiración verdadera.

Usado en sentido absoluto, un *artífice* es un artista, y sobre todo un escritor que tiene más oficio superficial que fondo, y que busca más bien producir que decir algo, pues no tiene nada que decir. Se dice más en particular de quienes son autores titulares de un teatro o de un editor y, en general, de una empresa de lanzamiento público.

A. S.

ARTIFICIAL

I - Sentido general

Lo artificial se opone en todos los sentidos a *lo natural*. De esta manera, se habla de una flor artificial o de una luz artificial (es decir, la de una lámpara por oposición a la luz del día; véase más abajo),

La palabra y la idea plantean numerosos problemas estéticos. En primer lugar, hay que subrayar que lo *artificial* contiene *arte* y que todo arte es, por definición, artificial. Por ello, el término ha podido ser considerado laudatoriamente en la Edad Media: los teóricos del arte literario que valoran el *ordo artificialis* (orden del relato en el que no se narran los acontecimientos según su orden cronológico, sino en un orden que crea un efecto estético mejor) consideran el término en un sentido que reúne claramente las dos ideas de *artificial* y *artístico*.

Sin embargo, el epíteto artificial suele ser peyorativo y lo es en la medida exacta en que lo natural sea alabado estéticamente. Se llamará entonces artificial a todo lo que sea forzado, exagerado, o que carezca de simplicidad, de espontaneidad e incluso de sinceridad. En particular, lo que en arte es convencional parece artificial desde el momento en que se admite que la convención es ineficaz o perjudicial y sustituye equivocadamente sus medios de expresión por los que ofrece la observación, la imitación o la intervención espontánea de la naturaleza. Por ejemplo, toda representación teatral contiene necesariamente una gran parte de convención, dado que sobre el escenario ni la iluminación ni la disposición del local ni la de los actores en presencia del público pueden estar conformes con lo que pasaría si el acontecimiento fuese real. Pero se condenará por artificial determinada mímica de un actor, una disposición dada de las escenas, un tipo de dicción o la sucesión estética de los acontecimientos, si se admite que lo natural en estos mismos hechos pudiera haber sido practicado y estéticamente preferible. He aquí por qué entre lo artificial y lo *convencional* el juego de matices es muy sutil. Tanto más cuanto que en la historia de las artes y de la literatura vemos constantemente sucederse u oponerse simultáneamente tres actitudes diferentes frente a los problemas así planteados.

La primera actitud, que excluye generalmente el uso de la palabra *artificial,* consiste en aceptar sin discusión las convenciones establecidas hasta el punto de que no sean advertidas. Hechos excesivamente artificiales parecen completamente naturales. Parece que en el siglo XVII el carácter absolutamente convencional de la vestimenta teatral no molestaba a nadie. Por el contrario, en la misma época, el carácter artificial de la dicción de teatro era vivamente denunciada por Molière (véase la *Improvisación de Versalles:* la palabra artificial no se pronuncia en ella, pero la idea está presente por todas partes, en oposición a lo natural, palabra que aparece continuamente).

La segunda actitud es la que valora antes que nada todo lo natural y, más generalmente, la que se denomina «la naturaleza» y denuncia como insoportable todo lo que evoque artificio y convención. Se han organizado campañas estéticas ardientes, casi periódicamente, en este sentido. En pintura, la pintura de caballete, el realismo y el impresionismo denunciaron con calor e hicieron insoportables para una gran parte del público las convenciones diarias del taller, las poses articiales y la disposición y el encuadre del sujeto que reinan generalmente en la pintura clásica. Es cierto que, a veces, al llevar sistemáticamente la contraria a las convenciones recibidas, se cae en otra clase de artificialidad.

Igualmente, el carácter artificial de la interpretación teatral, respetada en un primer momento por los actores de cine en los comienzos de esta arte, se hizo muy rápidamente intolerable. Es cierto que dio lugar a nuevas convenciones, entre las cuales se aceptan muchas sin dificultad. Así, el carácter artificial de la iluminación, tal como se practica habitualmente en el estudio, parece pasar frecuentemente desapercibido al espectador contemporáneo, justificado tal cual es por la calidad de imagen resultante.

Finalmente, la tercera actitud consiste en despreciar lo natural y la naturaleza y en dedicar conscientemente elogios a lo considerado artificial o en preferir, por ejemplo, un rostro maquillado al más hermoso color natural, un gesto afectado a un gesto espontáneo y un paisaje urbano al más hermoso paraje natural. Ésta es también la actitud adoptada, quizá menos conscientemente, por un determinado número de contemporáneos que responden con una valoración implícita de lo artificial a las inquietudes que sufren actualmente muchos buenos espíritus ante los daños que se causan en todos los sentidos a la naturaleza y ante la rápida

desaparición de todo lo que es natural alrededor del hombre y en el hombre.

➢ CONVENCIÓN, FACTICIO.

II - Sentidos técnicos especiales

Muchos problemas técnicos están en relación con el empleo del epíteto artificial. Sólo dos interesan verdaderamente a la estética:

1 / *Materiales artificiales*

Durante mucho tiempo los materiales empleados en las artes, como el mármol, las piedras preciosas, los tejidos e incluso el vidrio y los metales, estaban tomados más o menos directamente de la naturaleza o tenían una relación estrecha con ella. Por ejemplo, los materiales empleados para la vidriería o la cerámica eran locales y guardaban alguna relación con el sitio donde se trabajaba. Se podían imitar más o menos bien estas materias naturales con otras artificiales: mármol falso, cuero falso, diamantes falsos, etc. Pero estos materiales artificiales eran siempre de una calidad estética muy inferior. Sólo el estuco había gozado de indulgencia entre los que recibían esta condena estética. El nombre de algunos estucadores, como Margaritone, en el siglo XIV, ha perdurado como el de verdaderos artistas.

Pero en el siglo XX se inventaron muchos materiales artificiales y se hicieron pruebas de calidades estéticas notables, por ejemplo, con el plexiglás en escultura o con la baquelita en bisutería. Hoy en día no se plantea ninguna objeción estética de principio al uso de materiales artificiales y muchos de ellos abren nuevas y muy interesantes vías al arte.

2 / *Luz artificial*

En oposición a la luz del día, ya sea al aire libre*, ya sea en el interior de un taller o de un apartamento, la luz artificial, más débil, menos difusa y con un poco de coloración, produce efectos que le son propios y que han buscado en ocasiones los artistas. A principios del siglo XVII muchos pintores y grabadores los estudiaron. Algunos hicieron incluso de ello su especialidad, especialmente entre los pintores holandeses. Pero una dificultad técnica particular de este tipo de pintura es que, a pesar de que el pintor trabaja de acuerdo con la naturaleza, él mismo está obligado forzosamente a pintar con luz artificial. Ahora bien, esta luz, tal como se produce en la época contemporánea, tiene el inconveniente de modificar fuertemente el color aparente de los objetos. Por ejemplo, bajo la luz de una lámpara de aceite es imposible distinguir el azul del verde. Ésta es probablemente la razón por la cual uno de los pintores más celebres, Georges de La Tour, no emplea ni el azul ni el verde en sus efectos de iluminación artificial.

En la actualidad existen medios de iluminación artificial que imitan bastante bien la luz del día, por lo cual los pintores no encuentran ya dificultades semejantes para representarla. Esto no sólo permite estudiar más fácilmente los efectos debidos a la iluminación artificial, sino que, de una manera más general, libera al pintor de la sujeción de no poder utilizar para su trabajo más que las mejores horas del día.

En teatro, la regla general, en las condiciones de la representación moderna, es la iluminación artificial. La representación teatral a la luz del día plantea problemas particulares.

El cine plantea de manera fundamental el problema de las relaciones entre la iluminación artificial y la luz del día. E. S.

➢ ALUMBRADO.

ARTIFICIO

I - Sentido general

Medio ingenioso de producir lo que no se daría naturalmente. Esta palabra está ligada en su origen fuertemente a la idea de arte (*artifex* significa artista en latín). Sin embargo, actualmente en estética se considera esta palabra fácilmente como peyorativa, y designa sobre todo la habilidad técnica que palía un fallo, por ejemplo, una falta de información, una materia prima inadecuada o una dificultad inherente al sujeto. Como se ve, el artificio puede ser necesario y la habilidad de la que es testimonio puede provocar admiración. Bossuet, en la oración fúnebre a Henriette de Francia, reina de Inglaterra, no puede hablar convenientemente de la ejecución de Carlos I ante los hijos de éste, pero tampoco puede pasarlo por alto. Las exigencias contradictorias se concilian por medio de un artificio, una cita aplicada al hecho lo bastante exacta como para evocarlo y suprimiendo, sin embargo, la mención directa.

De igual manera, es legítimo que un actor eluda mediante un artificio de dicción una cacofonía o que un pintor atenúe mediante un artificio de perspectiva aérea o de iluminación el color desfavorable de un objeto.

En ocasiones el artificio es incluso el simple empleo de un medio necesariamente excepcional. En Gluck, es un artificio de orquestación hacer sonar dos trompas con sus pabellones puestos en contacto a fin de obtener, en *Alcestes,* los sonidos infernales y cavernarios de la trompa de Charon; o en Berlioz, envolver un clarinete en una bolsa de piel para producir un efecto de alejamiento. El sonido producido así se opone al sonido «natural» del instrumento,

Con mucha menor frecuencia se toma el término «artificio» laudatoriamente en un sentido muy global para designar la cualidad de lo que supone una intervención mucho mayor del arte que de la naturaleza. Abel Hermant escribe: «Una imagen al mismo tiempo ingenua y de un maravilloso artificio». Para el problema estético que se plantea en este caso, véase el artículo *Artificial.*

II - Fuego de artificio

Obra pirotécnica que supone la iluminación simultánea de un gran número de puntos. Se ha subrayado en ocasiones su carácter artístico clasificándolo entre lo que se llama espectáculos de lo maravilloso.

Los fuegos artificiales pertenecen a la categoría general de las artes de la luz. En algunas épocas (particularmente en el siglo XVII) han dado lugar a composiciones alegóricas o arquitectónicas muy estudiadas. Millin, en su *Diccionario de Be-*

llas Artes (1806), escribe que «este tipo de representaciones es susceptible de toda la pompa de la arquitectura, y la arquitectura puede emplear aquí toda la riqueza de su arte y de su genio». Lo cual es mucho decir. Pero también es cierto que las obras de arte pirotécnico no son totalmente fugaces: existen colecciones de grabados que perpetúan algunas de estas obras. Y el desarrollo general de las artes de la luz, por medio de técnicas distintas a lo pirotécnico, puede ser examinada desde el punto de vista en el que abre perspectivas interesantes en el futuro en la atmósfera general de la festividad.

➢ FIESTA, ILUMINACIÓN *[I]*, LUZ.

En sentido figurado se emplea familiarmente esta construcción para hablar de la producción intensa de algunos efectos estéticos: «Esta comedia o determinada alocución son verdaderos fuegos artificiales de agudezas.» E. S.

ARTISTA. Adjetivo o nombre; del bajo latín *artista,* derivado de *ars*. En general, es artista quien practica un arte o destaca en él; esta palabra puede tener varios matices diferentes.

I - Sentido descriptivo y que se aplica al término artista tomado como nombre común

Según esta acepción, un artista es quien hace una obra de arte, sin matiz particular de elogio o condena. *1)* Se puede tomar *arte* en su significación de *técnica* (cf. artículo *Arte*, sentido *II);* se llama artista, entonces, a un relojero, un ebanista y, por excelencia, de los siglos XVI al XVIII, al que practica el *ars magna,* la alquimia. Pero esta acepción de artista es arcaica. *2)* Hoy en día es artista quien practica las bellas artes (cf. *Arte,* sentidos *IV* y *V*). Esta acepción se establece en el curso del siglo XVIII; a finales del XVII y en el XVI se empleaba a la vez con ambas acepciones.

Se suelen añadir a esta acepción las siguientes características suplementarias que precisan y restringen el uso del término:

1 / En la acepción más simple, el artista es el que practica un arte, ya sea creador o ejecutor, aficionado o profesional. Se constata simplemente por el hecho de que realiza obras de pintura, de escultura, de música, etc. Esta acepción es corriente; hay que procurar simplemente que, cuando se emplee, no haga sobreentender otra acepción.

2 / Se llama también *artista,* en una acepción más restringida, al que crea obras de artes, distinguiéndose del intérprete no creador. Este sentido es muy frecuente en estética.

3 / Finalmente, se llama artista a quien hace de la práctica de un arte (ya sea como creador o como intérprete) su profesión. Se distingue entonces del aficionado*. Este sentido es deudor de la estética sociológica.

Se puede vincular a esta acepción el uso de la palabra artista para evitar el equívoco de un nombre que se aplica tanto a un oficio como a una actividad liberal. Se dice «artista-pintor» para distinguir a éste de un pintor de brocha gorda.

II - Sentido que designa una característica, un temperamento y que se aplica al término de artista empleado como nombre o adjetivo

Artista significa en este caso que tiene el gusto de las artes y el sentimiento de los valores estéticos. Una persona artista o un pueblo artista, que se interesan espontáneamente en un arte o artes, tienen una determinada forma de entender la vida, en la cual las consideraciones estéticas son importantes, y tienen sensibilidad y finura de apreciación naturales en estos dominios. El artista se opone, entonces, al *beocio**.

Este sentido *II* suele tener un matiz laudatorio y marca una cualidad del espíritu. Está vinculado generalmente al sentido *I* en la medida en que para practicar un arte hay que encontrar placer en ello: pero los dos sentidos pueden darse por separado, sea porque hay artistas de hecho o de profesión que no lo son de carácter, sea porque se tiene gusto por el arte sin practicarlo personalmente.

En este último caso, se dice también *aficionado* y esteta**. El término artista se suele prestar a algunas ambigüedades, puede llegar a ser una fuente de ilusión, como en el caso de personas que, por poder tener un vivo placer y finura para las sensaciones estéticas, se dicen artistas y se creen entonces un poco artistas en el sentido *I* del término, a pesar de que nuca hayan hecho en realidad la menor obra de arte.

En los medios artísticos, se opone hasta cierto punto el artista al técnico y se dirá, por ejemplo, de una bailarina que «le falta técnica, pero es una verdadera artista», para decir que palía sus insuficiencias de oficio con mucho gusto e inspiración.

III - Sentido laudatorio y general

Aquel que destaca en un arte, cualquiera que sea el sentido del término arte o quien muestra arte en sus realizaciones, tomando la palabra arte en el sentido de alta calidad en una actividad cualquiera (cf. *Arte,* sentido *VI* y, a veces, sentido *VIII).*

Esta acepción es antigua. Pero esta idea de perfección en el trabajo sólo se aplica hoy en día a aquel que hace el trabajo y es a él a quien se califica de artista, empleando esta palabra como sustantivo o más raramente como adjetivo.

El término *artista* para designar a quien realiza obras de arte pertenece más al lenguaje corriente que al vocabulario técnico de los especialistas en estética. Pero, en nuestros días, incluso en un registro coloquial, ha tomado un cierto matiz estético en el que se sobreentiende que la acción llevada a un grado tal de excelencia en su género cobra una belleza que la hace asimilable casi a una de las bellas artes.

La palabra *artista* tiene, por otra parte, en un registro, más que coloquial, trivial, una cuarta acepción: se califica de artista a una persona de comportamiento extravagante y desprovista de seriedad. Esta acepción está excluida del vocabulario de la estética. A. S.

➢ ARTESANO.

ARTÍSTICAMENTE. *Artísticamente,* adverbio que viene del adjetivo *artista,* significa *como artista, con arte,* es decir:
1 / con una destreza particular, con el *savoir-faire* de un artista, llamando artista a quien es hábil en una especialidad;
2 / con la sensibilidad estética y el talento de un artista, considerando artista a aquel que hace obras valiosas en el dominio de las bellas artes. A. S.

➢ ARTÍSTICO, HÁBIL.

ARTÍSTICO. Adjetivo derivado en el siglo XIX de la palabra *artista* y que quiere decir «relativo a las artes, que tiene las características de un arte (en el sentido de bellas artes; cf. *Arte,* sentido *IV).*

I - Que concierne a las artes, que tiene las artes o un arte por objeto

Ejemplo: dominio artístico = dominio de las artes; una exposición artística = una exposición de obras de arte; una reunión artística = una reunión en la que alguien se junta para interpretar música, leer poemas, etc.

II - Que tiene las cualidades de un arte o lleva el sello de un artista

Una presentación artística es aquella en la que los objetos expuestos, cualesquiera que sean, son presentados de una manera estéticamente afortunada, demostrando que quien los ha expuesto así es una persona de buen gusto. Una cerámica artística es aquella que se sale de la serie comercial.

Lo *artístico* puede ser también una falsa elegancia del lenguaje para decir simplemente bonito. Por ejemplo: una cristalería artística, una loza artística.

En algunos casos, se supone incluso que el valor estético de la cosa calificada de artística es su razón de ser y su principal o único interés. Una joya artística es aquella en la que el valor mercantil de la materia no tiene importancia en comparación con el trabajo estético del joyero. A. S.

➢ BELLAS ARTES.

ASIMETRÍA

I - Definición general

Ausencia de simetría.

La asimetría se distingue de la disimetría en que la disimetría es una simetría imperfecta, mientras que la asimetría no busca ninguna simetría. Sin embargo, no se percibe que una obra no es simétrica si no existe en su organización ningún principio que sugiera que podría serlo. Por ejemplo, en la danza hay movimiento asimétrico cuando uno o varios elementos de la parte derecha del cuerpo están en una posición diferente a la de sus homólogos de la parte izquierda. La asimetría puede convertirse entonces, ya no en una simple ausencia de simetría, sino más fuertemente, una oposición a la simetría.

La simetría suele estar más marcada, en el dominio visual, cuando se trata de una simetría con relación a un eje vertical. Pero no por ello dejan de existir otros tipos de simetría. El hecho de la simetría no tiene relación con una dirección privilegiada del espacio. Hay que ponerse en guardia, pues, para no confundir esas otras simetrías con asimetrías. A veces, se juzga erróneamente como asimétricas o disimétricas obras como la *Odalisca,* de Matisse, simétrica con relación a un eje oblicuo, o bien el *San Francisco recibiendo los estigmas,* de Giotto (en el Louvre) o el *Khosrau y Shirin,* de Mohammed, que ilustra el *Khamsé,* de Nizami, obras organizadas según simetrías con respecto a un punto.

II - Funciones estéticas de la asimetría

La asimetría tiene como consecuencia dos posibilidades desde el punto de vista estético.

O bien no hay nada que sugiera que una obra pueda ser simétrica, porque ni su tema ni su procedimiento técnico ni su finalidad la requieren o porque el artista y su público son indiferentes a la simetría.

O bien existe un principio de simetría, ya sea en la obra misma y debido a su estructura, a su tema, a su finalidad o a su técnica, ya sea exterior y referida a los hábitos estéticos de una sociedad o de una tradición. De todas formas, el contemplador cuenta con una simetría. En ese caso, la asimetría de la obra se experimenta como un contraste con esa simetría con la que se contaba.

La investigación de la vida y de la naturaleza es una posible función de la asimetría. Una estructura simétrica suele parecer afectada o artificial; parece incluso arbitraria cuando se impone desde el exterior un geometrismo *a priori* a seres que en su propia naturaleza no tienen ninguna tendencia a una simetría. Así, el gusto por el paisaje natural ha hecho que se prefiera la asimetría del jardín inglés al orden simétrico del jardín francés. La estética vitalista de fines del siglo XIX está emparentado con un arte modernista a menudo asimétrico. Sin embargo, otros autores han llamado la atención por el contrario sobre lo que puede tener de simétrico el ser vivo y, en particular, el cuerpo humano; de ahí, la idea experimentada más o menos oscuramente por el contemplador de una obra entre su propio cuerpo y el de la obra contemplada. Ya Pascal consideraba un placer la simetría «fundada sobre la figura del hombre». Los teóricos de la *Einfühlung** desarrollaron mucho esta idea; Wölfflin habla incluso de un malestar experimentado ante una arquitectura asimétrica, porque al identificar en nosotros el edificio «nos parece que la simetría de nuestro cuerpo también está descompuesta».

La búsqueda del movimiento, a menudo corolario de una valoración de la vida, ha llevado al arte a liberarse de una simetría demasiado estática. Se constata, por ejemplo, en ciertas formas del barroco.

La simetría, al reproducir la misma forma en otro ejemplar, parece no sólo estática, sino también monótona. Se ha buscado entonces una asimetría que sería la marca de una fuerza creadora que actúa sobre todas las partes de la obra, por oposición a una simetría que se inicia en lo ya hecho. Victor Hugo escribe en *Los Miserables:* «La

simetría es el aburrimiento y el aburrimiento es el fondo del duelo.»

La asimetría puede corresponder al deseo de huir de lo que se considera demasiado lógico o demasiado considerado, incluso necesario.

Finalmente, la asimetría es debida a veces a una estética del contraste, cuando las partes homólogas (en un bailarín, por ejemplo) se oponen en lugar de parecerse.

La contemplación estética de la naturaleza puede encontrar en ella idénticos efectos estéticos de simetría o de asimetría que en las obras de arte. Por otra parte, la elección de un tema, la manera de plantearlo o la elección de un punto de vista sobre él, constituyen aquí formas de transición que pasan de una a otra.

Ha solido llamar la atención lo que en el rostro humano no es exactamente simétrico. Este factor juega en la apreciación estética que se le dedica: una simetría extrema da una belleza regular y a veces un poco fría; una menor simetría aumenta el aspecto personal y expresivo. Pero en ese caso, se trata menos de una asimetría, es decir, de una ausencia de simetría que de una disimetría, es decir, una simetría incompleta. Las dos mitades del rostro no son idénticas, pero sus elementos desiguales se corresponden, sin embargo, parte por parte. A. S.

➢ DISIMETRÍA, DESIGUAL, SIMETRÍA, TERNARIO.

ASOCIACIÓN

I - Sentido jurídico

Agrupación de personas. Una asociación puede ejercer actividades artísticas o estéticas; por ejemplo, por lo que respecta al cine, algunas asociaciones producen películas de aficionados; para la difusión de las películas, el régimen de la asociación está admitido para las cinematecas y las proyecciones de las películas (hay que distinguir las asociaciones que organizan sesiones con fines no comerciales y las que organizan sesiones públicas y de pago); agrupaciones profesionales e instituciones culturales se constituyen también en asociaciones.

II - Sentido psicológico: la asociación de ideas

Se llama así también a un proceso según el cual una "idea", es decir, un hecho psicológico, la mayoría de las veces una imagen, provoca involuntariamente otros estados de consciencia. Este hecho interviene en la creación artística y en la reacción ante una obra de arte: suele introducir en el juicio estético factores anestéticos. Pero algunos artistas lo hacen intervenir conscientemente.

III - Sentido técnico

En cine se habla de asociación de montaje o montaje* asociativo cuando el encadenamiento de dos imágenes cobra un significado por este acercamiento. Por ejemplo, en *A propósito de Niza,* de Jean Vigo, las piernas de las bailarinas suceden a las chimeneas de las fábricas. O bien, un fundido-encadenado transforma una imagen en otra, estando vinculadas las dos por una consecuencia lógica: una mano en un plano de detalle comienza a sacar los cubiertos de una mesa servida y se convierte en una mano que abre un telegrama, anulando la recepción prevista.

IV - Sentido retórico

La asociación es la figura retórica en virtud de la cual se habla de otra persona como si se hablase de uno mismo, por medio de una especie de identificación con el otro.

V - Sentido analógico y general

Finalmente, se habla de asociación cuando la convivencia o reunión de dos hechos produce un efecto de naturaleza estética. En este sentido, se habla de «una asociación de colores» o, con mayor frecuencia, de «asociar colores». Marmontel escribió: «Existen algunas asociaciones de palabras que confieren al estilo una picante originalidad.» C.

➢ ALIANZA.

ASOMBRO. Etimológicamente, estar asombrado es ser alcanzado por el rayo; de ahí, en sentido figurado, quedar estupefacto por una intensa sorpresa. El término se ha suavizado mucho hoy en día: el asombro no es más que un aturdimiento un poco confuso y de intensidad mediana, ante algo inesperado que desconcierta. No ocasiona siempre un choque, como la sorpresa; y es susceptible de durar. Puede tener tres matices y los tres se incluyen en estética, donde el asombro es una reacción ante una obra o una forma de arte para la cual no se estaba preparado. El primer matiz es neutro, e indica simplemente que uno no esperaba lo que se le presenta. El segundo es peyorativo; el asombro es una molestia un tanto reprobatorio ante un estilo, un género que no se encuentra dentro de lo habitual; esta reacción no tiene ninguna proporcionalidad directa o inversa con el valor de lo que asombra; pues la novedad del género no presume para nada del éxito de una obra en el género en cuestión. El tercer matiz tiñe el asombro de admiración y de una especie de reverencia; que puede deberse sólo a la novedad, pero, de hecho, en esta novedad puede revelarse una posibilidad de valor hasta entonces desconocida o inexplotada. Baudelaire había dicho, en su *Salón de 1859:* «Puesto que *lo bello* es siempre asombroso, sería absurdo suponer que lo que es asombroso es *siempre* bello» Este razonamiento es lógicamente irrefutable y su conclusión está cargada de sensatez; pero nos falta saber si lo Bello produce siempre asombro. Si entendemos por asombro una admiración ante lo único, lo que no ha tenido precedente, la idea es perfectamente válida. Pero lo Bello, ¿produce siempre esa ligera turbación ante lo inesperado, que constituye la base del asombro? Éste sería el caso en el que el primer contacto con un tipo de arte desconocido se hace a través de una obra de una conveniencia, tan evidente consigo misma, tan perfectamente lograda, que nos introducimos a su mismo nivel y nuestra admiración, sin asombro, da la impresión de que ya la conocíamos.

➢ ADMIRACIÓN, DISTANCIACIÓN, EMOCIÓN, SORPRESA.

ASONANCIA. La asonancia o rima asonante (o rima imperfecta) es la rima que se establece entre al menos dos palabras en las que se da la coincidencia únicamente de sonidos vocálicos a partir de la vocal tónica de ambos: **vivo**: **cinco**; **mar**: verd**ad**...

Existen diferentes tipos de asonancia, que distribuiremos de la siguiente forma:

I - Asonancia perfecta o corriente:

Aquella en la que se da la correspondencia exacta de todas las vocales, diptongos o triptongos que forman parte de la asonancia.

II - Asonancia diptongada o atenuada

a) Cuando un diptongo o triptongo rima sólo con la vocal sola: ca**i**ga: r**a**na; vi**e**jo: b**e**llo.

b) Riman entre sí diptongos o triptongos distintos pero de idénticas vocales tónicas: p**ia**no: cu**a**tro.

c) Cuando riman diptongos crecientes con decrecientes: t**ie**rra: d**eu**da.

III - Asonancia simulada o equivalente

Son un tipo de asonancias de dos sílabas en las que la sílaba después de la tónica se considera equivalente. Se produce entre la **i** y la **e**, en algunos casos, y entre **u** y **o** en otros: n**a**ce: c**á**liz; V**e**nus: t**e**mplo.

IV - Asonancia esdrújula

Se considera asonancia esdrújula la rima asonante de esdrújulos con palabras llanas. Se consideran las esdrújulas como llanas, por un enmudecimiento de la vocal postónica. De ahí que de cara a la asonancia sólo se tengan en cuenta la vocal tónica y la de la sílaba final: r**á**pido: m**a**lo.

En los orígenes de la poesía española era relativamente frecuente mezclar consonancias y asonancias, pero ya en la Edad Media ambas rimas fueron diferenciándose, hasta recibirse como un error la presencia mezclada de ambas durante los Siglos de Oro. De todas formas, siempre se ha admitido mejor la presencia de una consonancia dentro de una obra en asonante que lo contrario, quizá por la mayor libertad formal que siempre ha caracterizado a la asonancia. A. R. S.

➢ CONSONANCIA.

ÁSPERO. En sentido propio, es áspero lo que causa al ser tocado una impresión desagradable por su superficie rugosa. Y, por analogía, lo que causa una impresión penosa en otros sentidos (gusto, oído) por una acción ruda e irritante. En este último sentido, el adjetivo áspero suele ser empleado en estética para censurar la falta de eufonía de un estilo: así, Boileau estigmatiza parodiándola la manera de escribir «áspera **y** dura» de Chapelain. El estilo áspero es estridente al oído y es penoso para los órganos fonadores, por sus encuentros de consonantes, la falta de reposo para la voz y por el martilleo monótono de las sílabas acentuadas.

En sentido figurado, es áspero lo que da testimonio de una dureza tensa, violenta, agresiva. El término puede aplicarse entonces a la atmósfera* general de una obra o al estado de ánimo de su autor y a su visión general del mundo. Una sátira, por ejemplo, es áspera cuando posee una violencia combativa, una severidad convencida y una mordacidad que la distinguen de otras variedades del mismo género o de la misma categoría estética (como la sátira irónica y ligera o la sátira caricaturesca). En esta segunda acepción, el término «áspero» puede aplicarse a una obra plástica tanto como a una obra literaria, en tanto que el primer sentido no es usual estéticamente más que para la literatura. A. S.

➢ ÁCIDO, ACRE, CÁUSTICO, MORDIENTE, SATÍRICO.

ATENUACIÓN. Todo lo que puede servir para atenuar.

Arquitectura-escultura. La palabra tiene dos sentidos: *1)* la acción de atenuar, *2)* el elemento arquitectónico que realiza esta acción.

Ejemplos de estos elementos: la techumbre que corona un edificio es su atenuación. Una torre puede ser atenuada por un techo o por una aguja que lleve en su punta, a su vez, un motivo de atenuación. Las atenuaciones pueden ser también motivos esculpidos como florones y estatuillas que proporcionen un acento terminal en un punto de la estructura. El estilo gótico es el que da un ejemplo más generalizado de ello. Sus emplazamientos, motivados por la estructura arquitectónica, son los aquilones de las fachadas, los gabletes y los arcos conopiales que coronan las ventanas, las puertas o los vanos ciegos. Todas estas atenuaciones apuntan hacia el cielo. Existen otros invertidos que forman pechinas. Son los que constituyen los arranques en los muros de los arcos de bóveda no soportados por pilastras. Se les llama ménsulas, repisas o pingantes.

A la audaz libertad de invención del estilo flamígero se deben los arranques en el vacío de los arcos conopiales rematados por una atenuación de pechina.

El estilo barroco abusó también del pintoresquismo de las atenuaciones.

El estilo clásico utilizó con sobriedad los procedimientos de atenuación. La arquitectura contemporánea, preocupada por la nitidez más que por la transición, no hace, por así decirlo, ningún uso aparente de ellas. L. B.

➢ ATENUAR.

ATENUAR. *Sentido general:* atenuar es dulcificar, hacer menos áspero, menos brusco o menos vivo (es el antónimo de *avivar).* En particular, es dulcificar el acabado de una forma para ayudarla a vincularse por transición a una forma cercana o a confundirse con un conjunto.

La atenuación es particularmente importante en arquitectura.

En otras artes diferentes a la arquitectura, la palabra no tiene un sentido técnico muy preciso. Puede responder, según el caso, a las palabras siguientes, más precisas: en pintura, rebajar (un tono), dulcificar (un tono) o degradar; en música, amortiguar o apagar. En este sentido, responde en el dominio de las artes a la operación de disminuir,

por medios técnicos apropiados, un efecto demasiado intenso. Así, un pintor se esforzará en atenuar un contraste demasiado vivo de colores o, un músico, por atenuar una disonancia o un timbre orquestal demasiado fuerte o demasiado dominante. Se suele tratar entonces de una operación no sólo legítima, sino útil e incluso necesaria. Puede ser condenada, sin embargo, cuando se trata de una especie de pusilanimidad estética. Es el caso de un adaptador que quita fuerza a un texto literario, especialmente teatral, para atenuar unos efectos que considera demasiado violentos para el gusto de un público determinado. Los traductores clásicos han atenuado constantemente en los textos griegos o latinos los efectos de los pasajes que consideraban demasiado brutales o crudos. A Shakespeare, por ejemplo, se le atenuó considerablemente. A veces se dice, con el mismo sentido peyorativo, edulcorar. E. A. S.

➢ ATENUACIÓN, DULCIFICAR, DEBILITAR, EDULCORAR.

ATICISMO

I - Filología

Un aticismo, en griego, es una manera propia de hablar en el dialecto de Atenas y que se diferencia de la lengua común. Así, λεώς, en vez de λαός (pueblo) es un aticismo.

II - Estética

Entre todos los pueblos de Grecia, los atenienses y, en especial, los autores literarios de Atenas tenían reputación de expresarse de una manera marcada por la pureza, la finura, la elegancia de la forma, unidas a la simplicidad. Por ello, la palabra *aticismo* designa estas cualidades. En particular, ya en la actualidad se elogiaba a Demóstenes, Lisias y Tucídides; y en la época helenística, el aticismo consistía en imitarlos, como hacía, por ejemplo, Luciano. Entonces, era prácticamente un clasicismo. Los latinos cultivaron también el aticismo, que encontraban en Brutus o Calvus, en oposición a Cicerón.

Entre los modernos, la palabra *aticismo* es de un uso más laxo y es un término de elogio para calificar en el arte literario la alianza de una extrema pureza de lengua con una expresión muy fina y muy simple a la vez, sin que esta simplicidad elegante afecte a la fuerza de la idea. Se ha podido alabar por su aticismo a autores como Anatole France o Ernest Renan.

La palabra aticismo sólo se emplea en el arte literario, a pesar de que sea fácil de imaginar la existencia en otras artes, por ejemplo en la música, de las mismas cualidades que caracterizan el aticismo literario si no se tiene en cuenta la referencia histórica. E. S.

ATMÓSFERA

I - Sentido propio

La atmósfera es la capa gaseosa que envuelve el globo terrestre.

El aire, su grado de transparencia, la nebulosidad, sus consecuencias sobre la calidad de la luz, etc., que constituyen la *atmósfera* en el sentido propio del término, pueden interesar a la estética. Por lo que respecta a la pintura de paisajes, el interés dado a estos fenómenos y a su representación juega un papel considerable en el arte de algunos pintores o de algunas escuelas (ejemplo: los paisajes impresionistas de Sisley o Monet).

En las artes del espectáculo, la atmósfera desempeña también un papel importante, ya esté presente en el momento de la representación (teatro al aire libre), ya sea que estuviese realmente presente en un momento determinado de la realización (cine: exteriores), ya sea, finalmente, que se trate de figurarla o sugerirla (teatro).

II - Sentido figurado

Por extensión, el término *atmósfera* designa también un clima afectivo. Se pueden distinguir dos variantes en este sentido figurado, según que guarde o no alguna relación con este sentido material.

1 / El conjunto de elementos materiales de una obra de arte, que concurren para darle una cierta dominante afectiva

En pintura, la *atmósfera* tomada en este sentido es el vínculo entre algunos elementos físicos de un cuadro (color general, calidad de la luz, reparto de los elementos en el conjunto de una obra, etc.) y las impresiones afectivas que resultan de ellos. Al hablar de la atmósfera de Rembrandt, de Goya, de Van Gogh, se hace alusión a una especie de idea general de los medios empleados por estos pintores para situar los objetos representados en un clima triste o alegre, trágico o amable.

En escultura su sugestión tiene también importancia. En arquitectura y en el arte de los jardines, la atmósfera interviene por un lado con los condicionamientos que introducen las circunstancias atmosféricas y, por otro, en cuanto que la obra que se baña en ellos la utiliza casi como un material o una componente de la obra.

En el teatro, se puede crear una atmósfera (este término se emplea habitualmente) por medios mecánicos (efectos sonoros, iluminación) o dramáticos (voz, ritmo de los actores).

El cine posee, igualmente, una atmósfera definida por el conjunto de las cualidades físicas de los objetos representados en cuanto que despiertan una resonancia de orden afectivo.

2 / El éthos de la obra, es decir, la impresión afectiva global que se desprende de ella

La *atmósfera* puede ser también, en un registro coloquial, un sinónimo del término *ethos* que pertenece, más bien, al vocabulario más técnico.

En este sentido *2,* el término atmósfera puede ser empleado al hablar de una obra de cualquier arte, ya sea plástico, literario, musical, teatral, etc.

En este *sentido figurado,* el término de atmósfera se puede emplear absolutamente, en un registro vulgar reciente o en el de una determinada publicidad, para designar una variedad de atmósfera penosa o turbia, o para dar a entender que este estado afectivo constituye el principal interés de un libro o de una película. La «novela de atmósfera», la «película de atmósfera» son las que se complacen en una dominante general de angustia y de sexualidad.

El término atmósfera, en sentido figurado, no carece de analogía con el de *ambiente,* y suele darse un empleo indistinto de ambos. A. S.

➢ AMBIENTE, ÉTHOS, AIRE LIBRE, TONO *[III].*

ATONALISMO. Sistema musical que establece estructuras distintas a las tonales y modales.

El modalismo y el tonalismo regularon sucesivamente la música occidental desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX. Los ocho modos gregorianos (que llegan a ser doce después del siglo XVI) dejan paso, en el curso de una época de transición que se extiende casi a través de dos siglos –de 1550 a 1750– a las dos únicas tonalidades, mayor y menor, transponibles a todos los grados de la gama cromática desde la instauración del temperamento uniforme. De estas dos únicas tonalidades sólo la mayor era un modo antiguo. La menor, producida por alteración, se impuso mucho más lentamente como tonalidad autónoma.

La degradación de las tonalidades se produjo tan insensible como fatalmente, como la antigua degradación de los modos. La escala cromática uniformemente temperada había hecho posible las transiciones entre las tonalidades más distantes, transiciones llamadas tradicionalmente modulaciones, y que sería más lógico llamar «tonulaciones». Y era normal que los compositores del siglo XIX se valiesen cada vez más de la facultad que les había sido dada de crear una verdadera incertidumbre tonal, a partir de acordes como el de la séptima disminuida, que permite continuar el discurso en cuatro direcciones diferentes, sin que una de ellas se imponga especialmente a las otras. Si, en lugar de tomar resueltamente una de estas direcciones, se desvía casi inmediatamente hacia un acorde creador de incertidumbre, la interpretación cada vez más cromática, cada vez más rigurosa, puede continuar indefinidamente. Así, Wagner llegó al cromatismo perpetuo de *Tristán,* obra de la que se ha llegado a decir, por otra parte un poco exageradarnente, que contenía una única conclusión tonal verdadera, la del acorde con la que termina.

Esta degradación progresiva de la tonalidad y de sus leyes de modulación debía conducir, a comienzos del siglo XX, a la suspensión de las funciones tonales en el interior del universo sonoro temperado. Arnold Schönberg fue el principal promotor de esta revolución. Pero, en distinta medida, la renovación modal de Debussy, tanto como la politonalidad de Stravinsky y de Milhaud, y la introducción de modos exóticos o imaginarios contribuyeron igualmente a la suspensión de las funciones tonales y, por tanto, al advenimiento del atonalismo.

Las primeras obras puramente atonalés datan de los años 1908-1910. El último movimiento del segundo cuarteto para instrumentos de cuerda de Schönberg y la sonata para piano opus 1 de Berg, que concluyen todavía con acordes perfectos, son ya obras atonales. El tipo de obra atonal pura, en la que las funciones tonales se hallan enteramente suspendidas, sin que se manifieste aún otra organización sonora, es *Pierrot lunar,* de Schönberg, aparecida en 1903. Esta obra es característica de la tendencia expresionista que está, sin duda, en el origen del ultra-cromatismo. Con Webern se dibuja la otra tendencia de la que se pueden reclamar deudores una gran parte de los músicos contemporáneos, tendencia más constructivista.

La era del atonalismo anárquico y absoluto debía ser de corta duración. Schönberg y sus primeros discípulos se dieron cuenta enseguida de que la música se encontraba en un *impasse* y que era necesario reemplazar la disciplina total perdida por otro conjunto de leyes organizadas. Estas leyes fueron las que Schönberg edificó a partir de 1923 bajo el nombre de leyes seriales.

Es llamativo ver que el principio del atonalismo coincide en el tiempo con la aparición de un movimiento que tiende a rechazar, en todas las artes, sus fundamentos tradicionales. M. S./E. S.

➢ DEBUSSYSMO, DODECAFONISMO, SERIAL (MÚSICA).

ATORMENTADO. Término fuerte que implica a la vez la noción de turbación evidente y de sufrimiento, y la de consternación e inquietud.

En pintura, la época romántica ha sido fértil en paisajes atormentados, precipicios caóticos y angustiosos, árboles torcidos o quebrados por la tormenta, como los representados por Caspar Fiedrich (pero se pueden encontrar numerosos ejemplos de pintura atormentada en épocas anteriores, en particular durante el Barroco).

En escultura, Miguel Ángel expresa toda una tormenta interior en algunas de sus estatuas (*Los esclavos*). La escultura barroca ofrece numerosos ejemplos de personajes en actitudes atormentadas (Le Bernin...)

En literatura, este adjetivo se utiliza con frecuencia para describir paisajes de contornos violentos y bruscos, o de situaciones en las que toman parte la angustia* y la ansiedad. Chateaubriand describe con grandes dosis de gusto sitios y situaciones atormentadas. El estilo atormentado se caracteriza por las frases dinámicas y, a menudo, complejas. L. F.

➢ AGITACIÓN.

ATRACCIÓN

I - Música

La palabra atracción designa el fenómeno en virtud del cual determinadas notas parecen llamar a otras a sucederlas preferentemente. El ejemplo más característico es la atracción que va de la sensible a la tónica.

La atracción es la tendencia de la voz y de los instrumentos hacia sonidos fijos en una emisión siempre demasiado alta o baja de algunas notas. Por ejemplo, en tono do mayor, en una serie descendente, el *fa* se emitiría siempre un poco bajo, como atraído por el *mi.* Por el contrario, al subir, el *si* será demasiado alto, arrastrado por el *do,* sobre el cual opera una verdadera «resolución». El hecho se conoce desde hace mucho tiempo: la *Revue musicale de Fétis* (Revista musical de Fétis) del 3 de enero de 1847 le consagró un artículo. La

Comisión de Constantinopla, encargada de medir los intervalos bizantinos en 1881, observó numerosos casos de atracción en el canto litúrgico griego. Una reciente teoría debida a E. Costère intenta fundamentar en la noción de atracción una armonía común a la música tonal y a la música atonal.

E. S.

II - Artes del espectáculo

Se puede llamar atracción de una manera general a todo elemento de un espectáculo que tiende a despertar particularmente el interés del público y que aparece como una especie de punto culminante de la representación, mediante un género de realización más o menos excepcional. (En particular, cuando el episodio que representa este papel es extraño a la naturaleza ordinaria de este tipo de espectáculos.)

En términos de oficio, en el circo o en el music-hall, la atracción es un elemento de espectáculo original que forma un todo. Espectáculos enteros se constituyen así, por la sucesión pura y simple de atracciones o «números» de «variedades»; otras incorporan algunas atracciones importantes en una trama que no suele ser más que un pretexto. La comedia musical y las películas ilustran este género en el que la intriga dirige atracciones sensacionales (danza acrobática, ballets náuticos, etc.). La comedia suele utilizar este procedimiento buscando una renovación del interés o de la curiosidad mediante la inserción de atracciones o «números» de «variedades»; otras incorporan algunas atracciones importantes en una trama que no suele ser más que un pretexto. La comedia musical y las películas ilustran este género en el que la intriga dirige atracciones sensacionales (danza acrobática, ballets náuticos, etc.). La comedia suele utilizar este procedimiento buscando una renovación del interés o de la curiosidad mediante la inserción de atracciones. El arte del actor y del director es, por tanto, fundir la actuación en la unidad de la obra y de la representación, para que no aparezcan artificiales o malamente pegadas.

La atracción no siempre tiene una función estética. Puede no ser más que un medio más o menos artificial de atraer al público o llamar su atención, tanto más cuanto que el gusto del público en la búsqueda de lo sensacional no siempre es excelente. Por tanto, puede ser incluida en el espectáculo de manera totalmente arbitraria. Pero algunas atracciones tienen también valor estético. El efecto de cambio está vinculado en este caso a la audacia, a la desorientación, a la ruptura con la línea general del espectáculo, a lo pintoresco, etc.

En el caso en que la atracción juega un papel de intermediación permitiendo una pausa al público, se habla de *divertimento*.

A. V.

➢ ACROBACIA, DIVERTIMENTO.

ATRACTIVO. Sentido general: calidad de lo que gusta. En general, afecta a la sensibilidad (más que a la inteligencia) respondiendo a una necesidad de plenitud, de placer, por conveniencia del objeto con el sujeto atraído (y suscitando un placer, en un primer momento, pasivo). En última instancia una obra es atractiva cuando está concebida para no encontrar resistencia. La obra atractiva es «humana», obedece al «principio de deseo». Lo atractivo se distingue de lo provocativo: lo excesivo, subraya Bossuet, no podría atraer.

Pero algunos artistas han podido dejar un hueco para lo atractivo para conducir al público a amar o a comprender obras que expresan una revuelta, una crítica, hechas incluso para suscitar el terror. Racine ha sabido engendrar tragedias atractivas; un cineasta como Hitchcock presenta con rasgos atractivos (simpáticos) a personas destinadas a pasar por pruebas angustiosas. ¿Y qué tragedia de Shakespeare no es atractiva en algún aspecto?

Lo atractivo es bastante ambivalente: el artista puede buscar la atracción apelando a los deseos perversos, jugando con el atractivo del mal, de lo prohibido, de lo desconocido.

Lo atractivo, en todas sus formas, es un elemento constitutivo en las artes de la publicidad.

M. Z.

Esta palabra se convierte en un término de estética de dos maneras:

I - El atractivo como categoría estética

Tomado en un sentido laudatorio, este término está hoy en día envejecido: Designaba una forma de gracia dulce, armoniosa y conmovedora. Se emplea para precisar, por ejemplo, el matiz propio de la belleza de las obras de Virgilio, Boucher o Vivaldi.

Hoy este término, por otra parte poco empleado, designa sobre todo la calidad de lo que es solamente agradable.

II - Las artes del atractivo

Se llama así a las artes practicadas por su placer.

Este término ha tomado un sentido más bien peyorativo. Da a entender, generalmente, que la práctica de esas artes es una amable distracción sin gran importancia ni valor serio. A veces esta acepción peyorativa sólo se aplica a las artes cuando son practicadas por aficionados un poco superficiales y el matiz de condescendencia o de ironía sólo se dirige a esos aficionados. Pero a veces esta acepción se dirige a determinado arte considerado en sí mismo: decir, por ejemplo, que la música es un arte de atractivo sugiere que este arte no es en sí mismo más que un entretenimiento y que incluso practicado por verdaderos artistas nunca llega a ser serio.

Se interpreta a veces el término «atractivo» añadiéndole un carácter más; no es sólo el arte agradable de practicar, sino también el arte que hace agradable a los otros la persona que se entrega a él. Se enseña, por ejemplo, a las muchachas para hacerlas amables.

Se le añade también una idea relativa a la jerarquía de las artes, especialmente desde un punto de vista pedagógico. Se considera que las artes de atractivo (danza, música, pintura) sólo tienen un sitio facultativo en la enseñanza, mientras que el estudio de la literatura es obligatorio. Este sentido, usado sobre todo en el siglo XIX, está hoy en per-

fecto desuso. Está vinculado a una cierta forma de sociedad y a la concepción que éste tenía del arte. Sin embargo, se distinguen todavía huellas y secuelas de esta idea en nuestra organización pedagógica actual.

➢ AGRADABLE, ATRAYENTE, BELLAS ARTES, SIMPATÍA.

ATRANCAR. En sentido propio original, atrancar quiere decir cerrar una puerta o una ventana con una barra. En sentido figurado y familiar hacer un trabajo con prisas y sin cuidados. En arte, los peligros del trabajo atrancado se perciben sobre todo cuando se trata de trabajos preparatorios anteriores a los contactos con el público, que son necesarios para la puesta a punto de un espectáculo teatral o de un concierto de música. Encontraremos, por ejemplo en las *Memorias,* de Berlioz, narraciones patéticas de conciertos donde la presentación de una nueva obra se ha comprometido gravemente y se ha desnaturalizado porque los ensayos habían sido insuficientes y atrancados. La evidencia estética de los defectos que resultan de un trabajo atrancado tiene el interés de mostrar al gran público, que en general no desconfía y desconoce el carácter laborioso del trabajo del artista, la importancia del trabajo anterior que supone la presentación de una obra. Como este trabajo es muy largo y debe ser efectuado en condiciones fastidiosas, y a conciencia, se encuentra expuesto a verse, algunas veces, atrancado.

En pintura, donde el gusto contemporáneo es desfavorable al trabajo demasiado acabado, y prefiere, a menudo, el esbozo extraído con arrojo al cuadro acabado, parece que es menos fácil que antes distinguir el trabajo atrancado del realizado con cuidado y con amor. Pero es suficiente con pensar en el número de estudios previos (algunas veces una docena) que Picasso hizo para algunos de sus cuadros, para darse cuenta de la importancia de los trabajos de preparación en este arte, incluso cuando el toque de pincel y el estilo se siguen pareciendo a la improvisación. Algunas veces es la buena conservación material o el deterioro rápido del cuadro lo que sanciona el trabajo concienzudo o atrancado.

Aunque este artículo no da ejemplos más que de algunas artes, no es necesario decir que los peligros y los defectos del trabajo atrancado existen en todas las artes. E. S./C.

ATRAPAR. Explicar, comunicar con exactitud la naturaleza de un objeto real por medio del discurso o por una determinada forma que lo «capte».

«Vea usted si he atrapado algo parecido a César», escribe Voltaire al rey Federico.

En el orden estético, la palabra implica la mayoría de las veces la idea de rapidez en la ejecución, evoca el brío del artista: atrapar la imagen con unos cuantos trazos de lápiz. Pero este logro puede ser debido también a un trabajo continuado. Indiquemos, finalmente, que la palabra se emplea menos hoy en día, debido a la decadencia de las tendencias figurativas en las diversas artes. E. S.

➢ BRÍO, TOQUE MAESTRO.

ATRAYENTE. Se dice de un objeto o de una persona que ejercen un atractivo de una manera agradable. Este epíteto comporta dos significaciones, una de tendencia peyorativa, o por lo menos crítica, y la otra, por el contrario, laudatoria. De hecho, se dicen «atrayentes» la cosa o la persona que atraen gracias a los artificios destinados a provocar la atracción

Voici dessus les rangs une autre courtisane
Dont l'oeil est attrayant et la bouche profane
(Aquí arriba está la categoría de otra cortesana
Cuya vista es atrayente y cuya boca es profana.)

Igualmente, Amyot dirá de César que pronunció «una arenga llena de dobles palabras atrayentes». De esta manera, por su naturaleza ambigua, incluso anfibológica, el discurso de César estaba destinado a seducir, si no a confundir.

Por el contrario, se dirá «atrayente» de la persona que seduce sin tener esa intención, de un discurso o de un objeto que atraen por sus cualidades formales o incluso de una cosa agradable por su propia materia. Real o pintado, un paisaje, será atrayente.

Pero la palabra implica siempre el encanto, la seducción y ésta es la razón fundamental por la que la palabra «atrayente» concierne a la estética. Sin poder hablar de lo atrayente como de una categoría, al menos se debe ver que la cualidad de lo atrayente está relacionada con tendencias estéticas que, en ciertas épocas, fueron dominantes. No se puede dudar de que la intención de ser «atrayentes» animó a muchos artistas del siglo XVIII. Por el contrario, las artes de la Edad Media, de las épocas clásicas y, finalmente, el arte moderno, parecen dejar de lado implícita, sino deliberadamente, lo atrayente. En la actualidad el término tiende a desaparecer tras el de atractivo. Pero un matiz importante los separa, puesto que el término atractivo puede aplicarse a una cosa o a una persona que no son en modo alguno agradables. M. Z.

➢ ATRACTIVO, ENCANTO, SEDUCCIÓN.

ATREVIDO. Este adjetivo, que tiene varios significados, apenas se emplea en estética más que para calificar (y ello con poca frecuencia) una obra literaria divertida, pero de contenido o tono muy libre, y cuya poca decencia se tolera en favor de la vena poética.

En general, indica una chanza caprichosa, con frecuencia teñida de erotismo*. Se han denominado *atrevimientos* a las obras jocosas y fantásticas que derivan de lo atrevido. A. S.

➢ PÍCARO/PICARESCO, FANTASÍA, VENA POÉTICA.

ATRIBUTO. El atributo es un elemento exterior destinado a caracterizar un personaje. Su valor es doble. Por una parte, el atributo precisa la naturaleza, el papel o la psicología de la persona; por otra, permite identificar. Dependiendo de la civilización de que se trate, uno u otro valor pueden triunfar.

En la Grecia antigua los atributos eran sobre todo significativos de la función o del carácter; el rayo de Zeus, la maza de Hércules, etc. Constituían el signo determinante de una persona: el tirso de las bacantes.

En el arte medieval, se pueden distinguir tres casos: *1* / el atributo es individualmente descriptivo: se reconoce a San Pedro por sus llaves, a San Mateo por su ángel y a San Marcos por su león, etc. *2* / el atributo es genérico: las palmas de los mártires, la aureola de los santos... *3* / finalmente, puede designar una entidad: los instrumentos de las artes liberales, los emblemas de las virtudes y los vicios. Todos estos atributos, en sus acepciones diversas, se encontraban en las representaciones teatrales.

En las artes del espectáculo, los atributos están destinados a permitir al espectador la comprensión de lo que representa el actor o el bailarín. Por ejemplo, en los ballets del siglo XVII, un fuelle representaba el viento o un violín, la música, etc. Las máscaras, en particular, tienen colores que son atributos de determinados personajes: verde y plata para los tritones, fuego y plata para los demonios, y marrón negruzco para los faunos. De igual manera, en el teatro algunos detalles de vestimenta o de maquillaje pueden ser considerados atributos de un personaje: los Horacios estaban engalanados de oro; los Curiacios, de plata; los bátavos eran pelirrojos, etc. En el circo, el payaso blanco viste traje bordado y sombrero cónico; el Augusto, enormes zapatos; el arlequín una máscara de crin negra y el sable... Finalmente, en el cine, algunos personajes se distinguen por sus atributos: la larga boquilla de cigarrillos de la vamp 1925; el bastón, el sombrero y los zapatos de Charlot; el sombrero de sheriff, etc.

En todas las artes de Oriente y Extremo-Oriente los atributos desempeñan también un papel muy importante. Se puede considerar como tales los colores (el color rojo urogallo de los generales del teatro chino), las actitudes (posturas de Krishna, de Shiva), los objetos, etc.

En literatura, los epítetos de la naturaleza representan el papel de un atributo: por ejemplo, Aquiles, el de los pies ligeros, el Emperador de la barba florida, el Caballero del león, etc.

El atributo que aporta una precisión, sea de personalidad, sea de identidad, desempeña un papel no desdeñable: evita confusiones y permite dirigir los esfuerzos a otros puntos. Sin embargo, representa, en algunos casos, la solución de la facilidad. Podemos considerar que la creación está mucho más estimulada por la necesidad de traducir la totalidad del personaje que por los medios propios de cada arte sin la ayuda de ningún atributo. C.

➢ CONVENCIÓN, EMBLEMA, EPÍTETO.

ATROZ. Dos acepciones de este calificativo tienen que ver con la estética: es atroz el objeto que expresa una gran crueldad: un espectáculo, una escena, un relato son atroces. Por otra parte, es atroz el objeto que choca tanto con el buen gusto que se hace casi insoportable a la sensibilidad.

La palabra atroz designa el efecto que ha querido obtener el artista, efecto que es esencialmente de crueldad y que puede ser provocado por el tema mismo de la obra o por su presentación. Si el clasicismo rechaza generalmente lo atroz, otras escuelas lo buscan deliberadamente. Es el caso de algunas esculturas o pinturas medievales, el teatro isabelino *(Titus Andronicus)* o determinadas obras de Goya, algunas películas de animación...

El calificativo de atroz afecta de cerca además al arte cuando designa el efecto producido por una obra, la impresión que experimenta el espectador. Se considerará un determinado cuadro atroz por sus colores o atroz la *ejecución* de una sinfonía. Pero en este caso el empleo de la palabra atroz suele poner de manifiesto la subjetividad del espectador o del oyente o incluso la adhesión de éstos a una estética determinada. En 1913, *La Consagración de la Primavera* pudo parecer atroz a los partidarios de una música hecha de orden y armonía. M. Z./E. S.

➢ HORROR/HORRIBLE, CRUELDAD.

AUDACIA / AUDAZ. La audacia es, en sentido general, el estado de espíritu del que se implica por sí mismo en acciones en las que afronta un peligro o un riesgo. Es audaz aquel que actúa con audacia o aquello que se hace con audacia.

Como términos de estética estas palabras se aplican a artistas o a obras de arte en un sentido análogo al habitual, es decir, para indicar que una empresa tiene la doble característica de una iniciativa innovadora y de un desafío a determinados obstáculos o peligros.

Según la naturaleza de los riesgos afrontados, se pueden distinguir distintos tipos de audacia artística:

I - Una audacia interna a la obra que contiene su propio peligro

El caso más claro es el de la audacia en arquitectura: un edificio audaz es un desafío a la gravedad o al equilibrio, que emplea medios aún no verificados por la experiencia o que juega en el límite de la seguridad. Podemos encontrar ejemplos en el arte gótico en los que se impulsa el alcance o la altura de las bóvedas hasta el límite de lo que permitían los medios técnicos de la época, de la misma manera que en los siglos XIX y XX se descubren o se extienden los nuevos recursos del metal o del hormigón. La quíntuple nave de la catedral de Bourges, construida en el curso del siglo XIII, con sus naves colaterales de 9 × 21 m de alto que contribuyen a apoyar a la nave central de 37,15 m estaba de tal manera en el límite de lo que se podía hacer que ya hacia finales del siglo XIII y principios del XIV comenzaron a registrarse movimientos de derrumbe en las bóvedas y hubo que sostener el conjunto con un pilar arbotante; las torres corrieron por ello serios riesgos, hasta el punto de que la torre norte de la fachada se desplomó apenas terminada.

II - Una audacia en las relaciones de la obra con el público

Si en este caso la obra no corre en sí ningún riesgo, el artista afronta la hostilidad de una sociedad cuyas costumbres o principios cuestiona. Esta clase de audacia presenta dos variedades, según el tipo de normas reconocidas por el público, y a las que se opone el autor:

1 / Normas estéticas

En una sociedad acostumbrada a los colores atenuados y neutros, es audaz para un pintor usar colores vivos, ante el riesgo de que se le considere estridente. (Ejemplo: Derain o Vlaminck hacia 1900.)

2 / Normas anestéticas

Se trata en este caso de normas morales, sociales, religiosas, etc. Es audaz, en el caso de Voltaire, escribir *Mahoma o el fanatismo,* y más audaz aún dedicárselo al Papa. Lo que en sus principios fue audaz puede, por otra parte, dejar de serlo, cuando esa determinada manera de hacer se ha extendido. Algunos artistas o escritores se hacen así la ilusión de ser audaces; algunos críticos actuales se quejan de una especie de erotismo o grosería trivial que algunos escritores usan porque *está de moda.*

Podemos preguntarnos hasta qué punto la idea de audacia es todavía válida hoy en el arte, habiendo sido tan frecuente y fuertemente zarandeadas las normas tanto estéticas como anestéticas.

Sin embargo, la audacia de acometer grandes obras sigue existiendo. A. S.

➢ VANGUARDIA, NUEVO.

AUDICIÓN. Esta palabra interesa a la estética en dos sentidos.

I - La audición como función sensorial y perceptiva vinculada al órgano del oído

Las vibraciones del aire percibidas por el oído externo pasan por el oído medio a los órganos de Corti, sustentados por la membrana basilar, y de ahí al nervio auditivo, de donde van a la zona de proyección del córtex, después de una parada en la sustancia gris del bulbo. Algunos fisiólogos atribuyen un papel importante a esta parada en la explicación del potencial emocional de las artes sonoras, especialmente de la música.

Pero esta zona no sólo está activa en la audición. La identificación de la fuente sonora y las diversas asociaciones desencadenadas por el ruido o por el sonido ponen en marcha procesos secundarios asociativos mal conocidos. En las artes del lenguaje y en la música, estos procesos tienen un lugar particularmente importante. La audición es, en primer lugar, una integración formal, nunca de elementos aislados, sino de conjuntos que tienen un cierto estado de equilibrio. Es también una integración cultural; el equilibrio y la solidez de las formas acústicas, especialmente en música, depende en gran parte de su conformidad con ciertas normas de construcción a las cuales está más o menos acostumbrado el sujeto. En toda civilización, los hombres adquieren hábitos de percepción relativos al timbre, a las escalas, a los acordes, a la sintaxis, determinados por la costumbre a la lengua musical establecida. En nuestra civilización, la lengua tonal es preponderante desde el siglo XVII. Ha producido en nosotros una aculturación* de la audición que se puede constatar en fenómenos como la interpretación tonal (un sonido aislado se interpreta como un grado escalar revestido de una función de anticipación una melodía o un encadenamiento que crea la expectativa de sonidos o de acordes conclusivos).

Otros fenómenos demuestran la importancia del hábito auditivo: el oído «absoluto» o identificación de la altura absoluta de sonidos se limita a las regiones sonoras medias, las más comunes en música. Es tan precisa que se emplean para medirla los timbres más familiares. El oído absoluto de las tonalidades revela una misma gradación. Si se opera con acordes perfectos mayores, el orden de precisión es el siguiente: do, re, fa, mi, sol, la.

La audición está limitada en el hombre a frecuencias vibratorias que van de 20 a 20.000 ciclos por segundo. En principio, todas estas frecuencias están representadas en las artes de la palabra y de la música. La voz humana va de la frecuencia 80 a la frecuencia 1.150, el órgano de 16,5 (apenas identificable) a 16.700. De hecho, el campo acústico total comprende tres zonas concéntricas: la zona de audibilidad liminar contiene a la de la música y ésta, a la de la palabra. La altura varía de acuerdo con el logaritmo de la frecuencia. Dicho de otra manera, mientras que la altura varía en progresión aritmética, la frecuencia varía en progresión geométrica (ley de Fechner). La intensidad auditiva está sometida a la ley de Weber, según la cual, el menor aumento de estímulos capaz de provocar un aumento de sensación es una fracción constante del estímulo primariamente aplicado.

La audición se divide clásicamente en dos dominios: el de los fenómenos no periódicos (ruidos) y el de los fenómenos periódicos (sonidos). El primero estuvo en gran medida vedado a la música europea hasta nuestros días, fuera del pequeño sector de percusiones y de ataques. Acaba de ser ampliamente abierto gracias a la invención y el desarrollo de la música llamada concreta, que apela con frecuencia a los materiales sonoros extraídos de los ruidos naturales, animales, humanos e industriales, después de haberlos transformado.

El conjunto de sensaciones o más bien de percepciones auditivas recibe diversas clases de organización, tres de las cuales consideraremos, sobre todo, aquí.

1 / Los datos sonoros están integrados en formas perceptivas complejas en las que intervienen sensaciones visuales, kinestéticas, etc. Las sensaciones auditivas pueden estar en este caso subordinadas a las otras, para las que se hacen totalmente inconscientes. No desempeñan, sin embargo, un papel importante como señales en la vida práctica. En particular, algunos estudios recientes que contienen aplicaciones interesantes para la educa-

ción estética de la voz demuestran que la emisión vocal está controlada directamente por la audición.
2 / En particular, la función de lenguaje une orgánicamente la actividad cinética de fonación con los ruidos específicos utilizados en el lenguaje, y, más tarde, después del aprendizaje de la lectura, con la percepción visual de las formas gráficas. Según los tipos de lenguaje interior (auditivo, motor, etc.), la audición desempeña un papel más o menos importante en el complejo verbal. Estos fenómenos varios y delicados tienen, ciertamente, una gran importancia en la lectura de poesía.
3 / Por otra parte, de una manera más o menos pronunciada y en algunos sujetos, de una manera muy importante en relación al conjunto de la vida psíquica y, a veces, muy precozmente, se da también una organización autárquico del mundo sonoro, particularmente de los sonidos llamados musicales. En los verdaderos músicos, el mundo de los sonidos musicales tiene estructuras muy fuertes, basadas en las excelentes percepciones de las diversas cualidades de estos sonidos, y que permiten dar un alto valor práctico a verdaderos «seres sonoros», como son un canto, una sinfonía, etc. Estos seres sonoros no están compuestos únicamente de datos auditivos: otros datos, por ejemplo motrices, desempeñan también un importante papel, pero, sin embargo, no permanece en esas organizaciones perceptivas complejas una especie de hegemonía original de la sensación auditiva. Todo el arte musical se basa en este tipo de organización.

Naturalmente, tres tipos de organización que acabamos de enumerar no se excluyen entre sí. La mayor parte de los sujetos normales disponen tanto de la organización perceptiva práctica de los sonidos como de su organización verbal y de su organización musical, pero la importancia relativa de los datos auditivos en cada una de estas organizaciones consideradas por separado varía mucho según los individuos.

En el análisis estético de las obras de un determinado arte es siempre muy importante saber cuál es el papel que juega la audición, por ejemplo, en el arte de la danza, donde los datos cinéticos son preponderantes, interviniendo fuertemente, sin embargo, los datos sonoros, por ejemplo los de la música sobre la cual se organiza la coreografía; o, también, los ruidos que acompañan al movimiento, por ejemplo el que produce el contacto de un pie con el suelo después de un paso o un salto. Este ruido suele ser muy valorado en los bailes folclóricos, donde equivale a una especie de acento tónico; mientras que el ballet clásico intenta disimularlo en la medida de lo posible.

Un análisis estético atento demuestra la presencia de estos datos auditivos (realmente presentes o sólo evocados) en muchas artes en las que se considerarían despreciables: en escultura, en la talla directa, en el ruido del martillo sobre el cincel, del cincel sobre la piedra, sonoridad del material, etc. E. S.

➢ ABSOLUTO *[I]*, ACÚSTICA, RUIDO, OÍDO, SONIDO.

II - Presentación a un público restringido que no paga de uno o varios artistas a los que se desea dar a conocer

En este sentido, la audición es siempre considerada más o menos como un favor concedido al artista que la obtiene y que, por ejemplo, puede conseguir así un contrato. O bien, se presenta a un público de amigos o familiares a jóvenes alumnos, que no pueden ser admitidos a la presentación en público más que para demostrar su progreso o la calidad de la enseñanza que reciben.

A pesar de que, en principio, esta palabra no pueda ser aplicada más que a las artes que se dirigen esencialmente al sentido del oído, se suele emplear, por analogía, al arte coreográfico, cuando se designa, por ejemplo, la pequeña función ante un público invitado que ofrecen al final del año los profesores de danza, o bien un concurso y una presentación con vistas a un contrato.

Se emplea también, en un sentido muy semejante, la expresión «primera audición» al hablar de la primera vez en que una obra teatral o musical ha sido presentada al público; y suele ser para recordar retrospectivamente que esa obra, presentada posteriormente a un público más amplio en una ciudad importante, ha sido ya ejecutada, en primera y, a veces, única audición, ante un público mucho más restringido y en condiciones un poco excepcionales. A. V.

➢ CONCURSO, ESPECTÁCULO.

AUDICIÓN PINTADA. Esta expresión se refiere al sentido *I* del término *audición**. Designa todo un conjunto de hechos cuya gama se extiende desde la alucinación pintada que tiene un estímulo acústico (musical, por ejemplo) hasta una especie de impresión vaga, en virtud de la cual algunos sonidos, y particularmente los lingüísticos (la mayoría de las veces, las vocales), e incluso las letras que los representan, particularmente las formas tipográficas de estas letras, evocan en ciertos sujetos colores precisos, con una constancia y una vivacidad suficiente como para que el sujeto tome conciencia de ella.

En algunos casos, y sobre todo en este caso tipográfico, se puede dudar de que la expresión audición pintada sea muy correcta. Se trata de un complejo en el que se estructuran el lenguaje hablado y escrito, complejo en el cual todo sujeto hace una alianza estrecha, una síntesis definitiva, entre el sonido de la letra, los elementos motores de su emisión fónica, las diversas maneras ortográficas de representarlo en la escritura y la forma gráfica que representa a esta letra.

Pero a esta síntesis que constituye un hecho común a todo escritor o lector, algunos sujetos añaden una imagen pintada. Se ha aventurado la hipótesis de que este hecho dataría del aprendizaje de la lectura y, especialmente, de la imagen de los catones coloreados. La explicación parece válida en un número bastante grande de casos (se ha propuesto firmemente para Arthur Rimbaud). Sin embargo, otros casos no parecen tener relación con este hecho, en particular aquellos en los que el niño se rebela ante un catón coloreado que pre-

tende dar a algunas vocales determinado color, cuando parece evidente a este niño que el *sonido* correspondiente posee ya otro color y, sobre todo, que una *letra* no puede tener un color, dado que no siempre tiene el mismo sonido (por ejemplo, en francés, una *o* breve parece naranja y una *ô* rojo carmín). Además, la audición pintada en su forma más clara y más intensa parece hereditaria en el sentido de que la encontramos en varias personas de la misma familia, que a veces ignoran que cada uno de los otros la posee y no se atreven a hablar de ello. Se han propuesto entonces otras explicaciones, por ejemplo, la de las comunicaciones nerviosas o cerebrales.

Se observan hechos del mismo tipo en música, donde hay que distinguir entre las verdaderas alucinaciones cromáticas a partir de estímulos musicales (hecho bastante raro, y que suele estar vinculado al efecto pasajero de algunos tóxicos), y la asociación bastante frecuente que hacen algunos sujetos entre colores y, por ejemplo, las notas de la escala musical o las diversas tonalidades o los diversos timbres instrumentales. (Richard Wagner decía experimentar hechos de este tipo.)

¿Tienen todos estos fenómenos una verdadera importancia en las artes y en la literatura o pertenecen al orden de las «curiosidades estéticas»? Se puede pensar que es más bien esta última opinión la que debe triunfar.

Seguramente se han utilizado a veces estos hechos de una manera muy interesante. En particular, han llamado la atención en las artes literarias, por el famoso *soneto de las vocales* de Rimbaud, del cual se han dado varias interpretaciones especulativas, pero del que es seguro que tiene como base psicológica un caso bastante banal en sí mismo de audición pintada del tipo más vulgar. Y estos fenómenos eran ya bastante conocidos en aquella época.

Goethe habla de ellos en 1810. Théophile Gautier en 1843. El estudio más antiguo conocido al respecto data de 1786, y numerosos estudios médicos y psicológicos se han consagrado a este caso entre 1851 y 1871. Parece ser que Rimbaud no oyó hablar de ellos.

El éxito del soneto en cuestión hace en parte referencia al uso que el simbolismo hizo de las «correspondencias» intersensoriales en algunas teorías estéticas que superan con mucho la envergadura de los hechos de audición pintada tal como acabamos de hablar de ellos. Estos constituyen un hecho físico, muy simple y banal, pero que en los sujetos que lo experimentan, muy numerosos, refuerzan poderosamente en su estrecho dominio las correspondencias evocadas o sugeridas por las artes o la literatura, cuando, sin embargo, éstas están de acuerdo con aquéllas. Pero, a veces, éstas se estorban. Por ejemplo, para un sujeto que ve a la O azul, la palabra rosa será fonéticamente una palabra azul, lo cual crea una especie de disonancia mental que el poeta o el artista puede explotar, pero que mantiene siempre su carácter no sólo subjetivo, sino también individual.

Es, sobre todo, esto lo que se opone a una explotación estética sistemática de los fenómenos de audición pintada. Son muy variables en los distintos sujetos, entre los cuales uno verá la O azul, mientras que el otro la verá roja. El predominio estadístico que se ha creído poder observar no es verdaderamente significativo. Por lo tanto, los aspectos estéticos de la audición coloreada son personales. E. A. S.

➢ Correspondencia *[II]*, Color, Sinestesia.

AUDIENCIA. Por *audiencia* se designa, en primer lugar, de acuerdo con la etimología, a un público que escucha y, más generalmente, a toda asistencia. Se dice también, con esta acepción, auditorio.

«Tener audiencia entre el público», por extensión y en sentido figurado, significa ser escuchado, entendido en el sentido de comprendido y apreciado. Se dirá, por ejemplo, de un escritor que goza de una gran audiencia si tiene un gran número de lectores que le son afectos. Es, por tanto, la lengua, hablada o escrita, lo que inspira el uso de la palabra: no se dirá de un mimo que reúne una gran audiencia. Las artes del espectáculo fundadas en el conjunto de expresiones verbales, gestuales, mímicas y plásticas y en la interrelación del actor y del espectador, se dirigen a un público, a una asistencia de espectadores; una vedette, a su público, y no a su audiencia; el actor interpreta en un teatro; el músico se hace oír en un «auditorium», etc.

En la aproximación a la lengua hablada, que confunde frecuentemente audiencia y asistencia, la ambigüedad aparece en el nivel de una apreciación en la que el hecho de «tener la audiencia» de un público implica un prestigio ejercido y una notoriedad reconocida. Así, el autor dramático se hace aplaudir y aprobar por una asistencia cuya audiencia tiene de hecho. A. V.

➢ Prestigio, Público.

AUDIOGRAMA. El audiodrama (palabra reciente) es una obra dramática expresamente compuesta para ser difundida por la radio o en disco.

Es evidente que una obra teatral obligada a utilizar solamente el dominio auditivo, obedecerá a una estética muy diferente de la obra escénica.

I - La exposición y la inteligibilidad

Cuando se levanta el telón en el teatro en el primer acto de una obra, un simple golpe de vista nos da en unos cuantos segundos infinidad de informaciones que es inútil exponer en el diálogo. Sabemos el número de personajes presentes, su edad y la condición que revelan generalmente sus ropas. Vemos el lugar en el que se encuentran, sus respectivas actitudes. Todas estas informaciones nos ayudan a introducirnos inmediatamente en el corazón de la acción. No hay nada semejante en un audiodrama. El medio sin duda más fácil para exponer estos datos, medio del que se ha solido abusar, consiste en apelar a un recitador o locutor que nos describa los personajes y los decorados. Pero es éste un medio artificial, que lejos de hacer olvidar la ausencia de la imagen escénica subraya

su importancia y, por tanto, hace que se rechace tanto. Además, si se escoge este procedimiento, no se podrá contentar con una exposición al comienzo del acto, sino que tendrá que recurrir a ulteriores explicaciones en el curso de la acción y no hay nada más penoso que estas intervenciones de una voz extraña al diálogo, que llega a sobrecargarlo, a destruir la ilusión y que incluso afecta a la inteligibilidad de una obra. El arte del autor de un audiodrama consistirá, por tanto, en exponer la acción con habilidad y verosimilitud, en imaginar situaciones que proporcionarán naturalmente las informaciones indispensables. Para ello, el autor dispone de medios cómodos de un gran alcance dramático, tan naturales en el audiodrama como artificiales en el teatro: de este tipo son, por ejemplo, el monólogo interior de uno de los personajes que, gracias a las modificaciones sonoras como el filtrado, por ejemplo, puede ser aislado y puesto de relieve, o también los recuerdos, los flash-bach y tantos otros procedimientos que hacen fácil de manejar la fluidez del medio sonoro. Por otra parte, apenas existen leyes generales, sino más bien casos especiales. La clave del arte del audiodrama está precisamente en lo que parece ser su punto débil, en esa imprecisión del sonido, que sugiere, orienta, pero nunca impone. Para crear el medio en que se desarrolla la acción, el autor apelará al «decorado sonoro».

II - El decorado sonoro

Éste puede consistir en efectos sonoros realistas o música, pero echará mano rara vez de uno solo de estos elementos en estado puro. Incluso en este caso los medios sonoros deberán ser escogidos en cada caso particular, en función de la acción y de la atmósfera que se quiera crear. Pero los efectos sonoros demasiado realistas subrayan la ausencia de imagen visual, a los que hace referencia sin reemplazar, mientras que una música que se desarrolla al mismo tiempo que un texto sobre el que se debe concentrar la atención no podrá ser captada en su devenir musical y puede, incluso, por su heterogeneidad con la forma verbal, afectar a la comprensión de éste. Siendo la finalidad del decorado sonoro el reforzamiento del clima afectivo del drama, su iluminación expresiva, lo que parece más eficaz es en la mayoría de los casos una composición sonora que sugiera el ruido natural, pero conferiéndole un cierto sentido, incluso «musicalizándolo» reflejándolo, por decirlo así, en la conciencia de los personajes.

Subrayemos, finalmente, que la evolución de las técnicas electroacústicas tendrá siempre una repercusión sobre el estilo del decorado sonoro, y, por la misma razón, sobre el audiodrama. Así, la estereofonía, al generalizarse, planteará al teatro sonoro problemas estéticos completamente nuevos.

III - Apelación a la imaginación

El audiodrama nunca se dirige a un oyente pasivo. Es el oyente, en última instancia, quien crea el universo que se le sugiere. Cada uno, por supuesto, lo hará según su propio temperamento, su nivel cultural, su sensibilidad, y es precisamente en esta libertad sutilmente guiada, que permite revelar, gracias a la exploración personal del tema planteado su propio universo interior, donde reside el encanto de los buenos audiodramas. Es decir, este arte suele estar hecho de elipsis y de sobreentendidos. El silencio guiado en el momento adecuado para sugerir una prolongación subjetiva de una réplica inconclusa tendrá en él más poder que la palabra exacta o el fragmento perfecto.

La intimidad de la escucha en un ámbito familiar hace de éste un arte de matices, a veces confidencial e incluso sutil. Lo fantástico, lo extraño, lo inquietante están tanto más presentes cuanto que su evocación no se impone. Un revestimiento sonoro, una voz que da cuerpo a nuestros propios fantasmas. Por el contrario, un tema demasiado realista será más difícil de tratar en un audiodrama, haciéndose a menudo necesaria la imagen visual, y quedando sólo la sugestión como único riesgo de que se desvíe el espíritu del oyente.

Aunque análogo en su técnica, el audiodrama destinado a la transmisión radiofónica difiere del concebido para el disco; por otra parte, este último no parece haber encontrado su público, quizá por falta de audacia de sus autores y productores. Sin embargo, los discos dramáticos destinados a la juventud gozan de un gran favor entre su público.

Dado que el audiodrama radiofónico está destinado a una única audición, debe ser inmediatamente comprendido y vivido en el curso de su único desarrollo. Hay que tratar, por tanto, de no superar el límite de complejidad compatible con esta escucha única. De hecho, no hay que olvidar que este arte apela a una actividad creadora por parte del oyente y que es necesario que éste pueda ejercerla a partir de un dato claramente sugerido e inmediatamente accesible.

Por el contrario, el disco, hecho para ser escuchado un gran número de veces, no sólo admitirá, sino que exigirá una mayor sutileza para que el oyente pueda profundizar su experiencia en cada escucha sin agotarla.

Estas pocas indicaciones son suficientes para mostrar que el audiodrama posee su estética propia que no ha sido estudiada, por otra parte, hasta ahora.

¿Será la televisión, cada vez más extendida, una competencia peligrosa para el audiodrama? Ciertamente se corre el riesgo de que absorba a una parte importante del público, el más sensible a la imagen. Sin embargo, el arte teatral puramente sonoro debería conservar una minoría fiel de oyentes que buscarán la satisfacción de una escucha más personal, más activa, más creadora.

M. S.

➢ AUSENCIA, OYENTE, EFECTOS SONOROS, RADIOFÓNICO.

AUGUSTO

I - Adjetivo

Del latín *augusto:* que inspira respeto, veneración o que es digna de ellos. Etimológicamente, la palabra *augusto* está vinculada a *augur.* La palabra

significaría, pues, consagrado por los augures, santo, sagrado.

El título de *Augusto* fue consagrado a Octavio por el senado romano y fue llevado también por sus sucesores; de donde viene la idea de solemnidad imperial que se añade en el sentido original y que se encuentra en el empleo de la palabra, muy frecuente en la tragedia clásica en Francia en el siglo XVII. El arte de esta época ha buscado particularmente los efectos de grandeza y de majestad.

El término de augusto califica aspectos que las obras de arte confieren a seres, actitudes o comportamientos, pero no califica ni a las obras en sí ni a un género.

El adjetivo, usado todavía en la época romántica –cf. los célebres versos de Victor Hugo: *Le geste auguste de semeur (El augusto gesto del sembrador)* y *L'ombre était nuptiale, auguste, et solennelle (La sombra era nupcial, augusta y solemne)*– es en nuestros días de un uso menos frecuente. La obra de arte actual subraya mejor el aspecto absurdo, irónico, agresivo de los seres y las cosas que la grandeza solemne. La palabra se emplea a veces con ironía. A. S.

➢ MAJESTAD, MAJESTUOSO.

II - Sustantivo

Nombre de hombre que, empleado por antonomasia, se convierte en un nombre común que designa a un tipo de payaso de creación contemporánea. Aparece sin falta en todos los espectáculos circenses flotando dentro de su traje de etiqueta, con su corbata blanca desordenada, sus guantes demasiado grandes, sus enormes zapatos, su nariz enrojecida, haciendo aspavientos, recibiendo bofetadas, imitando a los caballistas, prestando auxilio fuera de tiempo a los acróbatas y comportándose en toda circunstancia como un moscón inoportuno. Suele dar la réplica al *payaso blanco*, personaje solar y serio, impecable en su traje de lentejuelas y que aparece como el hombre ridículo, absurdo y lamentable. M. B.

➢ PAYASO.

AUMENTAR / AUMENTO

I - Sentido propio

Aumentar: engrandecer las dimensiones de un ser.

Aumento: operación en la que se amplían esas dimensiones; el ser nuevo así obtenido es parecido (en el sentido geométrico del término) al primer ser, pero más dilatado en el espacio.

1 / Aumento de una obra de arte

En este caso, el aumento parte de una obra preexistente y constituye una obra nueva por dilatación de la primera. Esto plantea problemas técnicos y permite efectos estéticos.

A / *Arquitectura.* Si se quiere hacer una reproducción más grande de un edificio, las relaciones de fuerza de trabajo se modifican y todo el conjunto debe ser, por tanto, repensado desde un punto de vista técnico. En la práctica, dado que la relación del edificio con la dimensión humana ya no es la misma, son necesarias adaptaciones: por ejemplo, tramos de escalera más anchos y altos superan la elevación de un paso humano y es necesario restablecer, en esta escalera gigante, otra escalera de tramos más pequeños, si es que el edificio debe ser empleado realmente por hombres. Estéticamente, el punto de vista del edificio queda modificado y las perspectivas cambian. También se modifican las categorías estéticas (paso de una sobriedad clásica o de algo gracioso o alegre, a una grandiosidad exaltante o abrumadora, a algo noble o a una especie de grandeza épica, etc.).

Por otra parte, no hay que olvidar que el aumento de un edificio sólo es materialmente posible dentro de un límite determinado. En efecto, la superficie de sustentación sólo crece al cuadrado, mientras que la masa de los materiales crece al cubo. Cuando se trabaja un edificio hasta el límite o muy cerca del límite de sus fuerzas de resistencia, es imposible utilizar esas mismas fuerzas para un edificio más grande. La catedral de Beauvais, concebida demasiado grande en su origen, se desplomó dos veces.

De la misma manera, todo estilo arquitectónico lleva consigo la indicación de una proporción, de una dimensión máxima de los edificios –por ejemplo, del alcance de sus bóvedas–. A veces también, el límite tiende a la dimensión de los materiales tomados en la naturaleza, como, por ejemplo, la longitud máxima de una viga de armazón.

B / *Pintura, diseño, grabado.* Tenemos que distinguir aquí entre una vista aumentada de una obra plástica y la constitución de una obra nueva puesta en el marco de la antigua. En el primer caso, todo se encuentra aumentado desde el punto de vista del espectador, comprendiendo en el aumento los detalles técnicos, la pincelada, el trazo, las huellas de las barbas en el grabado, etc. Los detalles poco visibles cobran una gran importancia, lo cual cambia todo el carácter de la obra (por ejemplo, en un grabado proyectado, muy aumentado, sobre una pantalla). En el segundo caso, la diferencia entre la amplitud del gesto de ejecución y el tamaño de la obra no es la misma, hecho que da más bien una simplificación por la extensión de las zonas; el carácter de la obra cambia mucho (ejemplo: un diseño de miniatura empleado luego en un gran panel).

C / *Fotografía.* La ampliación fotográfica es una prueba obtenida al proyectar un cliché sobre una superficie sensible más grande que la original. (Dado que el cine reposa sobre el aumento de una imagen de una película, proyectada sobre una pantalla bastante más grande, el término de aumento no se utiliza en este caso.)

Por medio del aumento de obras de artes de pequeñas dimensiones (grabados), se obtienen a veces resultados sorprendentes que hacen aparecer detalles invisibles en la obra original y le dan una «dimensión» estética nueva.

El aumento fotográfico en negro debía tener en cuenta el grano, muy acentuado, por lo demás, en las emulsiones negativas y que, más allá de un cierto límite, era incompatible con la nitidez y la

belleza del resultado en una prueba destinada a ser vista de cerca. Hoy en día, las emulsiones de grano muy fino han obtenido un alto grado de sensibilidad y la gama de papeles de aumento se ha ampliado considerablemente, permitiendo así aumentos muy grandes, partiendo de formas muy reducidas: la aparición de películas en color que ya no tienen grano, permite aumentos aún más considerables.

El aumento permite modificaciones técnicas del original con fines estéticos. Al aumentar una fotografía, se puede recuadrar, jugar con el refuerzo o la atenuación de los valores, utilizar las variaciones de luz, la superficie sensible, el enfoque e incluso la superposición de clichés, etc.

D / *Teatro.* El aumento de un decorado de teatro modifica la interpretación del actor y la puesta en escena, cuando la distancia entre dos puntos de la escena se desarrolla. El paso de la maqueta al decorado real es también un aumento; pero a veces este aumento decepciona, cuando al examinar la maqueta, se cae en la cuenta de que se ha soñado más con ese universo en miniatura, en lugar de leer la maqueta interpretándola en función del tamaño real que tendría el decorado.

2 / Aumento de seres de la naturaleza cuando entran en una obra de arte

El teatro conoce también este tipo de aumento, cuando el actor, gracias a los coturnos, a la máscara, etc., parece más grande, en la obra escénica, de lo que en realidad es.

Hay un amento en las artes plásticas cuando un ser es representado en una escala mayor y aparece, entonces, más grande en la obra de lo que es. Un retrato más grande que el natural o una estatua colosal son aumentos de esta naturaleza. El efecto estético buscado suele ser lo monumental, lo grandioso, a veces también lo fantástico...

Cuando algunas obras de arte presentan aumento de seres normalmente muy pequeños, que se encuentran anormalmente cambiados de aspecto al perder su pequeñez familiar, la visión del mundo se renueva completamente en ellos, hecho que produce grandes efectos estéticos. Una planta en macrofotografía proporciona en ocasiones efectos de arquitectura, vastos paisajes aparecen en simples guijarros, menudos objetos familiares se ven transfigurados en representaciones que adquieren tintes fantasmagóricos.

Estos aumentos de personajes (reyes, dioses, héroes) son simbólicos. La caricatura utiliza a veces aumentos parciales (cabezas enormes sobre un cuerpo pequeño).

La diégesis literaria conoce efectos análogos en todos los relatos en los que el personaje se hace pequeño desde el punto de vista desde el cual se cuenta la historia, lo cual tiene como consecuencia un inmenso aumento, con relación a él, de todo el universo que lo rodea; o bien los relatos en los que un personaje de talla normal se encuentra mezclado en un universo gigante pero análogo, en tamaño semejante, al universo habitual (episodio de Brobdingnag en el *Gulliver,* de Swift; *Alicia en el país de las maravillas,* de Lewis Carroll; Las *golosinas de Charlotte,* de Jean Samary; *Ole cierra el ojo,* de Andersen; *Une drôle de boutique,* de Simone Ratel). Estos efectos literarios se encuentran principalmente en la literatura para niños o en la literatura satírica. De hecho, esta dialéctica de lo imaginario y esta visión insólita del universo familiar permiten tanto la maravilla como la comicidad o la burla.

II - Sentido figurado

Este sentido se parece al *I, 2,* pero tiene una transposición moral, ya no material.

Aumentar es aquí presentar los hechos o los acontecimientos dándoles más importancia, más profundidad significativa o más nobleza moral de la que tienen en la realidad. Así, Corneille aumenta el personaje de Nicomède, suprimiendo de su tragedia «el horror de una catástrofe bárbara» de la que da cuenta el historiador Justino, que habría disminuido moralmente a su héroe. La *Chanson de Roland* aumenta el compromiso de Roncesvalles al crear un choque inmenso entre el universo cristiano y el universo pagano. Shakespeare aumenta la historia de Hamlet, en relación con el relato de Saxo Grammaticus, con todo un mundo de pensamientos que profundizan la intriga.

Este sentido del término de aumento se reserva por lo general al arte literario. Por otra parte, se utiliza menos que el sentido propio. C.

➢ AMPLIFICACIÓN, CARICATURA, MARCO, RETRATO, ESCALA.

AURA. Esta noción tiene su sentido estético más importante en el contexto del ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Es el aquí y el ahora de la obra de arte, aquello que funda su autenticidad, su capacidad de testificación histórica. Benjamin sostiene que las obras auráticas se localizan en un ritual, su recepción es cultural, la obra reproducida por la *técnica** tiene una recepción masiva concretada en una percepción distraída. El aura de los objetos naturales es la manifestación irrepetible de una lejanía (por cerca que se pueda estar); en algunas ocasiones Benjamin llega a asociar el aura a la *melancolía** o al deseo de que las cosas nos devuelvan la mirada. Lo fundamental de este concepto es que marca un *declinar,* su destrucción por las modernas condiciones tecnológicas y estéticas, la aparición de unas relaciones políticas desconocidas anteriormente. La masificación de las copias, de los simulacros en la relación estética supone un cuestionamiento de la *originalidad* y tiene numerosas implicaciones para el arte moderno. F. C.

AUSENCIA

I - La ausencia, trabajo de lo negativo

Ausencia se opone a *presencia* en todos sus sentidos. Es el estado de aquello que no está presente allí donde, sin embargo, su presencia sería normal o usual, deseada o temida, o hipotéticamente sugerida por indicios. La ausencia no es una simple negación del ser: está constituida y experimentada *hic et nunc,* Así, en la escena VI del segundo acto de *Britannicus,* de Jean Racine, Ne-

rón está ausente de la escena cuando el personaje del título se encuentra con Junio; pero sabemos que está cerca, que escucha, y su ausencia escénica contrasta con una presencia dramática intensa.

La ausencia puede engendrar sentimientos de desesperación, de esperanza, de horror trágico, de rechazo nostálgico, de incertidumbre, de enigma, de liberación, etc.

Puede crear también efectos cómicos: la ausencia de un objeto que un personaje considere presente provoca la risa elemental que desencadena, por ejemplo, el payaso que se sienta en una silla ausente, o efectos más delicados, incluso poéticos. Efectos mágicos, fantásticos, insólitos, nacen de la desaparición o de la invisibilidad. En ballet, el bailarín que, por ejemplo, ejecutase solo todos los gestos destinados a acompañar a su partenaire en un adagio de paso de dos, podría resultar cómico; pero podría ser también profundamente conmovedor si de esta manera evocase a un ser muerto o desaparecido. En la película coreográfica *Les Chaussons rouges (Las zapatillas rojas),* la danza bailada por la Estrella se ejecuta íntegramente después de su muerte y los bailarines hacen los gestos habituales, seguidos por un proyector que los acompaña en sus desplazamientos. La ausencia está subrayada por los gestos que indican presencia.

Cuando en mimo se lleva un cubo, se abre una ventana, materialmente ausentes, estos objetos son evocados, suplidos e, incluso, restituidos por los gestos del actor.

II - Ausencia provisional, definitiva, constitutiva

La ausencia provisional o, lo que es lo mismo, la presencia diferida, implica una *espera.* En las artes en que la obra se desarrolla en el tiempo, la disposición de la espera ocasiona efectos estéticos ulteriores, por otra parte muy variados, desde el rechazo casi lúdico que se divierte difiriendo una satisfacción (en el *Passepied* de la *Suite bergamasca,* de Debussy, la ausencia absoluta de notas que decidirían entre el tono mayor y el menor) hasta la magnificación de la presencia diferida, cuando la espera llega a su punto álgido (Tartufo no hace su primera entrada en escena hasta el tercer acto).

La ausencia definitiva puede estar modulada en el tiempo por esperanzas, temores, esperas, que no se verifican definitivamente hasta que llega el desenlace.

Pero su planteamiento puede ser también constitutivo en una situación o en una estructura. En el mimo, en la proyección de una película sin banda sonora ni acompañamiento, la ausencia del lenguaje es, por así decirlo, congénita.

En la música grabada, si se trata de transmitir una música destinada a la representación en concierto (no compuesta con este fin), el ingeniero de sonido utiliza artificios técnicos, dada la imposibilidad del oyente de localizar visualmente a los músicos. En una sala de conciertos, cuando se confía episódicamente un pasaje esencial a un instrumento de la orquesta, mientras que los restantes continúan tocando, la mirada del oyente se fija, naturalmente, en el músico dominante, y el hecho de seguir sus gestos facilita que se ponga de relieve su ejecución. Se conoce este fenómeno con el nombre de «escucha inteligente». En una grabación el operador deberá tratar de acentuar el relieve del instrumento importante, por ejemplo, no colocando lejos de él un micrófono que activará en el momento del pasaje esencial. En una música compuesta para la reproducción en disco o banda magnética, el compositor deberá tener en cuenta la ausencia visual. La estereofonía facilita la articulación del relieve sonoro localizando el sonido en el espacio, pero no suple la ausencia del elemento visual.

La ausencia visual, en la transmisión de una obra de teatro concebida para la escena, suprime el aspecto visible de los personajes, de sus evoluciones, etc., y desequilibra determinados efectos. Para suplirlos, se hace intervenir a un presentador, a un recitador, encargados de facilitar a los oyentes la información necesaria para la comprensión de la acción. Pero estas indicaciones deben estar reducidas a lo estrictamente necesario y deben ser facilitadas con la mayor antelación posible, para no entorpecer, sobrecargar o interrumpir el texto. La ausencia visual priva al oyente no sólo de la puesta en escena o de los decorados, sino también de la mímica de los actores, de sus gestos y actitudes y, por tanto, desvirtúa el ritmo escénico, que, en el teatro, es a la vez sonoro y gestual.

Pero existe también un teatro para la radio o el disco: el *audiodrama,* donde los inconvenientes de la ausencia visual han sido aceptados y superados. El autor de talento, lejos de sentir un impedimento, considera esta ausencia visual como un don positivo y explota sus propiedades creativas: crea, de acuerdo con una estética apropiada, formas dramáticas originales, tan emotivas como las del teatro escénico.

III - La ausencia supuesta

Es necesario subrayar el caso contrario: cuando un ser materialmente presente se considera ausente o, incluso, inexistente. Por ejemplo, el manipulador de marionetas japonesas, presente en la escena con su marioneta o, al igual que en el teatro japonés, los *kuromango,* especie de tramoyistas que traen o se llevan accesorios, iluminan el rostro de los actores para ciertos juegos de fisonomía: se supone que el espectador no los ve.

C.

➢ Espera, Audiodrama, Fantástico, Mágico, Insólito.

AUTÉNTICO

I - Sentido propio

En primer lugar, es un término de derecho aplicado a ciertos actos certificados formalmente por personas competentes a este efecto (notarios...). El adjetivo *auténtico* se extiende a todo texto, objeto o documento cuyo origen no puede ser contestado. La autenticidad es la calidad de un objeto que es realmente lo que parece. Si un obje-

to de arte es efectivamente de la época, de la mano a la que se atribuye, se dice de él que es auténtico. Los métodos científicos modernos de autentificación no parecen ser suficientes para desenmascarar a los falsarios, e imponderables de orden estético pueden intervenir en el dictamen. El objeto desprovisto de autenticidad no es forzosamente falso. Puede ser una copia* o un pastiche*.

II - Sentido particular, en música

Se llama *modos auténticos* o primitivos a los modos impares del canto llano (modos llamados después de *re,* de *mi,* de *fa* y de *sol),* siendo llamados los otros *plagales. Cadencia auténtica* es aquella cuya base se eleva una cuarta o baja una quinta. Estos términos son más bien técnicos.

➢ CADENCIA.

III - Sentido figurado

La autenticidad es la virtud moral en virtud de la cual una persona realmente comprometida por sus palabras y sus actos realiza la unidad entre lo que parece y lo que es. Se aplica a veces este valor moral al juicio estético.

1 / La expresión auténtica. En el arte del comediante es la adecuación perfecta de la expresión y de lo expresado. En el arte literario, es el caso del autor que se «ha volcado de cuerpo entero» o que «ha puesto algo de sí mismo».

2 / El artista auténtico es el que no hace concesiones a la búsqueda del éxito, de la notoriedad, etc., sino que busca esencialmente los valores propios del arte. C.

➢ CREACIÓN, ÉTICA.

AUTISMO / AUTISTA. *I* - El psicoanalista Bleuler, creador de la palabra y de la noción, llama autista a todo modo de pensamiento de un carácter estrictamente individual. Así son, decía, las asociaciones de ideas de la ensoñación y del sueño.

II - Algunos psicólogos del lenguaje, como Henri Delacroix, han considerado el autismo como un hecho mórbido. Es anormal, pensaban, que dirigiéndose a otros por medio del lenguaje, se utilicen maneras de hablar que son ininteligibles para otro. El ejercicio de la actividad verbal bajo la forma de un monólogo ininteligible es un hecho patológico.

La noción de autismo, en este sentido, señala en estética un grave y difícil problema. Sin tratarlo aquí, por lo menos hay que indicarlo. Cualquiera que piense en el arte como un lenguaje y le asigne una función de expresión, debe considerar como anormal y contrario a la función misma del arte la intervención en la creación de modos autistas; por ejemplo, para un poeta, el recurso a medios verbales, como los efectos subjetivos y personales de la audición coloreada, que no pueden afectar a otro de la misma manera. Y sin embargo, algunos artistas afirman con mucha fuerza, y como para defender la pureza de su vocación, que cuando crean no piensan jamás en el efecto de su obra sobre un espectador u oyente extraño. De todos modos, uno se puede preguntar si esto no es una ilusión o incluso un error. No sería absurdo sostener que el autismo en arte es una desviación, una infracción a la función fundamental del arte. Es un problema que tiene una particular importancia actualmente en el arte.

III - Hay que añadir que algunos autores contemporáneos toman la palabra autismo en un sentido más amplio, y llaman autista a toda actividad autónoma y autárquica, que se ejerce sin otra finalidad que su ejercicio mismo. En este sentido, la doctrina del arte por el arte sería una doctrina del arte como actividad autista. E. S.

IV - Después de Bleuler, este término ha sido tomado en psicopatología para designar una imposibilidad morbosa para establecer un contacto con el exterior. Este sentido, frecuentemente utilizado en la actualidad, no tiene ninguna incidencia estética. A. S.

AUTODIDACTO

I - Definición general

El término autodidacto procede de la palabra griega *autodidactós,* que figura en Homero *(Odisea,* canto XXII: el cantor Phémios, para que Ulises no lo mate alardea delante de él de ser autodidacto y de que un dios hace nacer en él los cantos más diversos. Parece que esto quiere decir, sobre todo, que en lugar de ser un ejecutor que repite las obras de otros, es un creador) .

Autodidacto ha entrado en el lenguaje corriente, siempre con el sentido de quien se ha instruido a sí mismo, quien no ha tenido maestro, quien no ha seguido un ritmo regular de estudio, cuyos ejercicios no han sido controlados.

II - Autodidacto y adidacto

El autodidacto se opone al heterodidacto y al adidacto (dos términos que se remontan igualmente al griego antiguo). El adidacto es el que no ha recibido ninguna instrucción y que queda entonces en un estado de ignorancia. El heterodidacto es el que ha recibido lecciones de un maestro.

Por supuesto, estos diferentes términos no son susceptibles de un empleo absoluto. No se es nunca autodidacto más que hasta un cierto punto y en un cierto campo. Pero, desde el punto de vista artístico, el único que nos preocupa aquí, puede haber ejemplos de estas tres situaciones.

El hombre que, sin haber recibido jamás una lección de pintura, sin haber visto incluso a un pintor trabajando, compra un lienzo, pinturas y comienza a pintar, es un adidacto. Sin duda, no parte del cero absoluto, porque probablemente habrá visto pinturas, ya sean verdaderas obras de arte o pertenezcan a un estadio inferior de arte. El caso del adidacto absoluto, que jamás haya visto un dibujo o una pintura (Giotto pastor, según algunas biografías) es puramente legendario. Por el contrario, el caso del adidacto en el sentido que acabamos de decir no es raro. Sin embargo, el desorden fácil y no siempre ilegítimo del artista adidacto y del artista naif, que conduce algunas veces a ciertos críticos o biógrafos a exagerar el estado de adidactismo de algunos artistas (el aduanero Rousseau, Seraphine de Sen-

lis, etc.) es, posiblemente, menos frecuente de lo que se dice.

En música, el autodidacto puro sería aquel que inventa un canto sin haber recibido ninguna formación musical (como lo hacen muchos niños que improvisan o algunos autores de canciones populares); sin embargo, ha oído cantar alrededor de él. Estas invenciones se basan casi exclusivamente en melodías. El adidacto, no solamente no armoniza su obra, sino que, además, al no saber anotar por escrito lo que inventa, depende de su memoria para la conservación de esta obra, que no se propaga más que por transmisión oral (a menos que recurra enseguida a la ayuda de un músico más instruido) . Así, Théodore Botrel, sin saber música creaba tanto el aire como las palabras de sus canciones; pero no sabía escribir más que la letra, y cuando sus canciones, conocidas sólo por vía oral, comenzaron a tener éxito, las hizo armonizar por músicos. Esto es algo frecuente en los cantantes populares. Incluso está previsto jurídicamente que un cantante pueda considerarse autor de la letra así como de la música, cuando le es posible cantarla de manera que un músico de profesión pueda escribirla sobre la marcha.

III - La formación del autodidacto

El adidacto que acomete una obra de arte encuentra dificultades técnicas a las que debe buscar una solución (ejemplo: el adidacto de pintura al óleo que ignora la necesidad del secante); se informa, experimenta, compra manuales, lee libros técnicos. Así llega a ser autodidacto. El empleo de la palabra autodidacto se reserva principalmente para designar a los que, procediendo así, han llegado a procurarse una cultura bastante desarrollada. Algunos autodidactos saben más cosas que los heterodidactos que se han quedado en un estadio elemental.

Los dos grandes procedimientos de formación del autodidacto son: 1) las experiencias personales, y 2) las fuentes literarias, que el autodidacto debe descubrir y comprender solo.

En cuanto a este último punto, el autodidacto muy bien puede encontrar fuentes de consulta en las bibliotecas públicas o en las librerías, pero se le plantea el problema de la elección: ¿qué libros debe pedir o comprar? Muchos escritores autodidactos han hablado de los obstáculos que tuvieron en un primer momento para instruirse. Ningún profesor guiaba sus lecturas, experimentaban un sentimiento de soledad, incluso de aprensión, ante un universo de libros que nada les había enseñado a afrontar.

Cuando no tienen la suerte de encontrar un guía (que frecuentemente suele ser un camarada autodidacto más avanzado que transmite los resultados de sus experiencias), sus lecturas se hacen al azar, dependiendo de encuentros fortuitos y con el riesgo de una formación desordenada.

Es bueno añadir que muchos libros con los que se encuentran (colecciones de ejercicios, etc.) han sido pensados para ser inseparables de la enseñanza de un maestro, y por esta razón son difícil y equivocadamente utilizados por un autodidacto solitario.

Algunos autodidactos experimentan entonces la necesidad de seguir un curso regular, y se convierten en heterodidactos tardíos, después de un período de intentos y tanteos incluso coronados de éxitos. Erik Satie era ya un compositor muy conocido, auténticamente autodidacto, cuando se inscribió en la Schola Cantorum, donde siguió clases de contrapunto de Roussel. Algunos de sus biógrafos admiten que esto fue una especie de capricho; otros, que creyó ingenuamente que tendría más autoridad e influencia si poseía un título, pues exigió que el diploma le fuera materialmente concedido; pero es mucho más probable que, aunque se aprovechó de su reputación de humorista a la hora de inscribirse al curso, Satie sintió la necesidad de seguir las clases de un maestro y de adquirir conocimientos sin los que algunos problemas técnicos le resultaban muy difíciles o insolubles.

Por último, no es necesario decir que todos los heterodidactos de valor, una vez que han acabado sus estudios, han pasado a ser autodidactos y han continuado adquiriendo conocimientos y perfeccionándose en su arte por medio del estudio y del ejercicio, y a menudo también a través de la lectura y de conversaciones.

En cuanto al arte de la danza, se podría considerar que la mayoría de los bailes populares tradicionales se aprenden de una manera autodidacta, ya que no son enseñados y los jóvenes los aprenden mirando hacer a sus mayores, pero sin control. En danza clásica el alumno no puede, ni siquiera con ayuda de un espejo, controlar visualmente en todo momento sus movimientos.

Teóricamente, podría llegar por medio de un control muscular interior a tener conciencia en cada instante de su posición. Pero precisamente el aprendizaje de este control se hace en paralelo al aprendizaje de la danza y no puede preceder a éste.

Sin embargo, Serge Lifar refiere que encontró en Japón un autodidactismo de la danza clásica europea. Los alumnos, sin profesores, ya que este arte era hasta entonces desconocido en este país, han aprendido esta danza con ayuda de libros, controlándose mutuamente. Los notables resultados obtenidos han permitido a Serge Lifar utilizar, en una gira, bailarines así instruidos, para formar los conjuntos alrededor de las estrellas francesas.

Vemos, pues, que los problemas relativos al autodidactismo son muy variables según las diferentes artes y el lugar que tiene en ellos la técnica o el nivel de conocimientos que exigen.

IV - El arte del autodidacto

Podemos preguntarnos si las obras de arte producidas por autodidactos se distinguen por caracteres precisos de las obras producidas por artistas formados con un maestro. De hecho, el autodidactismo se hace sentir muy poco; y si este repercute en la manera de actuar de un artista, esto se puede producir de modos muy diferentes.

Puede ocurrir que el artista autodidacto tenga una cierta ingenuidad, guarde un frescor de sensi-

bilidad o de pensamiento, si su arte ha sido para él un descubrimiento maravilloso y libre, si no ha recibido esquemas ya hechos, procedimientos mecánicos, «trucos», si no ha estado sometido a ejercicios fastidiosos.

El escritor autodidacto puede dar a sus obras un carácter pintoresco, insólito, una rareza picante en el contenido, en las preocupaciones o en el estilo, porque ha leído, al azar, en sus exploraciones en el mundo de los libros, obras extrañas o simplemente libros no incluidos en los programas de estudio normales. Esto se encuentra, por otra parte, en los escritores que han seguido estudios normales y leído a los autores que se estudian en las clases, pero que han completado esta formación con lecturas personales para las que han preferido (como decía Hugo) «los libros que nadie lee».

A la inversa, el autodidacto formado por el azar de lecturas fortuitas puede presentar un arcaísmo involuntario, el empleo de procedimientos o de estilos ya antiguos, por ignorancia del arte o de la literatura de su tiempo. Puede incluso perder el tiempo en búsquedas que él cree nuevas, audaces o todavía por descubrir, porque no conoce más que las obras de los pioneros en este género e ignora que estos procedimientos han sido abundantemente explotados hasta formar parte de los tópicos.

Se incluyen habitualmente entre los escritores autodidactos a los autores que han ido (de una forma más o menos asidua) a la escuela primaria, pero que han dejado de recibir formación escolar siendo muy jóvenes y no han hecho estudios secundarios o superiores. Cuando empiezan a escribir es a menudo con el recuerdo de los manuales elementales que han tenido en su infancia (únicos libros que representan para ellos la cultura), o bien emplean el lenguaje que les era habitual en sus escritos infantiles, con clichés y giros convencionales que algunos niños creen deber emplear para «tener estilo» y que los profesores intentaban precisamente que evitaran. Asistimos así a un efecto paradójico: estos autodidactos literarios a veces escriben de manera tanto más escolar cuanto su escolaridad ha sido menos favorecida. Alphonse Narcisse, el autor autodidacta de la novela *La sombra de la muerte,* es un ejemplo bastante típico.

El autodidacto puede no haber encontrado en los libros que él ha mirado más que una sola forma de pensamiento, una sola doctrina artística, una enseñanza técnica muy especializada. El heterodidacto habrá podido tener una formación más abierta, pero el autodidacto corre el riesgo de caer en la estrechez de miras o en la monotonía, si cree posible solamente una cierta manera de escribir, de pintar, de componer, de pensar, porque no ha encontrado jamás otras.

V - Valor del autodidactismo

Según las épocas, las civilizaciones, los modos y las teorías y también las diferentes artes, las tres situaciones de adidacto, autodidacto y heterodidacto, han sido más o menos ponderadas, impuestas por las costumbres, algunas veces reivindicadas con derecho o sin él.

En pintura, el aprendizaje bajo la dirección de un maestro ha sido durante mucho tiempo la regla. No sólo este aprendizaje duraba numerosos años, sino que la costumbre hacía que durante el resto de su carrera el artista ligara su nombre al de un maestro, incluso si la influencia artística había sido nula y la originalidad indiscutible: Delacroix, alumno de Guérin; Guérin, alumno de J.-B. Regnault; Regnault, alumno de Bardin... Podemos construir así verdaderas genealogías espirituales que no significan ningún parentesco estilística o una organización de escuela: esto se relaciona más bien al estatus convenido para el artista.

En nuestros días, la atmósfera es muy diferente: está muy extendida la idea de que recibiendo consejos de un maestro o adscribiéndose a una escuela, el talento y la originalidad sólo pueden perder. Estas ideas favorables al adidactismo o al autodidactismo han recibido incluso apoyos oficiales: ver en el J. O. del 26 de marzo de 1961, n.° 73, la exposición de los motivos de la reforma del reglamento de los concursos de Roma de pintura y escultura. Podemos leer: «La apertura a todos de un concurso, hasta el momento reservado a los que se beneficiaban de hecho de una enseñanza oficial, implica una modificación de las pruebas en el sentido de una "desescolarización". Pero esta "desescolarización" aparece en sí misma como un objetivo esencial.»

En literatura se constatan variaciones parecidas. Las teorías de la inspiración, que hacen del poeta el intermediario más o menos inconsciente del que se sirve una potencia superior, conducen a una valoración del autodidacto. Las sociedades que ven en el lenguaje literario o poético una prolongación del lenguaje corriente (que puede ser rítmico en el caso de la emocion, por ejemplo) no dan una importancia particular a un aprendizaje.

Pero si se considera al lenguaje poético como un lenguaje especial, distinto del lenguaje corriente, el heterodidactismo puede ser valorado e incluso tomar el aspecto de una verdadera iniciación (en ocasiones asimilada a una iniciación mágica: *vate* es, por su lenguaje, a la vez adivino, poeta y mago). Ocurre también que existen verdaderas corporaciones organizadas y escuelas para formar a los futuros literatos. Así, había en Irlanda, en Tuam-Drecain, en el siglo VII, una escuela de literatura de *file* (trama), donde el ciclo de estudios duraba doce años; se aprendía la escritura ogámica, la versificación, el vocabulario particular de la lengua poética (con los términos caídos en desuso en el lenguaje corriente) y las narraciones épicas en las que los sujetos estaban catalogados. Todos los que accedían al grado de bardo no ejercían siempre la profesión, como los que el *Libro rojo,* de Hergest, trata de «bardos poco serios», porque, aunque iniciados en este arte y siendo ya oficialmente bardos, no habían hecho su carrera en este sentido, sino que habían seguido la carrera de las armas.

En la actualidad hay en las universidades de los Estados Unidos departamentos especializados

en el aprendizaje de la creación novelesca, la creación poética, la creación teatral (este último departamento existe en casi todas las universidades y es muy frecuentado).

Pero generalmente la creación literaria no es objeto de una enseñanza técnica especializada, y su aprendizaje se confunde con la cultura general recibida por toda persona que tiene estudios.

En los casos donde existe sin ser particularmente aprobado, los autodidactas se han visto obligados a acentuar el carácter popular de sus obras, porque era solamente bajo ese título como se sentían admitidos, o tolerados, en los medios literarios (así lo muestran ciertas relaciones entre poetas, artesanos o manuales y los literatos de oficio en la época romántica). Las teorías del inconsciente* como fuente de poesía conducían lógicamente a una valoración del autodidactismo. De hecho esta consecuencia continúa vigente.

A. S.

➢ AUTOR, DIDÁCTICA.

AUTÓMATA. Del griego *automatós,* que se mueve por sí mismo. En un sentido general, que actúa por sí mismo, espontáneamente. Más a menudo, objeto que, revestido de la apariencia de un ser vivo, imita mecánicamente sus acciones.

El autómata no debe confundirse con objetos animados (estatuas, retratos, cadáveres...) y particularmente con los que son animados mediante la magia *(brucolague,* zombi) ni con seres vivos nacidos de un artificio (golem; tulkou, homunculus); tampoco con marionetas animadas por el marionetista o con robots, imágenes de un mundo mecánico deshumanizado, frutos de los descubrimientos científicos más recientes. Ahora bien, el robot no imita a los seres vivos, los reemplaza.

El autómata, esbozo o transfiguración mecánica de la vida, caricatura del ser vivo, ayudante de la magia y rebosante de lo maravilloso, divertimento o decorado, ha fascinado, desde la antigüedad, a las masas, príncipes, sabios e incluso filósofos. Se encuentra en Egipto o en Grecia, es hidráulico en los jardines de Granada en la Edad Media con los sabios árabes, hidráulico también en el siglo XVII, donde anima las rocas de las Grutas de Francini. En la misma época vemos a Descartes dibujar una perdiz mecánica a la que un podenco hace elevarse. Pájaro cantor en Sicilia o autómata que da la hora sobre las iglesias, «artefacto de juego» medieval, es una atracción científica con Vaucanson y su famoso Pato. En Suiza –país de la relojería–, en Alemania, en Francia, han rivalizado en habilidad para crear sujetos animados y decorados fabulosos dando prueba a veces de un arte refinado y de un sentido plástico indiscutible.

I - El autómata en el arte

1 / El autómata propiamente dicho: cajas de música, relojes, personajes y tableros móviles, pájaros y animales de todas las especies, autómatas que dan la hora y todo género de androides. Los animales y los objetos pertenecen más bien al dominio del juego y del artificio, mientras que los androides están todavía próximos a un tipo de magia (Santo Tomás de Aquino ordenó varios autos de fe de androides considerados instrumentos de brujería y Francine, el androide de Descartes –dicen– fue ahogado por los marinos aterrorizados que le habían descubierto en la cala de su navío...).

2 / Los autómatas narrados. Se encuentran en las leyendas mitológicas (Atenea enseña a los de Rodas a fabricar estatuas móviles). Encontramos autómatas en la literatura medieval (los hombres de cobre que protegen con sus flechas mecánicas la entrada a un castillo, en *Huon de Burdeos;* el autómata músico, en la *Novela de Troya,* de Benoit de Sainte-Maure; etc. Más cercano a nosotros, Andersen (*El Ruiseñor),* J. P. Richter *Los Papeles del Diablo)* y Hoffmann (*El Gato Murr, El Hombre de la arena...*) han utilizado los resortes sutiles de las ambigüedades del autómata, entre vida real y vida ficticia, fascinación por las apariencias y angustia del doble. Villiers de Isle-Adam en *Eva Futura* nos muestra una mujer mecánica, verdadero androide, convertido en mujer ideal.

3 / Los autómatas representados. En las películas realistas vemos aparecer al autómata en el curso de una acción creíble *a priori.* Los más frecuentes son de carácter musical como en *La Regla* del *Juego,* de Renoir, o *The Band Wagon,* de Vicent Minelli. En las películas de ciencia ficción o en las películas fantásticas, el autómata permite la continuidad de la credibilidad en un espacio y en un tiempo que lo prohíben: es entonces un personaje de acción con un estatus ambiguo: no se sabe si es «máquina», si tal personaje o animal de carácter fantástico es autómata o no, si se mueve por sí mismo o si es movido por intervenciones exteriores (más o menos encubiertas por el carácter discontinuo de la perspectiva. En las películas de animacion, se trata generalmente de marionetas de papel, de madera o de metal, que provocan la ilusión del autómata sin ser autómatas verdaderos.

4 / Los autómatas encarnados de las artes del espectáculo. Se trata a menudo de transposiciones escénicas de obras literarias. *El Hombre de la Arena,* de Hoffmann, ha inspirado el ballet de *Coppelia,* donde los bailarines imitan a autómatas, y los *Cuentos,* de Hoffman, la ópera cómica donde el autómata que canta es una cantante. Se puede citar también la *Tienda caprichosa,* de Em. Chabrier, y *El Niño y los sortilegios,* de M. Ravel, que pone en escena a todo un pueblo de autómatas encarnados humanizados.

5 / Los autómatas sugeridos. En música, el organillo y el piano mecánico son autómatas. Mozart escribió tres fantasías para órgano mecánico que resaltan la sonoridad particular de este instrumento y su estilo musical de autómata.

II - Estética del autómata

La atracción secular ejercida por los autómatas no se explica sólo por el refinamiento y atractivo de su apariencia o por la diversión que ofrecen y la admiración que provocan. Incluso desembarazados de sus aplicaciones mágicas o de sus funciones de oráculo, el autómata atrae por su

ambigüedad, que juega con las oposiciones verdadero y falso, vivo y no vivo, natural y sobrenatural y todavía más, de natural y artificial, entre las cuales se duda. La necesidad de crear simulacros ha estado siempre ligada al arte, el deseo renovado por Pygmalión de animar a la estatua surge muy pronto en el hombre. Por otra parte, la ambigüedad existe hasta en el propio término que se aplica a la espontaneidad y a la mecanización del movimiento.

El autómata es un objeto de ilusión que responde, por una parte, al deseo de evasión y, por otra, al de creer en lo maravilloso sin creer verdaderamente en ello, a la oscura necesidad de ser engañado.

El movimiento y la repetición de este movimiento, su carácter de sacudida, son inquietantes y en conjunto atractivos (la seducción ejercida por las vitrinas animadas nos da prueba de ello).

El autómata es inquietante: parece no tener que parar nunca, también puede descomponerse. Estamos delante de él como el aprendiz de mago que ignora la palabra clave. El carácter dramático que toma a veces el autómata contradice la teoría de Henri Bergson que asocia la risa a la idea de lo «mecánico adherido a lo vivo». Por otra parte, el «diablo con resortes» de Bergson es más bien lo vivo adherido a lo mecánico, lo que constituye la esencia misma del autómata.

El autómata ejerce un encanto que desafía al tiempo. Existen numerosos coleccionistas de autómatas, todos apasionados y casi místicos. Incluso el niño se apasiona por los autómatas, como lo prueba la proliferación de muñecas que hablan, comen, andan o cantan y alimentan la necesidad de los niños de «hacer como si». Esto también pertenece al dominio del autómata... L. F.

➢ ANIMADO/ANIMAR/ANIMACIÓN, CINÉTICO (ARTE), MÁQUINA *[III]*, MOVIMIENTO.

AUTOR

I - Escritor cuyas obras son autoridad

El término *autor* viene del latín *auctor (de augere,* incrementar, aumentar), que tenía dos significados fundamentalmente: *1)* el que es *causa primera* de alguna cosa, *2)* quien es *garante* de algo.

La palabra *auctor* podría no tener ninguna relación con la creación artística (cf. *deditionis auctor,* instigador de una rendición). Como términos de estética, las palabras *auctor* y *autor* conciernen únicamente al arte literario (sin embargo, en Plinio, se llama autor al de una estatua). El *auctor* del latín clásico era *1)* aquel por quien un libro existe, es decir, el escritor que lo compuso, o *2)* aquel cuyos escritos son los garantes de una opinión y constituyen una fuente digna de crédito.

En la Edad Media, las acepciones de *auctor* y de *autor* se juntaron, siendo la segunda de ellas la más importante. Se trataba de los autores cuyas obras servían como referencia y norma. El *autor* era el que tenía la *autoridad,* por lo cual se mantenía un vínculo muy vivo entre ambos términos. Si el uso de *autoir,* en este sentido, se redujo poco a poco, no por ello desapareció nunca completamente. Todavía en la actualidad, cuando se habla de conocer, consultar o explicar «autores», se trata de escritores sobre los cuales se apoya alguien o bien de escritores conocidos y clásicos.

La noción estética de *autor,* en este sentido *I,* implica juicios de valor. Se pone aquí a los *autores* como modelos de algunos valores, ya sean lingüísticos (los *autores* son garantía de una buena lengua), ya se trate de géneros literarios (un género representado en los *autores* es un género mayor y particularmente elevado en dignidad), ya se trate, incluso, de acontecimientos (cuando varios escritores tratan una misma leyenda, un tema tradicional, la versión de los hechos que tiene la garantía de un *autor* es considerada como la más digna de crédito, no siendo las otras variantes más que supuestas innovaciones).

Este respeto debido al autor ha conducido incluso a pensar que una obra literaria no puede merecer estima más que si se apoya en autores (en el sentido que acabamos de indicar). Algunos escritores se han inventado incluso fuentes ficticias antes que reclamar la originalidad de sus creaciones. La indicación de fuentes reales o supuestas se ha convertido incluso en una cláusula de estilo bastante convencional: de ahí, todas esas novelas que contienen como prólogo o epílogo una especie de pequeña novela anexa donde se cuenta la historia de la fuente y se expone cómo se considera que el autor se ha puesto al corriente de los acontecimientos que constituyen el universo de su obra. Podríamos citar muchos ejemplos, desde el *Gran Santo Grial* hasta las novelas de Walter Scott. En un caso como el de *Guzla* de Mérimée, la referencia imaginaria se convierte incluso en una verdadera superchería. En muchas novelas de Walter Scott las citas suelen ser también supercherías. Son, en este caso, obra de Walter Scott y no del autor que pretende citar.

El título de autor, en este sentido *I,* se rechaza en muchos escritores. El escritor que no es un autor no tiene, de hecho, ningún derecho particular sobre su invención. Por ello, el conjunto de las obras literarias ha sido considerado durante tanto tiempo una especie de masa común, *res nullius,* en el que cualquiera bebía y del que se disponía a voluntad.

II - Escritor

De forma paralela al sentido *I,* el término *autor* tomó bastante pronto y mantuvo hasta la actualidad el sentido de escritor. Un «autor, en términos de literatura, es una persona que ha compuesto alguna obra», dice el abad Mallet en la *Enciclopedia.* Autor y escritor son, en este sentido, casi sinónimos.

Sin embargo, cuando se quiere introducir un matiz entre ambos términos, se alude, con el término de autor, a la invención que pone de manifiesto quien compone una obra literaria, a las ideas, al fondo de la obra. Con el término escritor, se hace referencia más bien a la forma de su obra, a la lengua, al estilo.

O bien, mientras que el término autor implica una obra consumada, el de escritor se refiere más bien a la acción de escribir. En el fondo suele haber en la noción de *autor,* un matiz que lo acerca a un perfecto gramatical, mientras que la de *escritor* tiende al imperfecto o al frecuentativo.

Pero, con mucha frecuencia, no se hace apenas diferencia entre estos dos términos y se emplean uno por otro.

El término de autor puede plantear también algunos problemas de estatus social (sobre todo en los siglos XVII y XVIII).

El primer problema es el de saber qué lugar corresponde a un autor como profesional de la literatura en la jerarquía social. Se ha tomado a veces el término (en este caso) en un sentido peyorativo. Se cuenta que un gran señor, queriendo humillar a Piron, dijo a un financiero que se encontraba al mismo tiempo en la puerta de su casa: «Pase usted, señor, no es más que un *autor.*» El autor de la *Metromanía* puso las cosas en su sitio diciendo: «Dado que las categorías están claras, yo paso primero.»

Habría que preguntarse si un gran señor podría reconocerse como autor sin rebajarse. Se ha planteado también la cuestión de si una autora no perdería por este hecho su feminidad...

III - Creador de una obra determinada

Un tercer sentido, el más usado hoy en día, llama *autor,* en relación a una obra, a quien la ha compuesto.

La palabra *autor,* en este sentido *III,* no se emplea sólo para el arte literario. Se puede ser el *autor* de una novela, de una obra de teatro, de una obra musical, de un cuadro, de un ballet, etc.

Según este sentido, toda persona que invente o cree una obra de teatro cualquiera es *autor* y ya no existe, como en el sentido *I,* la idea de un privilegio de dignidad. Tampoco se trata de un estado en sí, como en el sentido *II.* Finalmente, desde una perspectiva opuesta a la del sentido *I,* la tendencia actual es valorar el acto creador y considerar que el autor original tiene derechos sobre sus obras por el solo hecho de su originalidad.

Estos derechos sobre su obra tal como se los concibe generalmente hoy en día fueron legalmente reconocidos a partir de la ley de 1791. Los siglos XIX y XX desarrollaron cada vez más estos derechos legales. Pero hay que distinguir la expresión «derechos de autor», que designa la remuneración del trabajo del escritor, de «derechos del autor», que responde al aspecto moral de la cuestión.

Dada la importancia cada vez mayor que se acuerda para los derechos de un autor sobre su obra, se hace esencial determinar con precisión, para una obra determinada, quien merece el título de autor.

En música se dice, por ejemplo, que quien ha hecho una canción se puede llamar autor de la música si la canta de una manera lo suficientemente diferenciada como para que un músico profesional la haya podido escribir.

En teatro, el escritor que compone una obra es llamado autor dramático. Por *componer* se entiende imaginar, desarrollar, conducir, ordenar, a través del diálogo y, de manera secundaria, a través de las indicaciones para la interpretación en la escena, un tema que toma la forma de una intriga dramática.

Todos los autores no reúnen necesariamente todas estas condiciones a la vez. En caso de colaboración, la parte de cada uno de los autores es variable y puede referirse a todos los elementos indicados antes o sólo a un determinado número de ellos. Un escritor que se vale de un tema legendario para llevarlo a escena es, por supuesto, el autor de la obra que ha escrito, incluso si el tema ya ha sido tratado en el teatro. Los préstamos que puede tomar de sus predecesores no le impiden reivindicar con todo derecho la paternidad de su obra, dado que ésta tiene una fisonomía bien distinta de aquellas que la han precedido: Racine es incontestablemente el autor de *Ifigenia* y de *Fedra,* a pesar de todo lo que deba a Eurípides. Si los préstamos son de tal envergadura que la obra nueva no es más que un rejuvenecimiento de la antigua, el escritor que ha procedido a esta actualización es un adaptador. La línea de demarcación entre la obra original y la adaptación es difícil de determinar. Hay ahí un elemento de apreciación que varía según las épocas y según los puntos de vista individuales.

Por otra parte, puede que el diálogo de una obra no esté fijado o, por lo menos, no completamente, por la escritura, habiéndose atribuido una cierta libertad a los actores y a sus facultades de improvisación. Tal es el caso de la *commedia dell'Arte.* Se podría en este caso asimilar los actores a co-autores. Sin embargo, es al escritor a quien se considera en realidad el autor del argumento. En ocasiones, pero entonces existe abuso, se confunde al personaje con los escritores a los cuales se debe. Así, las escenas francesas de la *commedia dell'Arte,* publicadas por Evariste Gherardi, le fueron atribuidas erróneamente en su conjunto, a pesar de que no es autor más que de una o dos de las obras.

En el mimo o en el ballet, la distinción entre el autor y el director o el maestro de ballet es, a veces, difícil de establecer. El autor de una pantomima es evidentemente aquel que la ha concebido. En el ballet, se debe a la colaboración de varios especialistas: un escritor para el argumento, un compositor para la música y un coreógrafo para la danza son coautores del ballet.

A pesar de las numerosas discusiones, la cuestión de saber si conviene atribuir a uno de ellos la supremacía y considerarlo como el autor del ballet, considerando a los otros como sus colaboradores, no ha sido resuelta aún en la actualidad. Es mejor precisar que un escritor determinado es el autor no del ballet, sino del argumento o del guión.

En las óperas y dramas líricos el término de autor se aplica tanto al músico que compuso la partitura como al escritor al que se debe el libreto de la obra.

Se pueden encontrar semejantes problemas en todas las artes, cuando varias personas participa-

ron en la invención y creación de una obra única. El caso del cine es un ejemplo particularmente claro, dado que una película es producto de la colaboración entre especialistas muy variados. El éxito de una obra en colaboración requiere que exista una buena comprensión entre los co-autores para lograr la homogeneidad del conjunto.

Un caso particular muy interesante estéticamente es el de las obras en las que intervienen varias artes pero en las que sólo un hombre es el autor y toma la responsabilidad de varios co-autores. Es el caso de un coreógrafo que es a la vez autor del libreto. Un caso análogo es el de un músico que es igualmente autor del libreto de una ópera (como Wagner o Berlioz). En algunos casos, uno de los aspectos de la obra predomina claramente sobre los otros, pero esto no es siempre aparente. El autor que compone su libreto puede haber tenido en vista de antemano algunos efectos musicales o escénicos.

Además, el autor puede ser también el intérprete y haber previsto especialmente los efectos que producirá en la representación: es el caso del *autor-actor*. A. S.

➢ ADAPTACIÓN, APÓCRIFO, CREACIÓN, DRAMATURGO, DERECHO, ESCRITOR, EDICIÓN, PROPIEDAD.

AUTORIDAD. *Autoridad* procede de la palabra latina *auctoritas* y, como los términos de los que procede, tiene varios sentidos; pero, como ellos, no interesa a la estética más que en dos sentidos, por otra parte estrechamente ligados.

1 / Autoridad = Poder moral de un ser que se impone, que establece reglas o cuya opinión tiene un peso considerable o que es especialmente digno de confianza. Así, un escritor tiene autoridad cuando tiene cierta influencia e impone autoridad cuando su opinión sirve de criterio en los juicios de otros; un actor tiene autoridad cuando ejerce en escena un dominio sobre la atención del público.

2 / Autoridad = Persona a quien se le reconoce cierto prestigio. En este sentido, un escritor determinado es una autoridad.

La autoridad determina, pues, una norma en el dominio estético (y en particular en el dominio literario) y puede aparecer bajo varias formas.

I - Diferentes tipos de autoridad

Las personas que ejercen este poder moral en las letras y en las artes pertenecen a distintas categorías:

1 / Los artistas propiamente dichos

A / *En la creación*. Las autoridades son aquí aquellos cuyas obras poseen un valor ejemplar. En este sentido los términos *auctoritas* y *autoridad* entraron en el dominio del juicio estético; pero el empleo del término está hoy en día en desuso: un autor, un artista, cuya obra genial adquiere una función de parangón o de modelo, es llamado más bien *maestro* que *autoridad*. El término *autoridad* se separa poco a poco del término *autor** al que estaba etimológicamente ligado.

El respeto hacia estos maestros o la idea de que nos dan una gran lección no es en absoluto incompatible con una tendencia innovadora: se puede pensar en seguir su ejemplo buscando como ellos un valor estético, pero por distintas vías; se puede también considerar que se anda tras sus huellas siendo hoy en día tan original e iniciador como ellos lo fueron en su tiempo. Por el contrario, una tendencia tradicionalista cree deber inferir del alto valor de sus obras la idea de que es obligatorio imitar el estilo y los géneros que cultivaron.

B / *En la ejecución*. Existe una autoridad del intérprete (músico, actor, etc.) que es el poder de imponerse e incluso de convencer y de marcar la obra con una huella personal y durable. Por otra parte, en obras de ejecución colectiva, sucede con frecuencia que, por organización, tiene poder de dirección sobre los otros ejecutantes; se trata entonces de la autoridad del jefe del equipo: jefe de orquesta, director de teatro.

Puede haber conflictos de autoridad entre los autores de una obra y los que la interpretan, y, por otra parte, en todas las artes donde varias personas comparten responsabilidades creadoras. (Por ejemplo, en el arte de la danza: el autor del ballet, el coreógrafo y el músico.)

2 / Los teóricos del arte

Las autoridades en este dominio son estudios de la estética, críticos, musicólogos, historiadores del arte o de la literatura, etc. Estos teóricos han ejercido a menudo una gran influencia sobre la creación artística. Hay autoridad y no simple influencia cuando la sumisión aparece como una especie de deber; pero puede ser también una especie de opresión. Algunos críticos, como Francisque Sarcey, por ejemplo, han marcado con su influencia la vida teatral de su época.

3 / Los representantes de normas anestéticas

El arte a veces es sometido a la autoridad de personas que le marcan directrices que no responden a preocupaciones estéticas. Los casos más frecuentes son los de autoridades religiosas, autoridades morales y políticas (censura), y autoridades científicas o técnicas. Por ejemplo, el arte sagrado busca un valor estético como sagrado, reconoce obligaciones religiosas, y esto puede darle la ocasión de ser orientado o controlado por los que, en virtud de sus funciones religiosas, son competentes en la materia. O bien, cuando el arte busca un valor de verdad absoluta, sucede que el artista reconoce la autoridad del sabio o del técnico capaz de instruirle –el pintor Apelle corrigió el dibujo de un zapato según las observaciones de un zapatero– o, como un pintor de historia se informa en ciertas obras que poseen autoridad en materia de arqueología. Platón señalaba ya el problema de las relaciones entre el poeta o el artista que representa un objeto, y quien tiene el conocimiento de este objeto, en la *República* (Libro X, 598-602 b).

En artes como el teatro y el cine se apela algunas veces a consejeros, historiadores, arqueólogos o incluso técnicos. Es muy difícil distinguir en la Historia del arte autoridades que se han ejercido en un sentido absolutamente anestésico de las que han querido ejercer un poder directivo en función

de concepciones artísticas. Algunos soberanos, como Luis XIV o los Médicis, representantes de un poder político como Stalin, han influido notablemente en el arte de su tiempo.

II - Los modos de acción de la autoridad

1 / El respeto inspirado

La autoridad en estado puro se impone sólo por el respeto que su valor hace nacer, o únicamente por el ascendiente de una fuerte personalidad.

2 / La función didáctica

Muy a menudo la autoridad se ejerce por medio de la enseñanza e interviene incluso en la formación del futuro artista o del aprendiz de escritor (autoridad que podrá ser voluntariamente aceptada, sufrida o rechazada). Así es la autoridad del director de colegio, del jefe de taller, del profesor de literatura creativa en ciertas universidades modernas o de maestros de las escuelas de poetas profesionales que existieron en la Edad Media en el mundo escandinavo o celta.

3 / El recurso al poder temporal

Puede que la autoridad disponga de medios materiales de acción, de coerción: de esta manera, se somete al artista, al escritor, con los encargos, con la aceptación o rechazo de publicar sus obras, con los precios y las recompensas, o, incluso con los castigos, en algunos casos, de censura o de inquisicion. Pero, según la tradición milenaria que distingue la *auctoritas* de la *potestas*, en este caso no se puede hablar propiamente de autoridad salvo si a este dominio de orden temporal se une un dominio de orden espiritual. Así, se podrá decir de un vendedor de cuadros, de un productor de películas, de un seleccionador de vedettes para la canción, de un mecenas, de un crítico, que es un poder, cuando su situación económica en el mercado de la pintura, de las películas o del disco, su fortuna, o su influencia sobre los compradores posibles le permiten imponer a ciertos artistas sus concepciones o sus gustos, o imponer al público las formas de arte o los artistas a quien debe aplaudir. Se dice de un crítico o de un experto en pintura, que es una autoridad o que impone su autoridad si su competencia o la fuerza de su personalidad añaden a sus posibilidades materiales de acción una especie de señorío de espíritu.

III - El fundamento de la autoridad

Dos grandes concepciones se enfrentan en esta consideración: una hace depender la autoridad del espíritu crítico de los que se someten, la otra funda, al contrario, la crítica sobre la autoridad que se halla por encima.

Desde esta última perspectiva se ha considerado a la autoridad como un absoluto que no se puede de ninguna manera cuestionar ni siquiera para justificarlo. Se beneficia de una especie de carácter sagrado. El siglo XVII, por ejemplo, reconoció generalmente este tipo de autoridad a la *Poética* de Aristóteles para los problemas de dramaturgia; y ejemplos análogos podríamos hallarlos en todas épocas. Pero siempre se pueden encontrar dos actitudes opuestas: una es la de ciertos espíritus dogmáticos que se inclinan ante las autoridades o las tradiciones que nunca han cuestionado y que son para ellos indiscutibles. La actitud inversa consiste en fundar la autoridad sobre el espíritu de libre conciencia. Un autor, una tradición o el valor de una doctrina, adquieren el estatus de autoridades porque la reflexión crítica ha demostrado su competencia.

Hay que señalar, por otra parte, que una misma autoridad puede tener adeptos según distintos modos de adhesión: unos creen en un autor, en una doctrina estética, como un verdadero acto de fe, mientras que otros respetan al mismo autor, a la misma doctrina tras haberlos cuestionado y reconocido maestros en la materia.

Finalmente, una tercera actitud consiste en un rechazo casi instintivo contra toda autoridad en cuanto autoridad y en hacer sistemáticamente lo contrario de lo que ella prescribe. Es una posición frecuente de los artistas que ha ejercido una influencia considerable en la evolución histórica de las artes.

A. S.

➢ DIRECCIÓN, MAESTRO.

AVIVAR. Volver más vivo, bien en sentido propio, bien en sentido figurado.

El sentido propio se aplica a las artes plásticas o decorativas. Se aviva un color dándole un tinte a la vez más luminoso y más saturado; puede tratarse de un cambio aportado a una obra durante su ejecución, de una modificación o un retoque de una obra preexistente, o de una vuelta al primer brillo de la obra después de una fase de oscurecimiento o empañadura (limpieza de un cuadro). Se aviva una forma, una arista, dándole un ángulo más claro.

El sentido figurado se aplica a la literatura, bien porque se dé mayor vivacidad y rapidez al estilo (empleo muy raro del término avivar) bien porque se presente el universo de la obra de manera más enérgica y más chocante.

En todos estos casos, avivar no se utiliza más que cuando el cambio constituye una mejora.

A. S.

➢ COLOREADO, VIVO.

AZAR. Relación imprevisible de elementos sin lazos orgánicos aparentes entre ellos. Según Cournot, es el encuentro de series causales independientes. Bergson observa que los efectos del azar se notan especialmente sobre todo cuando «se comporta como si tuviera una intención».

El uso estético del azar como combinación aleatoria de objetos, de cualidades o de elementos materiales, se trata en el artículo *Aleatorio*. Pero aquí añadimos el caso del azar como interferencia entre acciones humanas independientes entre sí, cosa que puede acontecer en composiciones o ejecuciones artísticas colectivas, en que el resultado de conjunto es, en consecuencia, fortuito.

De hecho, el azar puro no produce nada interesante, o sólo de manera excepcional, por lo que sería una ingenuidad contar con él. Pero cuando un grupo de personas decide pintar, escribir, tocar instrumentos... de este modo, a menudo hay entre

ellos puntos comunes, preocupaciones análogas, más o menos inconscientes, que constituyen un factor de unidad. No se debe confundir el azar con las improvisaciones colectivas en las que los participantes tienen en cuenta lo que hacen los demás, ya que entonces en rigor no hay verdadero encuentro de series independientes.

Hay que señalar lo que paradójicamente se ha denominado «azar programado», en el que los encuentros de acciones aparentemente independientes revelan una necesidad que les es previa. Así sucede en las obras que el bailarín Merce Cunningham organiza con mucha precisión y que engendrará este azar. Una clase tal de azar puede originarse de una organización del espacio, del tiempo, o del movimiento del conjunto de los bailarines, cuyo comportamiento resulta azaroso para el espectador. La idea de azar puede nacer en el observador o emerger de la elaboración colectiva coreográfica: el azar es entonces efecto de secuencias individuales pre-organizadas, agrupadas en un mismo espacio-lugar o espacio-tiempo, sin temática común. M. A./A. S.

➢ ALEATORIO, COMBINATORIO, JUEGO, ESTOCÁSTICA.

AZUL. El estudioso de la estética tiene necesidad en este caso de una terminología rigurosa, sin la cual pueden producirse graves confusiones.

I - Sustantivo; sentidos propios

1 / Impresión psíquica subjetiva que da para la visión humana normal una radiación luminosa que pertenece a la zona del espectro solar cuyas longitudes de ondas están comprendidas, aproximadamente, entre 4.600 y 5.000 angströms. El término es entonces genérico, y designa una multiplicidad de tintes, producidas, por una parte, por todas las radiaciones comprendidas en esta zona (del añil al azul turquesa), y, por otra, por las mezclas ópticas o físicas de estas radiaciones con otras (el azul del cielo es un azul muy mezclado con blanco, es decir, con todas las radiaciones del espectro solar).

2 / Las radiaciones de esta zona, en sí mismas. Se dice algunas veces «el azul del espectro», «la luz azul», expresiones, si no equivocadas, por lo menos simplificadas. El azul es una cualidad subjetiva de la sensación, y no una propiedad objetiva de la radiación. Se llama luz azul a la que da la sensación de azul al ojo humano normal. Para el físico, la definición de la radiación es cuantitativa; para el estudioso de la estética, cualitativa. No se olvidará en este asunto que la división de la luz del Sol en siete regiones, los «colores del espectro», es arbitraria: Newton lo estableció por analogía con las siete notas de la escala, analogía puramente decisoria. La distinción del azul y del añil en esta nomenclatura resulta de esta decisión: de hecho, las sensaciones dadas por estas dos zonas del espectro poseen una evidente afinidad.

3 / Toda sustancia utilizada en artes y en técnicas que da este matiz: azul cobalto, azul de Prusia, etc. Estas sustancias se fabrican para pinturas o tintes. Tienen un matiz muy definido, se emplea a menudo su nombre para designar este matiz. Hay que desconfiar de los equívocos que pueden producir estos modos de hablar. Cuando se dice que ciertos pintores (Van Gogh, Matisse...) han revolucionado la técnica pictórica «empleando colores puros», por ejemplo, el azul cobalto puro, no hay que comprender que hayan empleado colores física, óptica o químicamente puros, sino que los han empleado sin mezclas, tal como salían del tubo las pastas coloreadas puestas a la venta por fabricantes de pinturas al óleo. No hay que olvidar nunca que al hablar de mezcla de colores hay que precisar de qué clase de mezcla se trata. Se dice normalmente que la «mezcla» de azul con amarillo «da verde»; ahora bien si se trata de mezcla óptica (disco con sectores coloreados puestos en rotación), la mezcla de azul con amarillo no da verde, sino más bien gris. Solamente la mezcla de pastas que contienen pigmentos coloreados azules y amarillos da verde; y todavía hay que precisar qué pigmentos. La mezcla de azul de Prusia con gutagamba da un verde muy bonito; la de ultramar con amarillo cromo da un tinte borroso y sucio. Por «resultado verde», hay que entender que esto procura al ojo humano la misma sensación visual que la que le da la región del verde en el espectro (más o menos 5.200 angströms).

4 / El vocablo «azul» en sí mismo. En las asociaciones de ideas que evoca el azul (ver más abajo) es importante distinguir las que tienen por inductora la misma palabra azul, presentada al sujeto en escritura u oralmente y las que tienen por punto de salida una gama concreta de este color. Así, la palabra *azul* evoca la idea del cielo en gran cantidad de sujetos, pero la presentación de un trozo de tela azul de rey impide esta evocación y hace pensar en primer lugar en un abismo marino, etc.

II - Adjetivo

Calificamos de azul un objeto cuya superficie bajo la luz blanca refleja únicamente los rayos azules absorbiendo los demás. Una materia azul bajo la luz amarilla no parece verde, sino incolora, pues no puede emitir rayos azules si no los recibe. El agua no es azul más que en apariencia, cuando refleja el cielo. En las profundidades submarinas, donde puede penetrar todavía un poco de luz, todo parece azul porque los rayos azules de la luz solar tienen mayor fuerza de penetración que los otros; pero un resplandor de luz blanca, por ejemplo un flash para la fotografía submarina, hace aparecer estos fondos como policromos. Los horizontes son generalmente azulados, a causa del espesor de aire y de vapor que se interpone entre el ojo y ellos; este fenómeno sirve de base a la perspectiva aérea (ver este término).

III - El valor evocador del azul

La relación de este color con el de un cielo sin nubes lo ha destinado a la representación de seres de un mundo trascendente, angélico o divino. Los fondos azules son también muy utilizados en la pintura religiosa: los techos de las iglesias son a menudo azules cubiertos de estrellas doradas. En la iconografía cristiana, el azul, asociado con el blanco, es el color de la virgen (el azul representa

especialemente el carácter celeste de la maternidad de la Theótocos). Se conoce el efecto que se consigue del azul en las vidrieras de la Edad Media. Este carácter celeste del azul le confiere también, según una expresión de Kandinsky (fundador del movimiento pictórico *Blaue Reiter* –Caballero azul– a partir del título de una de sus obras) «un movimiento de alejamiento del hombre». El azul «atrae al hombre hacia el infinito y despierta en él el deseo de pureza y una sed de sobrenatural», seguida a veces de vértigos y de fuga. Los azules profundos de Manessier encuentran su valor místico en sus grandes composiciones religiosas no figurativas.

Bajo un aspecto negativo, el azul es inhumano. Pálido y uniforme, sugiere un universo helado, construcciones sin alma. Se encuentra este empleo del azul en numerosas ilustraciones de relatos de ciencia ficción que describen universos fijos y civilizaciones mecanizadas.

Tales evocaciones se relacionan también con las piedras preciosas azules: el zafiro está considerado como piedra celeste, el lapislázuli simboliza el cielo nocturno; el turquesa, próximo al verde, se asocia, a menudo, a una idea de fertilidad, de vida.

El azul se asocia también (¿a causa de remotas bellezas?) a lo alejado, lo inaccesible, lo onírico. Si se alumbran proyectores azules en el teatro para dar una impresion de «claro de luna», es más por asociación psicológica que por realismo, pues el espectro lunar no es especialmente rico en radiaciones azules. Sin embargo, la apariencia azulada de la luna es un hecho positivo, debido a que en la débil claridad blanca del claro de luna, nuestra retina no es sensible a las radiaciones de la extremidad baja del espectro (rojo) mientras que los tonos fríos de la mitad con las frecuencias más altas impresionan todavía nuestro ojo (observación de Purkinje); así escogemos, por decirlo de algún modo, lo que hay de azul en el paisaje nocturno. Sin duda por analogía se ha escogido el color azul para representar técnicamente, en el cine, la impresión de noche («noche americana»).

La lengua poética, incluso la lengua corriente, conceden al azul estas mismas características. Se conoce El azul de Mallarmé donde se expresan las mismas correspondencias. Maeterlinck, retornando el tema mágico del Pájaro Azul (del célebre cuento de Mme. de Aulnoy), añade el matiz de inaccesibilidad. Un «cuento azul» es una historia maravillosa e inverosímil, mientras que la «pequeña flor azul» denuncia un sentimentalismo pueril dispuesto a enternecer. En cuanto a la gran flor azul del sueño profético de Enrique d'Ofterdingen, en Novalis, se integra en todo un sistema simbólico de ingenuidad voluntaria, propio de la tradición del märchen.

E. S./M. S./C.

➢ COLOR, ESMALTE, VIDRIERA.

B

BACANAL. Fiesta de culto a Dionisos que se celebraba cada tres años. Esta fiesta, en cuyo origen sólo participaban las mujeres y las adolescentes, parece haber adquirido poco a poco un carácter orgiástico, sobre todo cuando empezaron a asistir los hombres. Llegó a ser una especie de procesión ruidosa y de danza, que se continuaba en el campo y en los bosques. Se introdujo en Roma y parece haber tomado un carácter místico que la emparenta con el orfeísmo y el pitagorismo; pero su desarrollo se vio interrumpido por el Asunto de las Bacanales (186 a. de J.C.): las autoridades creyeron que este culto era excusa para cometer crímenes, fue prohibido y parece ser que tuvo lugar una verdadera persecución. Pero debió retomar vigor en la época imperial, como lo testifican los frescos de la Ciudad de los Misterios, en Pompeya.

Desde un punto de vista estético, la bacanal es un testimonio del espíritu dionisíaco, que Nietzsche oponía a lo apolíneo; provoca un entusiasmo que va hasta el delirio, y un intento de comunicación con la naturaleza salvaje, con la pérdida de la conciencia individual (en *Ion*, Platón compara a los bacantes con el poeta inspirado). El tema de las bacanales figura en las artes desde la antigüedad. En literatura hay que citar Las *Bacantes,* de Eurípides; en las artes plásticas numerosas figuras, en escultura y en pinturas de jarrones: ménades (bacantes de furor estático), desfile en el que canta y danza de una tiase (compañía organizada para el culto de Dionisos). El arte de los siglos XVII y XVIII ha retomado a menudo este motivo (Tiziano, A. Carrache, Rubens, Poussin, Fragonard...) que, concebido un poco como una kermesse mitológica, parecía ennoblecido por la referencia a lo antiguo permitiendo a la vez gran libertad en la anécdota y una llamada a una representación intensa del movimiento (algunas bacanales de Clodion poseen una intensidad de movimiento que no reaparecerá en escultura hasta Carpeaux). La música y la danza también han explotado el tema con todo lo que conlleva de impulso y frenesí; puede ser tratado con un tono cómico, como la bacanal de *Orfeo en los Infiernos,* de Offenbach, o con mayor gravedad, la Bacanal añadida por Wagner en 1860 al *Tannhauser* para las representaciones en París. La bacanal que finaliza el ballet de *Dafne y Cloe* (1911, música de Ravel) es también célebre; la coreografía no ha sido siempre tratada en el género de la bacanal. E. A. S.

➢ DIONISÍACO.

BAGATELA. (Del italiano bagatella; bagatellare: divertirse.) Significa en español, de manera general, una cosa sin importancia y sin valor. Sinónimos: nadería, pamplina, fruslería.

En arte, esta palabra designa una obra sin pretensión y sin gran alcance, un divertimento. A veces este nombre ha sido dotado (especialmente cuando se trata de una obra arquitectónica) de una connotación graciosa, un poco por antífrasis, para indicar que el arquitecto o el propietario sería capaz, en una ocasión propicia, de realizar una obra mucho más importante. Este nombre es casi un paliativo o una excusa: «Perdonadme por no haber podido o querido hacerlo mejor». Es verdaderamente éste el sentido de la calificación de Bagatela dada al castillo construido en 1778 para el Conde de Artois por François Bélanger. Es éste el sentido de obrillas a la manera de divertimentos que parecen tener las *bagatelas* de Beethoven (op. 33, 119, 126). Dando tal título a alguna de sus obras, el artista parece reivindicar para las otras, aunque sean igualmente cortas, una profundidad de pensamiento y una predisposición artística muy superior. C.

➢ DIVERTIMENTO.

BAILARÍN / BAILARINA

I - Definición

1 / Persona que ejecuta una danza (instintiva o elaborada, siendo aficionado o profesional, a causa de la magia, la religión, la distracción, el espectáculo).

2 / Persona que tiene como profesión la danza.

II - Estética del bailarín

En las formas más antiguas, el bailarín parece alcanzar la exaltación por la observancia de movimientos, convirtiendo en algo natural un artificio (brujo que ejecuta el salto del ciervo, gruta de Los Tres Hermanos en los Pirineos). Esta preocupación relacionada con las preocupaciones esenciales de una época conduce progresivamente al perfeccionamiento de la forma. Chamán, brujo o iniciado, el bailarín participa en una metamorfosis. Puede alcanzar el éxtasis por medio de la embriaguez del movimiento o, dominando la forma, simular un vuelo; consciente de la presencia del espectador, sabe cautivarlo. La eficacia mágica de su acción lo hace aparecer como fuera de lo común.

El bailarín armado se convierte en triunfador, «el mejor bailarín se transforma en el mejor guerrero», dice Sócrates.

En los tiempos modernos la pureza del estilo ennoblece al bailarín: el maestro de danza era profesor de bellas maneras. El bailarín puede estar dotado de una ideología en su dinámica y en la armonía de sus afirmaciones culturales. La evolución interna de la danza artística, técnica, estética, está jalonada por la presencia de hombres tales como Beauchamps, Novene, Marius Petipa, Nijin-

ski, Balanchine, Lifar, Béjart, etc. El ballet académico está fuertemente marcado en su estilo por el carácter, el talento, o la reflexión intelectual de esos maestros; en otras corrientes se puede citar a Kurt Jooss, Ted Shawn, Merce Cunningham. Su escuela confiere al bailarín un estilo con marca. Apolíneo*, el bailarín francés se opone al italiano tumultuoso y dionisíaco, al expresionista alemán o americano. Hoy, los países en vías de desarrollo aprenden y están orgullosos de sus bailarines, aptos para sentir fuertemente las impresiones, para integrar toda su personalidad y la de los espectadores.

III - La estética de la bailarina

La bailarina representa la figura universal de la belleza. Y, sin embargo, está marcada en las formas por el gusto y las tendencias de una época. Su técnica corresponde a las de las características físicas, su estética se armoniza con las estructuras mentales y su genio permanece próximo a un cierto modo de vida.

Sola o en grupo, está originariamente ligada a la magia imitativa de la maternidad o de la fertilidad, a un ritual (religioso, funerario, terapéutico o iniciático), a la historia sagrada o profana de la Antigüedad. Si su poder de seducción le vale el estar proscrita por la Iglesia, Mahoma la instala en el Paraíso. Ella pierde su prestigio social en el mundo cristiano sin perder, no obstante, el gusto por la distracción de la danza. Elemento indispensable de la pareja en las danzas señoriales de la Edad Media, su estética es lineal y sus desplazamientos estudiados, a pesar de que sus pasos están muy cercanos al simple andar; su danza está constituida, en oposición a la del campesino, de pasos variados con tiempos fuertes marcados en el suelo de las danzas colectivas y localizadas, por una estética angular. Con el Renacimiento, el estilo de estos dos bailarines ya no es rigurosamente antitético; para una interpretación de formas, en el siglo XVII, una distracción de la corte se inspira en el mecanismo de pasos de danzas campesinas. Bajo Luis XV, la bailarina es coqueta y refinada, pero ya en la Ópera, Marie Sallé ensaya el desarrollo de la expresión de la mímica, así como la renovación del vestuario. La bailarina utiliza un vocabulario que surge a medida que adquiere nuevas técnicas. En la era romántica, la bailarina se aligera hasta descarnarse, y la formación técnica le permite tal expansión artística que su cuerpo sublimado alcanza una verdadera belleza espiritual. María Taglioni inaugura la época del Ballet Romántico que predomina durante el siglo XIX. Pero, por medio de un sistema de reacción socio-cultural y un equilibrio de compensación, teóricos y prácticos determinan en seguida los imperativos que ha de observar la verdadera bailarina libre y moderna. La bailarina clásica contemporánea va hacia la plenitud en la expresión coreográfica total. La mezcolanza y fusión de las diferentes técnicas de la danza libran a ésta de su habitual supeditación a las leyes de la tradición. Ya nadie intenta disimular las asperezas, sino que se innova, con vistas a crear la figura más universal de la bailarina, acudiendo a las técnicas más dispares. Hoy, la bailarina se dedica a interpretar las fuerzas mismas de la vida; improvisa una eternidad, propone una estética razonada, se mezcla con el público; su esfuerzo, divulgado por los mass-media, ha conseguido que se comprenda este monstruo sagrado.

IV - Relaciones estéticas entre el bailarín y la bailarina

Bajo una consideración general, la estética social puede separar o no los sexos. Existen danzas de hombres y mujeres, o danzas de hombres solamente y danzas únicamente de mujeres. En la danza-espectáculo, de acuerdo con el país y la época, la primacía es concedida bien al hombre o a la mujer; incluso se podrá obtener la eliminación de uno de los dos sexos: el teatro griego, el Nô* japonés descartaron sistemáticamente a la mujer; en Europa, a finales del siglo XIX, las bailarinas travestidas representaban papeles masculinos *(Copelia, Sylvia, Las Dos palomas,* etc.).

Desde el siglo XVI hasta finales del XVIII, el atuendo del bailarín no es apropiado para la danza, pero sí algo menos aparatoso que el de la bailarina, lo que permite que la técnica masculina evolucione más rápidamente. La amplitud de los vestidos hace que el contacto sea prácticamente imposible. A comienzos del siglo XIX, el aligeramiento del atuendo hace que sea posible el enlace, permitiendo, además, el desarrollo del adagio*, que se convierte en el canto de amor bajo la influencia de Marius Petita, que luego fue sensual en la época neoclásica, y después sexual con los contemporáneos. Las parejas de bailarines hombre-mujer desarrollan una estética complementaria.

Siendo el estilo francés del período romántico equitativamente femenino y masculino, el estilo italiano de final de siglo es esencialmente femenino. La virilidad del bailarín ruso, tras la decadencia del clasicismo de finales del XIX, rehabilita la estética del macho en la opinión pública. Más recientemente, ciertas formas de danza contemporánea vuelven a plantear la distinción bailarín-bailarina, y provocan una evolución que dará como fruto seres asexuados (G.R.T.O.P. de Carolyn Carlson).

Si el valor intelectual del bailarín o de la bailarina está determinado, bien es cierto que la técnica difunde luces a través del prisma de la individualidad cultural.

V - El bailarín y la bailarina en las otras artes

1 / Las simbiosis entre la danza y las otras artes hace intervenir a bailarines y bailarinas, como ejecutantes, en obras (a menudo en teatro) que comportan una parte de danza. Tan pronto los pasajes bailados ocupan un lugar en las obras musicales o literarias (un ballet en una ópera), como tan pronto las danzas devienen parte esencial de la obra, y algunas acciones teatrales incluso tienen como finalidad multiplicar las ocasiones para introducirlas *(Los Enojosos, El Casamiento forzado, Los Magníficos amantes;* e incluso *El burgués Gentilhombre* y una comedia-ballet); como tan pronto la fusión es completa entre varias artes, como en el coro bailado, a la vez música, poesía y danza.

2 / La presencia diegética del bailarín y de la bailarina es diferente: la obra es una pintura, una novela... en donde el bailarín y la bailarina son personajes.

La representación de bailarines y bailarinas en las artes plásticas es muy frecuente, desde los vasos griegos (cf. G. Prudhommeau, *La danza griega antigua)* hasta las bailarinas de Degas o de Carrier Belleuse, pasando por Watteau, Lancret o Fragonard, sin contar las miniaturas o pinturas rurales de Oriente. Las artes plásticas representan sobre todo a los personajes en el mismo acto de la danza, o su interés plástico es doble: por una parte, las líneas, las curvas que dibujan el cuerpo y los miembros del bailarín; por otra parte, la sugestión del movimiento, tan importante para dotar a las artes plásticas de una posible dimensión de tiempo cuando ellas, efectivamente, no lo poseen.

El bailarín o la bailarina, en las artes literarias, están representados menos por su danza que para describir sus costumbres. El escritor puede describir las costumbres de los profesionales de la danza, o utilizar como rasgos característicos las costumbres de las danzas practicadas en determinados medios, como, por ejemplo, las danzas campesinas de las novelas rústicas regionales). O bien hace bailar a sus personajes para afirmar ciertos rasgos de su personalidad (la gracia, la ligereza...) o incluso su estado sobrenatural.

La danza interviene, pues, en otras artes por numerosas razones que no podemos citar aquí en su totalidad. Indiquemos solamente que interviene ya sea por ella misma, ya sea por su relación con otros aspectos de la persona, de la sociedad o del mundo, ya sea a título simbólico, en el cual el bailarín o la bailarina representan la encarnación de una idea. A. S.

BAJO. El adjetivo bajo tiene en estética sentidos diversos e incluso opuestos, algunas veces técnicos, y que varían según las artes.

I - Música

Se llaman notas bajas a las notas más graves, por oposición a las agudas a las que se llama también altas. Se sabe que esta cualidad de su sonido depende esencialmente de la rapidez de las vibraciones: una nota cuya frecuencia es la más alta es una nota aguda. La impresión según la cual la voz o el sonido de un instrumento de música sube yendo hacia lo agudo y desciende yendo hacia lo grave nos parece completamente natural. A menudo es utilizada con fines expresivos. Algunas veces se utiliza esta imagen. En la *Pasión según San Mateo* de J.-S. Bach, cuando el velo del templo se desgarra de arriba a abajo, el compositor lo expresa por medio de un trazo rápido que recorre toda la tonalidad de lo agudo hacia lo grave. Y se podrían citar otros muchos ejemplos de esta interpretación de los movimientos en lo que se puede llamar el espacio sonoro. Algunas veces se ha intentado justificar como natural esta interpretación espacial haciendo observar que en la voz humana las notas bajas parecen resonar más en el pecho y las agudas en la garganta. También se habla de voz de pecho y voz de falsete. Son denominaciones inexactas: el conjunto de todo el aparato pulmonar laríngico y bucal concurre a la formación de todos los sonidos vocales. Pero es bueno saber que los griegos parecían usar, en su terminología musical, las expresiones de alto y bajo en sentido inverso de nuestro uso. En los instrumentos de música la cuerda llamada hypata, es decir la superior, era la que daba el sonido más grave.

En las voces humanas se llama voz grave a la voz de un hombre cuya extensión es aproximadamente desde el sol bajo de la clave de fa hasta el fa bajo de la clave de sol, y baja talla o baja profunda a una voz que va del mi inmediatamente por debajo de la clave de fa hasta el re bajo de la clave de sol. Algunas voces excepcionales descienden hasta el mi bemol. En la ópera y el oratorio las voces bajas generalmente son propias de los papeles que implican majestad y autoridad, hecho relacionado con la edad, la posición social o religiosa (el Comendador de *Don Giovanni, Boris Godounov,* Arkel de *Pelléas et Mélisande).* Posiblemente esto es debido en parte al hecho de que la voz grave no se presta casi a la velocidad o a la ligereza. Contrariando esta tendencia más bien se obtienen efectos cómicos o grotescos *(Le Camp de Wallenstein,* de Vincent d'Indy).

En cuanto a la expresión bajo fundamental, fue introducida por el sistema de Rameau. Sabemos que Jean-Philippe Rameau aportó una extraordinaria simplificación a la teoría y a la práctica musical a mediados del siglo XVIII con su sistema de bajo fundamental. Esto consiste en la observación de que acordes como do, mi, sol o bien mi, sol, do, o finalmente sol, do, mi, que formalmente son, el primero un acorde de quinta, el segundo un acorde de sexta, y el tercero un acorde de cuarta y de sexta, pueden ser considerados como tres posiciones diferentes o «inversiones» del mismo acorde fundamental que es do, mi, sol; también, a pesar de que el primer acorde tenga por bajo real un do, el segundo un mi, y el tercero un sol, los tres pueden ser considerados como teniendo un mismo bajo fundamental, que sería un do.

Por último, se llama *base cifrada* a un sistema de escritura cuya invención atribuyen algunos a Vicenzo Galilei, padre del célebre físico, quien probablemente no hizo más que perfeccionarlo. Este sistema consiste en anotar la música escribiendo simplemente la base y colocando encima de ésta signos convencionales, generalmente cifras, que indican la naturaleza del acorde que se superpone a esta base. Este sistema que indica con una cierta precisión la armonía, deja sin embargo mucha libertad al ejecutante para la realización de esta armonía, especialmente en cuanto a las posiciones de los acordes y a los movimientos melódicos de cada una de las voces. Por esta razón, las transcripciones modernas, con todas las notas de las obras musicales de los siglos XVI y XVII escritas por el sistema de base cifrada, son siem-

pre más o menos controvertidas. Como procedimiento abreviado de anotación, y para los ejercicios de escuela, la escritura por el sistema de base cifrada no ha sido nunca completamente abandonada.

Última consideración: en la armonía clásica a cuatro voces, se observará que la baja, que pide ser melódicamente más simple y, en cierta forma, más monumental que las voces superiores, ordena toda la armonía. Esto es natural: una nota cualquiera, por su timbre complejo, se acompaña de un cierto numero de sonidos armónicos más altos, que entran necesariamente en relación de consonancia o de disonancia con otros sonidos más agudos que se hacen oír al mismo tiempo. Pero, por otra parte, es la voz superior la que la mayor parte de tiempo da el canto, apareciendo una nota más baja como acompañamiento. Esto no es absoluto: es un recurso artístico practicable más adecuado que dar la función de canto a una de las voces intermedias o incluso a la baja.

➢ Voz.

II - Danza

El término *bajo* corresponde aquí a una posición material: en el arte coreográfico, las danzas bajas son bailes de carácter noble, ejecutadas a ras del suelo sin ningún salto (a diferencia de los «balladinages» y las danzas rurales). La «baja-danza» (término empleado sobre todo en el siglo XVI) era una danza de divertimento, con una coreografía de pasos muy elemental, pero rica de líneas y variada.

III - Sentido axiológico general, que concierne sobre todo a la literatura y a las artes plásticas

Bajo, en sentido figurado, se opone a educado y noble, y da idea de una situación negativa dentro de una jerarquía. A menudo, intervienen consideraciones sociales, así como morales.

Siguiendo un punto de vista estético, se ha calificado de bajo, en arte, a todo lo que parece contrario a la nobleza del arte y a la distinción de la obra. Calificaremos de broma pesada, o como perteneciente al humor bajo, una broma que el buen gusto reprueba y que puede chocar por su vulgaridad a los que exigen en el arte cierta compostura. Llamaremos tema bajo a los temas de cuadros o de obras literarias a los que se tacha también de triviales, reproche que se le ha hecho, por ejemplo, a las «bambochadas» o a las kermesses flamencas. Se ha reprochado también, en general, al realismo la elección de temas vulgares.

Se puede tratar fácilmente de prejuicio las opiniones estéticas en que se apoyan tales juicios. El gusto por el «arte noble» conlleva fácilmente formas muy aburridas de academicismo y restringe el dominio del arte, en detrimento de la observación de lo real, de un contacto particular con las realidades humanas más emotivas, y conduce al empobrecimiento y a la solemnización del arte.

No obstante, no hay que rechazar la totalidad de estos juicios de valor. Es fácil ver, en particular por la evolución histórica del cine, que algunos procedimientos de humor bajo (la tarta de nata, las caídas, la utilización de desgracias físicas) han debido ser reinterpretados; la justa gloria de Charlie Chaplin sostiene, sin duda, en la extrema inteligencia del género cómico que ha realizado. Aunque se haya abusado de algunos de sus pretendidos imperativos, el buen gusto no es una palabra vana en arte.

En lo que concierne a la literatura, una expresión baja o un estilo bajo, no es signo necesariamente de una manera de hablar popular e incorrecta. Puede ser también un estilo o una expresión que evoquen imágenes groseras o desagradables.

Finalmente, una acepción de la palabra bajo que posee un matiz temporal consiste en llamar bajo latín o bajo griego al lenguaje y a la literatura de un período tardío, que por sus características se aleja de una época considerada como modelo. C.

➢ Bambochada, Trivial.

BAJORRELIEVE. Se llama bajorrelieve a una obra de escultura*, donde los personajes y los objetos representados sobresalen más o menos acusadamente de una superficie plana a la que quedan más o menos adheridos, aparentando estar ajustados en esta base. Hay muchos tipos intermedios entre los bajorrelieves casi planos, donde las figuras están grabadas, y los bajorrelieves en los que algunas partes se separan completamente de la base en relieve redondeado. De todos modos, el bajorrelieve es siempre una escultura decorativa por su solidaridad con la superficie (por ejemplo, arquitectónica) a la que está destinado a adornar; y por el hecho de que esta superficie tiene una forma determinada que hace de marco para el bajorrelieve. Ejemplos: los frontones de los templos griegos, o, sobre todo sus frisos, o bien las estelas funerarias y los sarcófagos, son adornados con bajorrelieves. Algunos jarrones (por ejemplo, los jarrones cretenses de Vaphio) también están adornados con bajorrelieves, para lo que la superficie de la base es necesariamente cónica.

Está claro que el bajorrelieve constituye una especie de compromiso entre el arte de la escultura y el del dibujo (o de la pintura), de manera que algunas veces (y, a menudo en perjuicio de la estética) la escultura en bajorrelieve ha imitado cuadros conocidos. Esto se ha dado frecuentemente en los monumentos conmemorativos del siglo XIX; e, inversamente, la pintura se ha inspirado en el bajorrelieve, como es evidente en la escuela de Louis David. Magritte, en aparentes bajorrelieves como *Diario íntimo* imita deliberadamente los bajorrelieves de arcilla.

Otra particularidad del bajorrelieve es haber introducido la perspectiva en el dominio de la escultura (ver, por ejemplo, la *Historia de Isaac y de Jacob,* de Ghiberti, segunda puerta del baptisterio de Florencia) o incluso el paisaje (los Pupitres de Donatello en San Lorenzo de Florencia).

Se ha observado también que en los bajorrelieves al aire libre, sometidos a la luz solar, la disposición de las sombras que son reales y no figuradas, pero que se proyectan sobre el plano de

la base o sobre los relieves contiguos, exige mucha pericia. E. S.

➢ ESCULTURA.

BALADA

I - La balada, canción

La balada, en el sentido etimológico de canción para bailar, es en principio una simple canción de coplas con estribillo, sin duda de origen occitano, y que pasó a la lengua de oïl a lo largo del siglo XIII.

Como canción, constituye tanto un género musical como poético. La polifonía, al desarrollarse, la cultiva. Se escriben incluso motetes con varias voces de las que cada una es una balada distinta pero teniendo todas el mismo estribillo.

En cuanto a la letra de la balada también evoluciona: las reglas pasan a ser más complejas y estrictas. La balada adopta la *tornada* (estrofa incompleta con la que se acababan algunas veces ciertas canciones de trovadores utilizando sólo una parte de la melodía), y el *envío*. Estas modificaciones ligadas al movimiento literario general por el que se establece una poesía lírica no cantada, finalizan en el siglo XIV con un género literario muy preciso y que da un nuevo sentido al término.

II - La balada: poema de forma fija

Este género conoce un gran éxito a lo largo de los siglos XIV y XV y a principios del siglo XVI; abundantemente empleado por numeroso poetas produjo algunas obras de arte bajo la pluma de Eustache Deschamps, Christine de Pisan, y sobre todo François Villon. Después de Marot el éxito de la balada declina. Este género se emplea poco durante el período clásico, aunque no se abandona del todo (La Fontaine, por ejemplo, escribió baladas, si bien es cierto que arcaizaba a su gusto la literatura del final de la Edad Media como raramente se hizo en su época). El romanticismo, en parte por el gusto medieval, retoma la balada tradicional; pero son sobre todo poetas menores quienes la emplean. La balada goza del favor, del aprecio del simbolismo; Verlaine escribió (*Balada de la vida en rojo, Balada de la mala reputación*) que conservan mucho del sabor de las de Villon, y el género se practica todavía hoy aunque más raramente.

Las reglas de la balada de forma fija son las siguientes. Es un poema de tres estrofas más una media estrofa, el *envío*. Las estrofas se hacen con la misma rima, el envío sobre las dos últimas rimas de las estrofas. Todas las estrofas y el envío terminan con un mismo verso, el estribillo. El envío empieza con la palabra *príncipe,* o con algún término análogo (Reina, Señor, etc.).

El género tiene dos tipos, uno con estrofas de ocho versos y un envío de cuatro; las rimas se disponen así: ababbcbC ababbcbC ababbcbC bcbC (*La balada de las damas de antaño,* de Villon). El otro tipo tiene estrofas de diez versos y un envío de cinco; la rima se dispone así: ababbccdcD ababbccdcD ababbccdcD ccdcD (*La balada de los ahorcados,* de Villon).

En un principio, la balada se escribe en versos de ocho o diez sílabas. Una justa proporción entre la amplitud del verso y la longitud de la estrofa reserva el verso de ocho sílabas a la balada en octavas y el verso de diez sílabas a la balada en décimas. Sin embargo, algunos autores no han observado esta regla. Encontramos, por ejemplo, baladas en alejandrinos; la balada gana posiblemente en amplitud pero pasa a ser fácilmente un tanto pesada; además, el poema pierde su delicado equilibrio entre la estructura del verso y el de la estrofa, de la que se aprecia menos la sutil disposicion interior.

Un atractivo de la balada es la claridad y la pureza de forma dentro de la complejidad; una disposición perfectamente orgánica une todos los elementos de su estructura. Las tres estrofas forman tres variaciones sobre el mismo tema, unidas entre ellas por las mismas rimas y por el estribillo; el envío les sirve de cláusula* y como resumen que cierra el poema sobre sí mismo y al mismo tiempo lo orienta hacia una especie de evasión dirigiéndolo hacia el exterior. El conjunto tiene cierta extensión, pero queda bastante restringido para que se pueda sentir plenamente la forma de conjunto. La estrofa es doble y está construida sobre dos juegos de rimas; pero un efecto de repetición en la octava o de simetría en la décima conforman una disposición común y unifican su dualidad. La balada es un perfecto logro de la unidad dentro de la diversidad.

Este poema ha dado nacimiento, combinándose consigo mismo en una especie de doble refracción, a dos poemas de forma fija más extensos: la doble balada y el canto real. La doble balada consta de seis estrofas en lugar de tres; el canto real tiene cinco estrofas de once versos y un envío de cinco (o algunas veces de cuatro o de siete). Por lo demás obedecen a los principios generales de la balada simple.

III - La balada popular

Mientras que, por una parte, la balada, canción de coplas y estribillo, favorecía el desarrollo de las formas cultas, por otra parte, proliferaba, bajo el mismo nombre de balada, una poesía de un género completamente distinto: se trata de cantos que teniendo un carácter a la vez lírico y narrativo, conocieron una gran difusión popular y pertenecen al folclore.

Estos cantos, como la balada original, son estróficos; pero generalmente no tienen estribillo. No tienen forma fija; sin embargo, la balada inglesa o escocesa tiene una forma privilegiada, los *eights and sixes:* es una sucesión indefinida de cuartetos cuyos 1.er y 3.er versos emplean un metro de 8 sílabas con 4 acentos tónicos y los 2.° y 4.° versos un metro de seis sílabas con 3 acentos tónicos (estos versos pueden pasar a ser un poco más largos debido a la presencia de dos sílabas átonas en un pie); el 2.° y el 4.° verso riman entre sí. Esta forma toma fácilmente un aspecto de endecha. Muy a menudo, repeticiones, fórmulas casi rituales, producen efectos un tanto análogos a los de un estribillo.

La balada propiamente dicha es inglesa o escocesa, pero el lied* alemán, el romance* español y los cantos populares de toda Europa constituyen con la balada un vasto género literario común. Estos poemas (de autores desconocidos), ya épicos, ya graciosos o incluso bufonescos, ya dramáticos o trágicos, ya placenteros, algunas veces históricos, a menudo de pura invención, han transmitido gran cantidad de antiguas leyendas y han tomado voluntariamente un carácter fantástico. Su composición se escalona del siglo XV al siglo XVIII.

IV - La balada romántica

Los románticos encontraron un gran interés en estas baladas populares; se dedicaron a recogerlas sistemáticamente y también a inspirarse en composiciones originales. Incluso ha existido una forma intermedia: la pseudobalada popular compuesta por un falsario. Walter Scott es un ejemplo muy rico, pues verdaderamente tuvo con la balada todas las relaciones posibles: recogió de manera muy seria auténticas baladas populares; deslizó subrepticiamente en su cosecha algunas baladas de cosecha propia; continuó baladas anteriores o les hizo segundas partes o partes semejantes; adaptó baladas extranjeras, principalmente alemanas; y finalmente compuso abiertamente baladas originales donde se mostró como muy buen poeta. La balada romántica se cultivó en toda Europa, pero principalmente en Alemania (Burger, Goethe, Schiller, Uhland), en Inglatera (Walter Scott, Thomas Campbell, Keats, Coleridge), en Francia (Victor Hugo).

Este género se definió por una forma lírica aplicada a un contenido más bien narrativo, pero su finalidad esencial es la de sugerir un ethos, y los sucesos son más evocados que contados (es lo que Goethe llamaba, en el prefacio de la *Balada del Conde exiliado y retornado,* el «tratamiento misterioso»). Los hechos son aureoleados de una especie de halo legendario, y conceden a menudo un gran lugar a lo sobrenatural. A pesar de que la atmósfera afectiva tiene más importancia que la exposición de los acontecimientos, es, sin embargo, la atmósfera de estos sucesos en sí mismos; el lirismo de la balada es una especie de lirismo impersonal y, bajo ningún concepto, tiene la función de «expresar» los sentimientos personales del autor. En cuanto a la forma de la balada, nada hay menos rígido; varía de un poema a otro. Casi siempre estrófica (aunque eso no sea una regla absoluta), puede tener un estribillo, o más frecuentemente no tenerlo o emplear las repeticiones iniciales o las fórmulas rituales de la balada popular.

V - La balada, género musical romántico

La balada, en música, conservó durante todo el período clásico la forma de canción en estrofas, a menudo con estribilo, y la diferencia era poco clara con la cancion y la romanza. Pero por analogía con la balada poética, los románticos llamaron balada a dos nuevos géneros musicales.

Uno es la balada narrativa cantada en estrofas. Es la balada poética musicalizada (ejemplo, la *Balada del Rey de los Aulnes,* de Goethe, con música de Schubert).

El otro es la balada únicamente instrumental, lo que es una gran innovación. Se le llama balada para indicar cierta comunidad de ethos con la balada poética. La alternancia de pasajes muy fraseados y de pasajes de virtuosidad, y la alternancia de los tiempos, le proporciona alguna analogía con un poema estrófico.

VI - La balada moderna

Algunos poetas del siglo XX han llamado baladas, por alusión a las baladas populares o románticas, a poemas que se alejan cada vez más de la balada original. ¿Por qué las baladas de Paul Fort o de John Masefield son todavía baladas?

Son poemas en estrofas que sugieren una atmósfera general de tradición popular. En particular la «balada francesa» asonante, con las *e* mudas a menudo elididas, evoca la poesía de la canción o de la endecha. El sentido del término sugiere más una atmósfera que una técnica precisa. A. S.

➢ DÉCIMA, ENVÍO.

BALANCEAR / BALANCEO. ***I - En sentido propio,*** el balanceo es el movimiento alternativo de un cuerpo que oscila en sentido opuesto en torno a su posición de equilibrio.

Balanceo, balancear son términos poco utilizados en estética para designar movimientos materiales. No obstante, existen algunos usos.

En el arte de la danza, el *balanceo* es una continuación de pasos durante la cual el peso del cuerpo oscila entre un pie y el otro, en tiempos iguales, en el mismo sitio; durante el balanceo los pies pueden ejecutar movimientos diversos. El término tiende a caer en desuso.

En música, *balanceo* es un antiguo sinónimo de *trémolo;* la voz oscila entre dos notas próximas (hoy en día este empleo del término es casi inusitado).

Por último, sin que el término de balanceo sea particularmente empleado para designarlos, los fenómenos de balanceo existen en la escultura moderna que contrae una dimensión de tiempo y no quiere ser únicamente un arte de lo inmóvil. Utilizando, por ejemplo, la elasticidad de un soporte, se da un movimiento de balanceo a elementos materiales.

II - En sentido figurado o por analogía, llamamos balanceo al movimiento alternativo de una estructura o de un espíritu.

En el primer caso, los efectos de balanceo que interesan a la estética se encuentran en la acción de las obras narrativas o son propios de las artes del espectáculo. Se trata de fluctuaciones regulares en el curso de acontecimientos.

Estos balanceos en la acción novelesca o dramática son muy numerosos; por ejemplo, presentan a menudo las visicitudes de una pareja alternativamente unida o desunida (Emile Moselly, *Tierras de Lorena),* las relaciones de atracción y de repulsa alternas entre personajes (Stefan Zweig, *La piedad peligrosa),* las fortunas y reveses de gente alternativamente rica y pobre, etc.

De estos balanceos en el universo de la obra resultan los balanceos en el espíritu y los sentimientos del espectador o del lector. El ejemplo más típico que podemos citar no es de un gran autor, pero es curioso y característico; se trata del procedimiento empleado sistemáticamente por uno de los fundadores y maestros del culebrón, Frédéric Soulié. Los ejemplos más claros serían, sin duda, *Sathaniel,* o *El bananero.* Todos los personajes son abyectos; pero algunos se presentan en principio como especialmente repugnantes, lo que conduce al lector a interesarse poco a poco, por contraste, en sus adversarios o víctimas. En el momento en que comienza verdaderamente a tomar partido por estos otros personajes y a simpatizar con ellos, el autor los muestra tan repugnantes que se les coge manía y entonces se vuelve a tomar partido por los primeros; pero cuando se interesa por ellos, éstos se muestran tan innobles que se aleja de ellos para retornar a los otros... Esto dura hasta que Frédéric Soulié quiera acabar, de una vez, la novela.

Tales balanceos corren el riesgo de hacer que la obra resulte monótona. Los balanceos demasiado regulares pueden parecer artificiales y hacen de la obra una especie de dispositivo mecánico; en este caso, se habla menos de balanceo (pues el término no se emplea peyorativamente) que de juego de balanza.

III - En otro sentido figurado, se emplea el término de balanceo para comparar un hecho artístico, no referido a movimientos en torno a una situación de equilibrio, sino a la situación de equilibrio propiamente dicha, a la posición del mástil de una balanza entre dos pesos iguales.

Balanceo, balancear se aplican entonces a las estructuras en las que dos elementos de igual importancia se hacen colgantes y se corresponden.

En pintura, por ejemplo, se establece un balanceo en una composición donde dos grupos, dos masas de valores o de colores, se equilibran sin que una se imponga sobre la otra. Se emplea sobre todo balanceo cuando estas masas están dispuestas simétricamente.

Hechos análogos se encuentran en escultura: balanceo entre dos volúmenes. Por otra parte, estructuras de este tipo son muy numerosas en música y danza, pero no se las designa con el término balanceo.

En literatura, el balanceo es un hecho de estilo; existe simetría y equilibrio entre dos miembros de una frase, de un período, de un verso, etc. De esta manera, a menudo, en el período griego o latino, hay partículas que subrayan el efecto de balanceo; *non solum... sed etiam.* Es frecuente que los dos miembros de la frase posean el mismo carácter. Sin embargo, algunos autores (entre los cuales Tácito es uno de los más típicos) tienen cuidado de asignar un giro gramatical diferente a las dos proposiciones que son así balanceadas.

Algunos autores gustan de los balanceos; su frecuencia es tal, por ejemplo en Corneille, que se podría hacer, a partir de este único autor, un estudio estético completo de las formas y las funciones del balanceo. Algunos ejemplos darán idea de ello.

Desde el punto de vista del estilo, el balanceo puede ser paralelo («¿De qué le servirá nuestro mortal aburrimiento? - ¿De qué nos servirá morir a su lado?» *Suréna* V, IV), o en quiasmo («¿Quién será este valiente, o bien este temerario? - Yo soy este temerario, o mejor este valiente» *El Cid* IV, V).

Desde el punto de vista de la relación entre el estilo y la situación dramática, el balanceo conviene a las fluctuaciones de un personaje irresoluto, al suspense de una situación incierta («Y si es necesario que se haga hoy el balance entre nosotros - La Princesa es para mí, el mérito es para él» *Pulchérie* I, III), a la simetría de una situación bloqueada por dos fuerzas iguales, al enfrentamiento de dos voluntades opuestas («¡Qué! ¿Llamáis crimen a un cambio razonable? - ¡Qué! ¿La falta de fe os parece perdonable?» *Horacio* I, II), al paralelismo de dos situaciones, a menudo lírico, a menudo con un efecto burlesco y de parodia en el diálogo, a la condensación dramática de una situación terrible (Ofendiéndome, te has mostrado digno de mí, - Por tu muerte me debo mostrar digno de ti» *El Cid* IIII, IV), a la rigidez lapidaria de una máxima («Cuanto más te sirves de los ingratos, más te haces odiar» *Suréna* V, II), o a la llamada incierta que reencuentra su claúsula dramática («Hasta dentro de dos días. - Adiós para siempre» *Sertorius* III, II). A. S.

➢ EQUILIBRIO.

BALDOSA. La palabra baldosa posee en las artes técnicas un gran número de significaciones, que no siempre interesan a la estética.

Las baldosas son placas duras y delgadas, de forma regular, susceptibles de ser yuxtapuestas para revestir el suelo o las paredes de un edificio. Estos cuadrados son a menudo de piedra o de cerámica, su forma no es necesariamente cuadrada: hay hexágonos, octógonos que se completan con baldosas más pequeñas de manera que su combinación pueda rellenar sin dejar espacios vacíos. Éste es un terreno del arte decorativo en el que la geometría y el cálculo combinatorio intervienen en primer lugar. Este arte ha sido cultivado desde la Antigüedad hasta nuestros días (Herculano y Pompeya, Basílica San Denís, Baptisterio de Florencia, Versalles, etc.). Ha dado obras en las que las cualidades pretendidas son sobre todo el ingenio y la decoración. Varios matemáticos, en el siglo XVIII, se han interesado por esta aplicación de la combinatoria al arte; podemos citar, por ejemplo, a Donat, *Método para realizar una infinidad de dibujos diferentes con baldosas de dos colores divididas por una línea diagonal* (1782). Existe cierto parentesco entre la génesis de las figuras que engendra de esta forma la combinatoria y el de las figuras que da el caleidoscopio. El problema general de la intervención de los mecanismos de la combinatoria en la intervención artística no

puede dejar de interesar al estudioso de la estética contemporáneo.

BALLET. *I* - Baile colectivo presentado como espectáculo.

El ballet no puede aparecer más que en las civilizaciones evolucionadas que conocen formas espectaculares, independientes de todo ritual.

Así, por ejemplo, podemos llamar ballet a las espectaculares danzas colectivas egipcias presentadas en el curso de los festines para divertir a los asistentes, o a las evoluciones de coros del teatro griego. A pesar de no ser su uso, estas danzas responden a la definición de ballet.

El término se aplica algunas veces a formas extranjeras que parecen responder a la definición de esta palabra, incluso si en su país de origen tienen otro significado: representaciones sagradas de la boda de Sita y Rama en la India; danzas fúnebres de Bali; danzas iniciáticas del África Negra, etc.

Se habla también de «ballets» para referirnos a técnicas corporales distintas: patinaje (ballets de Holiday on Ice), natación (ballets náuticos de Esther Williams), etc.

A veces es difícil fijar los límites exactos del ballet. En Francia, se considera que su más antigua forma es el *Ballet de la Corte (Ballet Cómico de la Reina,* 1581), que conlleva partes habladas, cantadas y bailadas. Es un espectáculo, sobre todo visual, formado por sucesivas entradas, ejecutado por principiantes, grandes señores, miembros de la familia real, etc. La coreografía de líneas es dominante.

La danza no tiene significación propia pero los textos, a veces complejos, pueden tener resonancias políticas, filosóficas, etc.

La *Comedia-Ballet (Les Fâcheux,* 1661) y la Tragedia-Ballet *(Cadmus et Hermione,* 1673), piezas de teatro en las cuales los elementos coreográficos se introducen con la mayor lógica posible, aparecen enseguida. Se dirigen más al espíritu que a la vista, son interpretadas por profesionales y la coreografía del paso comienza a desarrollarse.

La *Opera-Ballet (L'Europe Galante,* 1697) aparece tras la desaparición del ballet de la Corte *(Le Triomphe de l'Amour,* 1681). Como su predecesor, es un ballet con entradas, pero son solamente de 3, 4 o 5. Son actos independientes los unos de los otros pero unidos a un tema común, que comportan una pequeña y continua historia cantada o más raramente entremezclada de bailes. El acento está puesto sobre el elemento visual. La puesta en escena es, en general, de gran envergadura, con una importante maquinaria. Obra de profesionales, coreografía de líneas dominante, pero coreografía ya, de paso complejo.

Noverre (1727-1810) creó el *Ballet de Acción* o *ballet-Pantomima* o *ballet de tema,* en el cual la danza debe expresarse por ella misma, sin el recurso a la palabra, para contar una historia y mostrar tanto los sentimientos como los sucesos. Esta forma es la única que existirá en el siglo XIX. Pide una técnica muy desarrollada, una coreografía que regula el baile, intérpretes profesionales. La coreografía de paso es cada vez más importante.

El Ballet Romántico con sus fantasmas es la forma de ballet de tema dominante en el siglo XIX (aproximadamente de 1830 a 1860).

En 1909, *Las Sílfides* hacen aparecer una nueva forma: el *ballet sin tema,* que no cuenta ninguna historia y en el que su valor lo econtramos en la expresión de la danza pura sin elementos narrativos. Exige una coreografía rica de pasos y de líneas e intérpretes de gran valor.

Un poco antes de 1940, una última forma nace simultáneamente en Europa y en América: el *ballet de tesis* en el que se expresan ideas en lugar de contar una simple historia. En esta forma participa el espectador, que hasta entonces era pasivo: debe participar en la creación, pues los autores ponen a su disposición unos elementos con los que él debe hacer una síntesis personal para sacar una conclusión propia.

Esta última forma tiende a hacer desaparecer el ballet de tema, pero coexiste con el *ballet sin tema.*

En el último tercio del siglo XX aparecen formas abiertas, como las obras de Merce Cunningham.

Tanto las formas como los temas de los ballets están en estrecha relación con el tiempo y el lugar de creación, son el reflejo de la civilización en la que se desarrollan.

Desde su origen a principios del siglo XX, el ballet es indisociable de la música que lo acompaña. Esta está compuesta para él, algunas veces con gran preocupación por el detalle: los golpes dados a la puerta de Giselle, la risa de las amiguitas de Swanilda en *Coppélia* se escuchan en la orquesta.

A principios del siglo XX, Isadora Duncan muestra que se puede ilustrar con danza músicas ya existentes; Mary Wigman cree en la independencia de la danza con relación a la música, de la que no conserva más que el ritmo dado por los instrumentos de percusión; Martha Graham utiliza cualquier soporte sonoro: música, ruidos, gritos, etc.

En 1935, Serge Lifar arregla la coreografía de *Ícaro* y seguidamente pide a Szyfer que componga ritmos sobre éste, invirtiendo totalmente la relación danza-música. En 1948, David Lichine no utiliza ningún elemento sonoro para su ballet *La Creación,* que engendra por sí mismo su ritmo y su melodía.

Las relaciones actuales de la danza y de la musica pueden revestir todos los aspectos: asociación, prioridad de uno sobre otro, ausencia.

La luz comienza a jugar un papel importante en la danza con Loïe Fuller (1862-1928). A partir de mediados del siglo XX la luz pasa a ser un elemento móvil cuya coreografía actúa como complemento o contrapunto de la de los bailarines: *El Vals* (musica de Machkovsky, coreografía de Vainonen); *Arcades* (coreografía de Labis), etc.

Hablaremos igualmente de ballets para danzas colectivas introducidas en diversos géneros del espectáculo: Ópera (el ballet de *Fausto*), Comedia

(los ballets de *Rose Marie*), cine (los ballets de *Oliver*), etc.

El ballet es un elemento constitutivo de la ópera francesa heredera del Ballet-Tragedia.

En Francia los ballets ocupan un lugar en la comedia y ésta pasa a ser opereta (la *Vida parisina*). Este lugar es análogo al que tenían en el ballet-comedia. La comedia musical de los países anglosajones es un género bastante diferente, se apoya principalmente sobre el elemento visual y algunos ballets se acercan a los bailes del music-hall *(The Boy Friend)*. Tienden cada vez más a integrarse en el tema *(The lusty month of May,* de Camelot). En algunos casos la danza pasa a ser la expresión misma del tema, ya no hay ballets, la pieza entera es un ballet *(West Side Story)*.

En el cine, el ballet aparece desde su origen y adquiere mayor importancia con la introducción del sonido en las películas cuyo estilo recuerda la opereta *(El lugarteniente sonriente)* o la comedia musical. Muy pronto, un género particular se instaura con la serie de películas de Fred Astaire-Ginger Rogers (a partir de 1933) en las que el argumento, bastante débil, sirve de pretexto a las danzas y ballets que constituyen lo esencial de la película.. Esto se equilibra rápidamente, y los argumentos son más originales y rebuscados *(Brigadoon)*, las secuencias de ballet están arregladas por los coreógrafos. Los elementos propiamente cinematográficos engendran coreografías particulares (ballet de los deshollinadores de *Mary Poppins*, coreografía de Marc Breaux y de Dee Dee Wood). Numerosas comedias musicales son llevadas a la pantalla con sus ballets sin modificaciones importantes (*My Fair Lady,* coreografía de Hanya Holm), con adaptación *(West Side Story,* coreografía de Jerome Robbins) o añadiéndoles efectos cinematográficos *(Finian's Rainbow)*. Finalmente, encontraremos, aunque rara vez, películas que son verdaderos ballets especialmente compuestos para la pantalla (*Tales of Beatrix Potter,* coreografía de Frederick Ashton).

Algunas películas son ballets por su ritmo sin que se pueda hablar propiamente de baile (el *Millón,* de René Clair). Los dibujos animados, el cine de animación y, en particular, la publicidad crean ballets de animales o de cosas cuyos movimientos son calcados de los de los seres humanos (el cascanueces de la publicidad de los *Nuts)* y son totalmente originales.

Secuencias reales pueden ser agrupadas para formar un ballet: ballet de los pájaros sobre música de la segunda rapsodia de Liszt en una película de la serie: «Así es la vida», de Walt Disney.

➢ DIAGONAL, MÍMICA *[II]*, BALLET-ÓPERA.

II - La palabra ballet se emplea en lugar de «Compañía de ballet» para designar a un grupo de bailarines profesionales que hacen espectáculos coreográficos: los Ballets Rusos de Diaghilev, los Ballets Suecos, el Real Ballet Danés, etc.

Existen grandes compañías internacionales con una importancia indiscutible que rivalizan entre ellas a nivel mundial: Ballets de la Ópera de París, del Teatro Bolchoï de Moscú, del Teatro Kirov de Leningrado, Real Ballet de Londres, Ballet Real de Copenhague, New York City Ballet, etc.

Algunas compañías privadas han alcanzado un gran renombre y han marcado con su acción la historia de la danza: Ballets Rusos de Diaghilev, Ballets Suecos de Rolf de Maré, Ballets de los Campos Elíseos, etc.

Los ballets Rusos de Diaghilev, en particular por su esfuerzo de síntesis entre los diferentes componentes del ballet (lista de escritores o de poetas de gran valor como Jean Cocteau, música de compositores geniales: Rimsky-Korsakov, Borodine, Balakirev, Stravinsky, Debussy, Ravel, Eric Satie, etc., decorados y vestidos de artistas como Alexandre Benois, Léon Bakst, Picasso, Derain, Ernst, Miró, Utrillo, Juan Gris, Chirico, Rouault, etc., y coreografía de grandes maestros: Fokine, Massine, Bronislava, Nijinska, Balanchine, Serge Lifar, etc.) no sólo darán a la danza una orientación nueva por medio de una expresión artística total, sino que influirán considerablemente en las artes de su época.

En todos los países existen muchas compañías de valor muy desigual. Se las designa, a menudo, con el nombre de su fundador. Algunas, creadas por innovadores, han aportado elementos muy interesantes para la evolución de la danza: Ballets Joos, Ballet del siglo XX de Maurice Béjart, etc.

G. P.

➢ ACCIÓN, COREOGRAFÍA, COLECTIVO *[III]*, CORTE *[II]*, DANZA.

Ballet blanco: ➢ *Blanco*

Ballet de acción: ➢ *Acción*

BALZAQUIANO. Se dice de un personaje, de una situación o de una obra que hacen pensar en Balzac.

Añadido a la palabra personaje, el epíteto balzaquiano ha pasado al lenguaje corriente para designar a una persona a la vez muy original por su aspecto, su comportamiento, su lenguaje, y claramente representativa de un grupo, de una clase o de una función. Un personaje es balzaquiano, por una parte, cuando su singularidad se impone a la mirada por algo pintoresco que no tiene nada de ridículo (pues dimana, por el contrario, una especie de poder propio que a veces asusta), por otra parte, si esta prestancia, este carácter particular pueden expresar inmediatamente los rasgos de toda una categoría de una sociedad organizada.

Podemos calificar también de «balzaquiana» a una obra novelesca en la que la composición reproduce, en cierto modo, el juego de un número de estructuras sociales en el tiempo y en el espacio, bien se trate de familias o de clases, y que nos hace asistir al conflicto entre «la prosa de las relaciones sociales» y «la poesía del corazón» (retomando la expresión de Hegel). M. Z.

➢ NOVELESCO.

BAMBOCHADA. Si se reconoce por unanimidad que el término bambochada viene de bambocha, existen problemas sobre el origen de este último. La bambocha es una marioneta italiana con hilos

(de *bamboccio,* que se puede traducir por títere, derivado de *bambo:* niño).

El pintor holandés Pierre de Laer, que pasó unos días en Roma de 1625 a 1638, fue apodado Bamboccio o el Bamboche debido a su porte contrahecho; pintó escenas rústicas o populares de la vida romana, que tuvieron éxito y fueron imitadas. Tales obras reciben el nombre de bambochadas, término que condensa dos ideas:

1 / Punto de vista histórico: son las escenas pintadas por el Bamboche o siguiendo su estilo.

2 / Punto de vista estético: aplicando la idea de una deformidad grotesca, ya no al pintor, sino a su pintura, se subraya el contraste con el ideal clásico hecho de nobleza, calma y grandeza.

Desde este punto de vista, la palabra bambochada tenía originariamente un matiz peyorativo: se despreciaba la elección de temas juzgados triviales y se negaba que el ethos de sus obras constituyera una categoría estética.

Esta acepción totalmente desdeñosa desapareció muy pronto. Con la moda de las bambochadas la palabra toma rápidamente un matiz de apreciación favorable pero un poco irónico. Se piensa que los temas populares no merecen ser tratados por la «gran pintura». El aspecto bufonesco de estas escenas impide al público clásico tomarlas en serio; pero este género estético, pintoresco, truculento y feliz, se reconoce como interesante.

Por último, el romanticismo toma el término bambochada en un sentido netamente laudatorio, debiéndose este cambio a la doble promoción estética, por una parte de lo grotesco y por otra del color local histórico.

El término bambochada no tiene en el lenguaje estético la significación de vulgaridad que toma en la lengua corriente y no implica a la fuerza una alusión a escenas desvergonzadas o de francachela. E. A. S.

➢ GROTESCO.

BANAL. En un principio un objeto banal era un objeto que pertenecía a un señor y que los vasallos empleaban a cambio de un pago: molino, horno.

Por extensión, la palabra califica lo que se emplea por todo el mundo, de un uso corriente. Lo banal, particularmente en las artes, ha perdido toda originalidad y todo acento: una metáfora banal, una cita banal, etc. De este modo, banal es siempre peyorativo. Este epíteto condena todo lo que, falto de originalidad y de invención, no sabría despertar el interés, sino más bien una impresión de saciedad. Por otra parte, se ha podido constatar que un público un poco ignorante se resiste a las innovaciones demasiado vivas y a las propuestas artísticas inesperadas. Se puede decir que un público así no se disgusta ante la banalidad. También se observa que algunas figuras, algunas imágenes, algunas catacresis muy atrevidas o pintorescas en su origen, al pasar al lenguaje corriente resultan tan banales que ya no se percibe su atrevimiento. Expresiones como: «perder la seriedad», «dejar morir la conversación», formaban parte, en su origen, es decir en el siglo XVII, de un lenguaje preciosista; hoy son completamente banales. Pero poniendo en práctica lo que Léon Bloy llamaba la exégesis de los tópicos, podemos a veces reanimar el contenido original de las expresiones más banales y mostrar su carácter pintoresco o extraño.

Por último, en lo que concierne a la pintura, se puede decir que el arte moderno, en especial desde Cézanne, considerando el tema de los cuadros como un simple pretexto para la búsqueda de combinaciones de líneas y de nuevos colores, ha procedido a una especie de rehabilitación del «tema banal»; como lo muestra en el arte contemporáneo las numerosas naturalezas muertas con los fruteros y las manzanas o el periódico plegado sobre la mesa o la guitarra. Se puede decir que en este caso la banalidad del tema es deseada y que sirve para despertar en el espectador la sensibilidad a lo que hay de nuevo y de audaz en la manera de tratar el tema. C.

➢ CLICHÉ, COMÚN, CUALQUIERA.

BÁRBARO

I - Sentido original

Los griegos llamaban *bárbaros* a todos los pueblos extranjeros que no hablaban griego. Los romanos retomaron el término y llamaban *bárbaros* a todos los pueblos que no eran ni griegos ni latinos. En particular, llamaron *bárbaros* a pueblos como los francos, godos, vándalos que invadieron el Imperio romano del siglo III al siglo V.

II - Extraño a la civilización o incluso destructor de la misma

En este sentido, la palabra expresa un juicio, a la vez moral y estético, claramente peyorativo. Así, Voltaire en varias ocasiones trató de bárbaro al teatro inglés y, en particular, al teatro de Shakespeare. Maurice Barrés tituló *Bajo la mirada de los bárbaros* a una novela que preconizaba el culto del yo para resistir al filisteísmo bajo todas sus fórmulas. También civilizaciones muy avanzadas han sido llamadas bárbaras si se les supone mal iniciadas en el arte y en el espíritu, por ejemplo a las que conceden una preferencia vulgar a la tecnología y al confort material.

III - Quien une a un vigor innato (más o menos brutal) y a una cierta simplicidad una especie de esplendor pintoresco

Este sentido, que hace de lo bárbaro una categoría estética, nace en la segunda mitad del siglo XVIII: el buen gusto que se oponía a lo bárbaro parecía soso, artificial, propio para impedir al genio desarrollarse en toda su envergadura y alcanzar los más altos valores artísticos. Diderot proclamaba: «La verdadera poesía quiere algo grandioso y bárbaro». Chateaubriand *(Análisis razonado de la historia de Francia)* escribió: «Cuando la barbarie invade a la civilización la fertiliza con su vigor y su juventud; cuando, al contrario, la civilización invade a la barbarie, la deja estéril: es un viejo al lado de una joven esposa». Además, es el primer promotor de una restauración de la ortografía original para los nombres bárbaros: no duda en escribir Khlovigh por Clovis y

Khloter por Clotaire. Leconte de Lisle titula *Poemas bárbaros* una colección cuyos temas pertenecen tanto a la tradición escandinava, como a fuentes árabes o españolas, como a sus recuerdos de la isla de la Réunion, y protesta también, en nombre del color local, contra el afrancesamiento de los nombres, que borra los caracteres originales antiguos o extranjeros de los pueblos.

Baudelaire *(El pintor* de la *vida moderna)* había adquirido una barbarie compuesta por «una mirada sintética y abreviadora» que «procede de la necesidad de ver las cosas a lo grande» y da «una fuerza vital» al color y al contorno. Pintores de principios del siglo XX como Delaunay, Léger, los expresionistas alemanes o los vorticistas ingleses han afirmado la necesidad de lo bárbaro; creían así volver o recurrir a formas simples, inmediatamente legibles, a un sistema coloreado, a los valores contrastados, bien limitados, a base de tonos vivos y puros. Se dice «joyas bárbaras, un aspecto bárbaro» para hablar de realizaciones (incluso si son producto de un arte totalmente civilizado) cuando la técnica parece simple, pero empleada de manera sabrosa, cuando los materiales también son simples, pero combinados de manera que produzcan en sus efectos de color efectos llenos de franqueza, llegando incluso a la rudeza. Las técnicas demasiado experimentadas, las armonías demasiado convencionales, o suavizadas en exceso por una larga tradición civilizada, pueden producir un efecto de insulsez o de saciedad con el que contrasta felizmente este estilo más rudo calificado de bárbaro.

En musicología, se puede señalar que se ha llamado algunas veces *modo bárbaro* al modo lidio. E. A. S.

➢ CIVILIZACIÓN, CULTURA, NATURALEZA, SALVAJE *[III]*.

BARCAROLA. Del veneciano *barcarolla,* canción de barquero, cantada cuando rema. Es una pieza vocal o instrumental de ritmo balanceado que evoca el movimiento de la barca deslizándose sobre las aguas. La medida ordinaria de la barcarola es 6/8, 12/8 en Chopin.

En su origen parece que la barcarola era una forma musical popular; retomada enseguida por músicos más cultos y refinados, tiene un éxito especial en la época romántica. Algunas barcarolas han sido y continúan siendo célebres, como la de Mozart en *Cosi Fan Tutte,* la de Weber en *Oberon,* la de Offenbach en *Cuentos de Hoffmann,* así como todas las que han escrito Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns y más recientemente, Gabriel Fauré, que ha compuesto doce barcarolas para piano.

El éxito de este género es un fenómeno estético notable que hay que asociar a la poética del agua.

Se puede añadir que, en otra acepción, se emplea barcarola, algunas veces abusivamente, para designar una pequeña embarcación. En este sentido, Victor Hugo empleó la palabra en su poema *Navarin* de *Los Orientales.* C.

➢ POPULAR.

BARNIZ

I - Significado propio

Fluido transparente y brillante producido por resinas vegetales o artificiales en disolución con un disolvente apropiado (alcohol, aguarrás...).

1 / Pintura

El barniz aplicado sobre los pigmentos coloreados de la pintura forma la capa seca expuesta al aire libre. En principio tiene una función técnica: proteger los colores frágiles de la acción de la luz, del polvo o de otros agentes degradantes. La técnica de la veladura* utiliza un barniz que, usado como medio, se mezcla con la pintura para hacerla más líquida y transparente. Se usa el barniz de retocar para arreglar un cuadro apagado: homogeneíza las diferentes capas de colores desigualmente secos.

Los barnices también tienen una función artística: por su transparencia y su brillo, dan profundidad a los colores, especialmente a los tonos fríos y a los colores oscuros. Al homogeneizar el cuadro con un aspecto uniformemente liso, contribuye a darle unidad.

El barniz tan sólo tiene el inconveniente de que se oxida: los cuadros se oscurecen. Es la razón por la que ciertos pintores del siglo XX se negaron al barnizar, como Picasso, que opinaba, además, que se modificaban las relaciones armónicas de los colores.

Por el contrario, seducidos por su colorido transparente, algunos pintores actuales han pintado sólo con barnices, permitiendo ver a través de ellos la superficie clara, la que da luminosidad al cuadro. Como el barniz es líquido, este tipo de pintura se hace sobre una tela puesta en horizontal, por lo que tiene una ejecución bastante particular. A. S.

2 / Música y fabricación de instrumentos

La calidad del barniz debido a las mezclas especiales de los productos que lo componen, contribuye a la resonancia propia del instrumento barnizado (violín...) y a la excelencia del sonido. H. T.

3 / Ebanistería

La técnica de la madera barnizada, introducida en Europa en el siglo XVIII, creó (en especial en ese siglo) nuevas categorías estéticas en el arte del mobiliario. El barniz da a las maderas un aspecto liso, brillante y satinado, y su transparencia permite apreciar las delicadezas del trabajo de marquetería, a lo que ayuda especialmente. No tiene el pulido suave de la madera encerada, y es más frágil. Tampoco le sienta bien a todos los estilos.

4 / Las artes del metal

Los barnices sobre metales, sean transparentes y permitiendo así percibir el metal, sean coloreados o sean opacos, sólo tienen una función técnica protectora: también contribuyen al aspecto estético y decorativo, tanto de adornos metálicos como de cosas hechas con metal, por ejemplo las carrocerías de los coches. A. S.

II - Significado figurado

El término de barniz, un tanto peyorativo, designa, mediante una metáfora, un conocimiento

superficial, o algún brillo externo sin solidez o incluso sin realidad interior. H. T./A. S.

BARROCO. Eugenio d'Ors determina el Barroco como un fenómeno estilístico que supera la etiqueta histórica: lo barroco no es un fenómeno en la historia, es un número, presente en todos y cada uno de los fenómenos que es costumbre clasificar como barrocos y problablemente en muchos más. El Barroco es la figura presidida por la multipolaridad, la continuidad, el dinamismo y el panteísmo, la oposición al proceder del estilo clásico, el grito desbordado de la naturaleza frente a la armonía del ideal de belleza. El predominio de lo espacial en las obras genera el mundo de las formas que se apoyan, el Clasicismo; la inclinación hacia los valores expresivos forma el mundo de las formas que vuelan, el Barroco, que no es para d'Ors sino un romanticismo *avant la lettre.* F. C.

En todo caso, el término *barroco,* como por otra parte clásico* y romántico*, se presta a ambigüedades, debido sobre todo a que posee una acepción histórica y una acepción estética que se comunican entre sí pero que no coinciden. Es necesario distinguir bien los diversos sentidos del término.

I - Sentido etimológico, neutro

Barroco, del portugués *barroco,* significa etimológicamente irregular, es decir, anormal. En un principio pertenece al vocabulario de la joyería: una perla barroca es una perla no esférica. En este sentido *I,* la palabra no indica más que el carácter insólito y sin construcción regular (por ejemplo, para un sólido de volumen redondeado, una forma que no es la de un sólido de revolución regular). El historiador del arte Germain Bazin *(Destinos del Barroco,* 1968) recuerda a propósito, con sentido del humor, una clasificación de botellas vacías en «normales» y «barrocas». Éstas se definían como no normalizadas.

Desde un punto de vista estético, el barroco en sentido *I* puede ser apreciado como pintoresco, fantasioso, que se presta a los caprichos de la imaginación; se ha jugado con la forma de las perlas barrocas interpretándolas como formas figurativas en joyas. Pero lo barroco puede ser también rechazado como algo mal hecho o informe.

II - Sentido peyorativo

Esta acepción aparece a finales del siglo XVI y se utiliza sobre todo a partir del XVIII, donde comienza a tomar claramente un uso estético. Llamamos barroco, en lenguaje corriente, a lo que parece irregular y mal hecho, incluso un poco estrafalario. El Diccionario de la Academia Francesa, en 1740, lo definió como «irregular, raro, desigual»; J.-J. Rousseau, en la *Enciclopedía* (donde la palabra aparece tan sólo como término musical) y en su *Diccionario de música,* define una música barroca como «confusa, cargada de modulaciones y de disonancias», o «canto poco natural» (censura ahí un embrollo inútilmente complicado); Quatremere de Quincy, en la *Enciclopedia metódica,* dedicada a la literatura, definió lo barroco mediante una fórmula retomada varias veces después: «el superlativo de raro». La expresión, bastante frecuente, de *gusto barroco* declara una condena estética: un edificio, un cuadro, una vestimenta, un adorno, un objeto de arte, «de un gusto barroco», no son únicamente insólitos: sobre todo son arbitrarios, y en suma, sin justificación interna. Escapan a las normas habituales sin llegar a fundar las suyas propias.

III - Sentido histórico

Ocasionalmente habían sido tratados de barrocos en el sentido *II,* durante el curso del siglo XVIII, pintores como Tintoretto o Salvator Rosa; en el siglo XIX, el término barroco toma especialmente un sentido histórico. En 1855, Burckhardt llama barroco al arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, porque lo ve «extravagante», una decadencia, «un bastardo degenerado» del Renacimiento. El término perdura para este período del arte italiano y para formas análogas que se desarrollan en la misma época en otros países. Rehabilitado e incluso revalorizado enseguida (sobre todo por Wölfflin en *Renacimiento y barroco,* 1888), el arte barroco se concibe como el de cierto período, que forma un vasto movimiento y se relaciona con todos los componentes de este período y, en particular, con sus concepciones religiosas.

1 / Artes plásticas

El arte barroco es el que sigue a la época manierista; se le relaciona con el de la contrarreforma, cuyas ideas sobre la brevedad de la vida y sus incertidumbres, lo trágico de la muerte, el libre albedrío... han encontrado expresiones plásticas en las formas del estilo barroco.

La arquitectura, con Bernini y Borromini, ofrece los ejemplos más completos de este arte preocupado por seducir a las masas. Los planos nuevos (ovales, por ejemplo), la importancia de las fachadas muy decoradas que ya no están comunicadas orgánicamente con la estructura interior, el empleo de las curvas y contracurvas, que producen la impresión ante una fachada barroca de «mirar una fachada clásica en un espejo de agua» (Rousset), se acompañan de formas decorativas aparentemente ilógicas, arbotantes de repisas invertidas, revestiduras de apariencia engañosa, estatuas gesticulantes, pináculos resplandecientes, frontones agudos, columnas salomónicas.

En pintura, el torbellino de formas y la lujuria de los efectos coloristas en Rubens, por ejemplo, tienden a hacer estallar los límites del marco. Llevada a las grandes decoraciones murales, la pintura barroca busca a menudo «horadar la pared» mediante ilusiones, como en la bóveda de Pozzo en San Ignacio de Roma. Estas fórmulas se han popularizado en toda Europa por el arte jesuita. Cada país habla a su manera este lenguaje plástico: Italia, España, Méjico, Austria, Alemania y Rusia han sido particularmente conquistados por las tendencias a las que la Francia clásica se resistió. En el dominio decorativo, el arte barroco se extiende a mediados de siglo; pero no todos los autores están de acuerdo sobre la relación de la pedrería* y del rococó* con el barroco; Ph. Min-

guet, por ejemplo, estima que no son la prolongación de este arte.

➢ MANIERISMO *[II].*

2 / Literatura

Inicialmente referido a las artes plásticas, el término barroco ha sido aplicado tardíamente a la literatura. Su empleo es, sin embargo, normal, pues las estrechas relaciones entre las letras y las artes plásticas en una época dada, así como toda definición general de barroco, legitiman perfectamente la aplicación de este concepto a la literatura. En particular, cuando el historiador de la literatura francesa centra la noción de clasicismo en el siglo XVII, está claro que corre el riesgo de ignorar así a numerosos autores contemporáneos de Corneille, de Boileau o de Bossuet, que no están sometidos a las reglas de la sobriedad, racionalidad y armonía que caracterizan al clasicismo. Ni Théophile, Maynard, ni Saint-Amant entre los poetas; ni Scarron Urfé, La Calprenede, ni Mlle de Scudéry, entre los cuentistas, y, entre los dramaturgos, ni Hardy, Jean de Schelandre, ni siquiera Rotrou (aunque haya sufrido alguna influencia de Corneille) se someten a la disciplina del clasicismo. Es del todo legítimo clasificarlos de barrocos: se abandonan a las sugerencias de la fantasía, buscan lo pintoresco en las palabras y en las imágenes, cultivan la lujuria del estilo. Van de la crudeza al precioso refinamiento; valoran la pasión, exaltan en particular los temas del heroísmo, del amor y de la muerte.

Es útil decir que la abundancia de este barroco en el siglo XVII, modifica un poco la concepción de la literatura francesa que los críticos del siglo XIX creyeron poder adoptar concediendo un valor ejemplar a la figura de Boileau. La misma observación es válida para las literaturas extranjeras: llamar barroco a Shakespeare es normal.

3 / Teatro

En el teatro, la calificación de barroco puede aplicarse naturalmente a todas las circunstancias que respondan a las definiciones generales del término. No obstante, cualquiera que sean las especificaciones estéticas, con indiferencia de las épocas, la noción ha sido retenida por los historiadores del teatro como conclusión a las controversias contemporáneas sobre el barroco, para caracterizar un momento definido de la evolución dramatúrgica francesa. El epíteto barroco es entonces aplicado a las obras dramáticas concebidas entre 1580 y 1650, es decir, a la tragedia irregular que ha sustituido a Garnier, a la expansión del sistema corneliano en Francia, y que en España corresponde al asentamiento del arte de Lope y Calderón. Este período se caracteriza por un esfuerzo de conciliación entre el modernismo y el «gusto antiguo», por la búsqueda de géneros nuevos (tragicomedia* y pastoral* «el arte nuevo de hacer comedias» en Lope) o la renovación de géneros tradicionales (tragedia novelesca, tragedia de final feliz), por los disparates de estilo, a veces violentamente realistas o delicadamente amanerados, por el gusto por el fasto y por los efectos visuales, por la multiplicación de efectos de sorpresa y por la confusión mantenida voluntariamente entre ilusión y realidad.

4 / Música

Puede ser en música donde el empleo histórico del término barroco ha sido más controvertido. Este hecho tiene su explicación: si definimos inicialmente la época barroca como la caracterizada por ciertas tendencias en las artes plásticas, o incluso en literatura, la misma periodización no se aplica igualmente a cualquier otro arte; una edad barroca en un dominio puede ser una edad clásica en otro. Además, una definiciónn cronológica como intervalo comprende entre un momento dado, *terminus a quo,* y otro, *terminus ad quem;* no tiene sentido si varias tendencias se desarrollan paralelamente durante esta porción de tiempo.

En Alemania se intentó, por primera vez, extender la noción de barroco a la música. Curt Sasch, inspirándose en Wölfflin, observa ciertas analogías entre la música y las artes plásticas del período llamado barroco. La música barroca tiende a la expresión heroica, a los efectos de masa, de contraste, de tensión. R. Hass, por el contrario, cuestiona la correspondencia entre el barroco musical y el barroco plástico. Hace remontar al primero a la muerte de Lassus y de Palestrina, a finales del siglo XVI. Junto a una tendencia a lo sorprendente y a lo monumental, discierne en los músicos barrocos una preocupación por el equilibrio y la simetría. E. Schenik distingue en el barroco tres períodos de medio siglo entre 1550 y 1700; el primer barroco separa las formas del Renacimiento, el barroco medio afirma el triunfo de la monodia y de la armonía tonal y el barroco tardío está marcado por una vuelta al contrapunto bajo una forma exhuberante y suntuosa, debida a la influencia del órgano.

A. della Corte, en oposición a los estudiosos de la estética alemanes, percibe en el barroco musical una decadencia que produce, en la segunda mitad del siglo XVII, formas creadas durante la primera mitad que él considera una prolongación del Renacimiento. Croce, en su *Historia del barroco,* defiende un punto de vista análogo. Suzanne Clercx *(El barroco y la música,* 1948) busca los orígenes más allá de *Orfeo,* en una desintegración de la polifonía renaciente en el interior del madrigal, con fines expresivos y «representativos». Clers formula las grandes leyes que rigen la ópera y el oratorio: antítesis, multipolaridad, extensión de los géneros por proliferación en torno a una célula inicial, en general en la fuga y la coral variada. Bukofzer *(Music in the baroque era,* 1947) retoma la subdivisión del barroco musical en tres períodos: 1580-1630, 1630-1680, 1680-1730 en Italia, con un retraso en los otros países.

Primer período: reacción contra el contrapunto, búsqueda de la expresión en la recitación, libertad rítmica, búsqueda de la disonancia en un lenguaje pretonal. Predominio de lo vocal.

Período medio: cultura de la técnica vocal, distinción entre aria y recitativo, distinción de mayor y menor, tonalidad en vía de constitución, retorno al contrapunto.

Período tardío: asimilación de la armonía tonal por la técnica del contrapunto, intensificación de los cambios entre los idiomas con predominio de lo instrumental. Cultura de las formas de grandes dimensiones.

El barroco es una gran época creadora de formas nuevas: ópera, oratorio, cantata, sonata en solo y trío, preludio y fuga, coral-preludio, coral, fantasía, concerto grosso y concerto solo.

IV - Sentido estético trans-histórico

Este sentido viene de Wölfflin, que, prosiguiendo la reflexión, acabó por establecer un concepto de barroco fuera de la historia, como un principio general en el que la alternancia con el clasicismo regiría la evolución de las formas artísticas (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 1915). Esta oposición de los dos principios formaría cinco parejas de tendencias antitéticas: lineal* y pictórica*, superficie y profundidad, formas cerradas y formas abiertas, formas pesadas y formas volátiles, unidad y multiplicidad.

El barroco es entonces, para los estudiosos de la estética, una categoría estilística trans-histórica. Se puede calificar de barroco al arte helenístico, al gótico flamígero, a algunos aspectos del «art nouveau» de los años 1900. En general, el arte barroco expresa libremente, y sobre todo con dinamismo, las tendencias más diversas y «une en un único gesto intenciones contradictorias» (Eugenio d'Ors). Es axializado en torno al movimiento, al cambio, a la ostentación, la teatralidad, el efecto de decoro (Rousset). El espíritu barroco trabaja a veces como un fermento escondido bajo la superficie clásica.

Vemos, pues, grandes concomitancias entre la oposición barroco-clásico y la oposición clásico-romántico, concomitancias distintivas en que los autores apasionados por las oposiciones duales, para preservar esta dualidad y evitar hacer de ella una trinidad, llegan a asimilar entre sí barroco y romanticismo. Pero aquí reaparece la ambigüedad posible entre el sentido estético y el sentido histórico de estos dos términos. Cuando René Huyghe llama al romanticismo «una encarnación del barroco» (*Diálogo con lo visible,* 1955), el término barroco designa una tendencia estilística, y romanticismo una época histórica en la que esta tendencia se inserta en el devenir e inspira obras concretas. Se podría usar legítimamente la combinación inversa y hablar de la época barroca como de un período en que se encarnan las tendencias románticas. Sin embargo, incluso tomando los dos términos en un sentido únicamente estético y no histórico, podemos dudar de que coincidan con exactitud.

De hecho, si se ha hablado mucho de una dialéctica barroco-clásico o clásico-romántico, si se ha visto a menudo una especie de movimiento general, de balanceo de las fuerzas artísticas (y Germain Bazin ve en ello «un nuevo avatar de lo apolíneo* y de lo dionisíaco* nietzscheano, y además, de dos fuerzas opuestas de la elocuencia que Quintiliano llama *aticismo* y asianismo*»), ¿no se podría concebir también una dialéctica del barroco y del romanticismo?

En esta vía, sería romántica la introversión del mismo dinamismo que el barroco despliega en extraversión: romántico el abandono a las potencias oscuras y profundas, la «fuerza que va» bajo el impulso de un destino fatal, barroca la libertad de elegir el libre arbitrio; romántico, lo nocturno, y barroco, la intensidad del pequeño círculo de luz en la noche; románticas, las formas caprichosas y desmenuzadas, barrocas las formas múltiples pero integradas; romántico, lo individual alejado de la sociedad, y barroco, lo individual dentro de la sociedad; romántica la pasión, y barroca la combinación (para usar fórmulas cartesianas; cf. Carta a la princesa Elisabeth del 18 de mayo de 1645) de las «pasiones más violentas que las comunes» con «razonamientos tan fuertes y tan potentes que la razón es siempre la dueña»; romántico, lo íntimo y barroco lo realista; romántico el sueño, el más allá, lo lejano, y barroco lo aventurero y la acción. C.

➢ Bizarro, Concertante, Diagonal, Dinámico/Dinamismo.

BASTARDO. Término peyorativo que califica a una obra, un género, un estilo, que se estiman depreciados por la reunión de caracteres que pertenecen a varios géneros o estilos diferentes.

Empleado por analogía con una situación jurídica, el término bastardo compara estos seres compuestos con el producto de una unión ilegítima. El problema está entonces en saber qué código puede determinar el carácter legítimo o no de una síntesis entre entidades estéticas. Algunas épocas han experimentado una repugnancia hacia la «mezcla de géneros» y han acudido a las «reglas del arte» que establecían clasificaciones estrictas fuera de las cuales no había salvación; en bastantes casos se pensaba que no había que separarse de estos modelos: esto se explica por el conformismo de las costumbres, por respeto hacia los autores que habían definido los géneros o por el prestigio de las grandes obras que habían sido ejemplos tan deslumbrantes de estos géneros que eran considerados como modelos. Como consecuencia, cierto purismo clásico ha marcado con el nombre de «géneros bastardos» a la pastoral heroica o al melodrama, por el contrario estimados por el pensamiento barroco o romántico.

Sin embargo, el desprecio por ciertos seres intermediarios y calificados de bastardos no tiene siempre su fuente en una repulsión por el sincretismo o por la invención de géneros nuevos. Ha ocurrido que se ha admitido muy bien ciertas combinaciones nuevas de elementos antiguos, rechazando otras juzgadas bastardas. La metáfora no está ya tomada de una situación jurídica, sino genética, del vocabulario de los ganaderos o de la economía agrícola (de la misma manera que se habla de un «perro bastardo» para designar al que toma caracteres de varias razas sin determinar).

El problema es entonces el de una integración de formas: una hibridación va a hacer nacer o no un nuevo conjunto de caracteres, de forma que este conjunto sea estable, y que estos caracteres se convengan entre ellos. Ha ocurrido así que se han creado géneros o estilos nuevos perfectamente de-

finidos que no son tratados como bastardos. Las búsquedas (algunas veces desafortunadas) hechas en el siglo XVIII para obtener un género teatral serio pero familiar, terminaron por ser fructíferas en el siglo XIX, generando una forma de teatro corrientemente admitida y que poseía una real unidad interior. ¿No podríamos compararlo con esta raza mestiza, creada hacia la misma época, de cruce de caballos árabes con jumentos ingleses, y de conformación bastante fijada como para que se le haya dado el paradójico nombre de «pura sangre»?

El bastardo, por el contrario, no dibuja una forma de conjunto clara tal como lo sería la «buena forma» de los gestaltistas. Esto queda un poco flotante e indeterminado, sin caracteres específicos. Una puerta bastarda es intermediaria entre la puerta cochera y la pequeña puerta, pero sus proporciones no obedecen a una relación única y precisa. En música, algunas veces se ha llamado «modas bastardas», en materia de canto llano, a las modas hipereólicas e hiperfrigias que no entran en la repartición de las modas en modas auténticas y modas plagiadas. En caligrafía, la escritura «bastarda» es intermedia entre la *redondilla* y la *cursiva*.

Lo bastardo puede ser también una reunión de elementos dispares. Así que algunas veces se ha tratado como bastardo, en arquitectura, al orden compuesto que acumula elementos, proporción de columnas, adornos de los capiteles, tomados de los órdenes clásicos dórico, jónico y corintio. Lo dispar llega hasta la incoherencia en los casos donde los elementos heterogéneos interfieren entre sí; entonces podemos encontrar además una analogía con la genética en los casos de híbridos no viables (o, como dicen los biólogos, letales). Así abortan estas obras contradictorias e indecisas, donde el artista no ha sabido dominar el conjunto con el que se disponía a trabajar y tomar un partido claro.

Hay que distinguir las obras bastardas híbridas desde su concepción (como la iglesia Saint-Pothin de Lyon, que une una fachada a lo antiguo con un ábside y un campanario de estilo romano) y las obras rehechas y modificadas a lo largo de los siglos que pueden comportar mezclas penosas de estilos, si no se ha obtenido ninguna armonía entre los elementos de diferentes épocas. E. S.

➢ HÍBRIDO.

BATERÍA. El término batería se utiliza en estética con varios sentidos bastante técnicos que conciernen a la música y a la danza.

I - Música

Se designa bajo este nombre al conjunto de instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica; sin embargo, el uso ha establecido percusión para reservar posiblemente mejor el término de batería a la percusión de jazz. Estéticamente se constata que la batería se utiliza tanto más como base de la escucha, cuanto que la música juega sobre la continuidad rítmica de un elemento compuesto; para el verdadero papel estético de la batería, sería preferible leer los fundamentos de las palabras percusión, ritmo y jazz.

La música europea concede mayor importancia a la armonía y a la melodía y emplea la batería para subrayar el ritmo, mientras que otras músicas (africana, por ejemplo), que encuentran en el ritmo el principio musical esencial, componen su orquesta principalmente de instrumentos de batería.

➢ JAZZ, PERCUSIÓN, RITMO.

II - Danza

Existen dos tipos de batería:

1 / Batería de cruces: en el momento de un salto, el bailarín cruza y descruza sus piernas durante el tiempo de la suspensión. Pertenecen a este tipo: los trenzados de danzas, los quebrados, los combinados, los escapados batidos, etc.

2 / Batería de choque: en el momento del salto, el bailarín hace chocar las piernas entre sí durante el tiempo de la suspensión. Pertenecen a este tipo: las cabriolas, los echados batidos, los tiempos de botas, etc.

En general, no hay más que un choque, pero algunos bailarines que poseen muy buena técnica pueden hacer chocar dos veces sus piernas enre sí durante el tiempo de la suspensión; diremos entonces que la batería es doble.

La batería es un elemento de la coreografía particularmente brillante. Es ejecutada por hombres y por mujeres, pero en las mujeres en general no aparece más que esporádicamente a lo largo de una variación, y también puede no aparecer en absoluto. Por el contrario, en los hombres es un elemento constitutivo de la variación que da lugar a series con mucho efecto: ejemplo, la serie de pasodobles *six à la fin* de la variación masculina del paso de dos de *El Pájaro azul* (música de Tchaikovsky, coreografía de Serge Lifar, según Marius Petipa).

La batería no tiene un valor expresivo particular, su carácter brillante hace que se aprecie sobre todo en las variaciones de técnica pura. Sin embargo, como todos los saltos, puede sugerir el vuelo: ejemplo, la variación de la Reina de los Willis en el segundo acto de *Giselle* (música de Adolphe Adam, coreografía de Coralli y Jules Perrot con arreglos de Serge Lifar).

La batería toma un carácter cómico cuando se ejecuta con las rodillas dobladas. C.

➢ VARIACIÓN.

BATIDO / FUSTIGAR / LÁTIGO. No es término estético más que en sentidos analógicos o figurados, a veces técnicos.

I - Pintura

Se habla de un color batido en otro cuando se mezcla con pequeñas líneas o motas de este otro color. Esta expresión ya no se emplea mucho actualmente.

II - Literatura

Se utiliza más bien en forma activa y en sentido figurado, cuando se dice que una obra fustiga los vicios, o cuando se habla del látigo de la sátira. Se llama peyorativa y familiarmente «crema batida» a una obra brillante y agradable, pero de escaso fondo. A. S.

III - Danza

Epíteto ligado al nombre de un paso de danza cuando está adornado con batería. Ejemplo: los «assemblées», los «échappés» y los «petits jetés» pueden ser ejecutados simplemente o adornados con una batería de cruces para los combinados y los fugados o con una batería de choque para los echados. Sólo pueden ser batidos algunos saltos. Cuando un salto es batido, su elevación es, en general, pequeña, pero el salto es más brillante.

Por lo demás, varios pasos llevan el nombre de látigos, pero se designa generalmente con este término el «gran vuelta con pierna en látigo al girar», que se ejecuta por series múltiples de cuatro (sobre todo 32). Los látigos son giros encadenados, en puntillas y sin descansar en el suelo el pie de la pierna libre, que es la que mantiene el movimiento. Fueron inventados a finales del siglo XIX, en Rusia, por Marius Petipa.

La serie de los 32 látigos es brillante y muy difícil, y responde a las aspiraciones del estilo italiano, en voga entonces: efectismo y rapidez. Aparece con la asociación en Rusia entre el estilo francés y el italiano: se necesitaba el equilibrio y la precisión del estilo francés, aliados con el trabajo de los giros italianos, para llegar a lo que se consideró al principio como acrobacia. Aunque los 32 látigos conservan un cierto aire de demostración de perfección, sin embargo son algo más que un dechado, son una proeza de audacia, parecen negar las leyes del equilibrio, y son como símbolo de la dificultad vencida; a veces pueden significar un movimiento perpetuo, que desencarna a la bailarina, que cesa de ser un ser humano en movimiento para convertirse en el movimiento mismo. G. P.

BATIR

I - Batir las palmas

Conocemos el uso frecuente de *tocar las palmas* en manifestaciones musicales y danzas; sin explorar un dominio propio de la etnografía, se encuentra en sociedades primitivas, grupos populares, juegos infantiles, bajo una forma espontánea, bastante ritual. Este empleo no está excluido del ballet ni de la música culta.

El batir las palmas responde a intenciones diversas y provoca consecuencias igualmente diferenciadas, desde la simple intención lúdica o el control colectivo de un *tempo,* hasta la pretensión mágica, encantadora, simbólica... La investigación estética debe tener en cuenta que no es un simple ruido, todavía más, que en el dominio de la percusión subrayaremos la originalidad esencial: en el instrumento así constituido, el elemento que bate y el que resuena, se identifican en reciprocidad de funciones, lo que permite matices de sonoridades vacías o llanas. Por otra parte, reconozcamos que este batir no tiene como función únicamente acompasar, regularmente o no, y dividir el tiempo, sino que se presta en el seno de estas divisiones a todas las categorías de ritmos que, acompañando a la danza o a la música cantada, se constituyen en contrapunto de los ritmos de los pies que golpean al suelo, o de la voz, llamados incluso a adoptar su frecuencia hasta la precipitación, y a coincidir con ellos en agregados sonoros.

Tenemos aquí un instrumento corporal absoluto, con las mismas características de la voz, carente de intermediarios, también traductor por sus ritmos, como la voz por su vocalismo, de toda exaltación y júbilo psicofisiológico y de inspiración inmediata por motivaciones físicas directas. Recordemos que este instrumento corporal, sin duda tan original como la voz, fue muy pronto reforzado en poder y calidad de timbres por objetos manipulados en un gesto en principio análogo al batir (por ejemplo, timbales), para llegar a una ejecución cada vez más alejada, de ciertos tamboriles golpeados con una mano y sostenidos con la otra, hasta los encargados de producir sonidos aislados en cada mano y todos los tipos de palos que golpean las membranas. Batir las palmas aparece así como el origen de todo instrumento de percusión.

Retendremos, como intermediarios entre el batir puro y la percusión instrumental, los casos en los que una mano golpea, no la otra, sino otra parte del cuerpo, frecuentemente bailando, las piernas (los muslos, las pantorrilas, el talón), el pecho. Este último caso es particularmente interesante, ya que el batir no sólo encuentra una verdadera caja de resonancia, sino que, haciéndose sobre un elemento que contribuye a la formación de la voz, le acompaña directamente y provoca cierta vibración en la caja torácica resonante en el sonido final.

II - Batir (música)

1 / Fenómeno acústico observable cada vez que dos sonidos de frecuencia próxima resuenan al mismo tiempo en el mismo lugar, identificable con una serie muy rápida de bruscos aumentos de intensidad repetidos a intervalos regulares y apagados rápidamente. El batir coincide también con la superposición de dos vibraciones, de dos ondas de frecuencias vecinas, en las que los períodos, por el juego de diferencias, hacen conjugarse al máximo intervalos regulares y calculables.

Sin entrar en el detalle acústico podemos notar que el juicio estético a la técnica de batir se debe al hecho de que este fenómeno, más perceptible si el sonido es más grave, introduce en la música sonidos resultantes particulares, desde el ruido ronco desagradable hasta el zumbido grave. Rameau y Helmholtz han fundado sobre la noción de batir los conceptos de disonancia, definidos por la presencia del choque entre sonidos, y de consonancia, definidos por la ausencia de todo batir. Esta concepción es discutible, incluso si se admite generalmente que la duración de ciertos acordes se debe a la existencia de estos fenómenos de las notas constituyentes. Por otra parte se comprende que el papel expresivo o desagradable del batir es tanto más importante cuanto que el instrumento resuene más tiempo en estas notas, o que las mismas notas sean prolongadas (cf. órgano). En la práctica, el control del temperamento igual de los

teclados utiliza este principio del batir, siendo realizada la exactitud desde que no existe ningún otro batir entre el acorde buscado y la nota dada al mismo tiempo, o referencia.
2 / Se designa también por batir un ornato, adorno, sobre todo de la escritura clásica, que es un trémolo rápido de la nota que juega con su segunda inferior menor, por la cual comienza el ornato. Es de hecho un *trino corto* o una variedad de *mordente,* que destacan cómo tales ornamentos en la tradición de instrumentos de cuerda pulsadas son conservados en la escritura del *pianoforte* y de las cuerdas ordinarias. M. S.

➢ Aplauso, Batería, Cadencia, Claquet, Martillar, Percusión, Ritmo.

BAUDELERIANO. Califica lo que hace pensar en Baudelaire. Se trata menos de un estilo que de una atmósfera psicológica. En efecto, ya sea en prosa o en verso, el estilo de Baudelaire, aunque muy elaborado (especialmente en sus poemas en prosa), no está marcado por características sobresalientes, claramente reconocibles, como para prestarse al pastiche o a una evidente imitación. Pero la atmósfera de su obra, y el famoso «escalofrío nuevo» señalado por Victor Hugo, se pueden exponer fácilmente. Se trata de una cierta mezcla de dandismo y de inquietud moral, de un deseo de ideal frenado por una delectación morosa que se ejerce ante la fealdad, ante lo macabro de la culpabilidad profunda. Complacerse mirando largamente todas las taras, todas las bajezas, todos los pecados, y en medio de esta triste contemplación sentir despertarse la nostalgia de un clima original de pureza o de una aspiración invencible ante tal clima; solemnizar una especie de remordimiento esencial para sentir en lo demoníaco, con escalofríos, cierta vocación angélica traicionada: éstas son las características de quien es baudeleriano. No obstante, otros pueden entender a Baudelaire de distinta forma; por ello epítetos como éste son siempre de un manejo delicado en el lenguaje de la estética, pues se refieren a una apreciación crítica que puede ser subjetiva o en exceso simplista. E. S.

➢ Arquetipo, Decadencia, Demoníaco, Satánico.

BEETHOVENIANO. Que tiene cierta relación o cierto parecido con el estilo o la obra de Beethoven. Lo que parece propiamente beethoveniano es el poderío, la libertad formal, la invención en el terreno de la escritura instrumental. En sus obras para piano o para cuarteto, Beethoven renueva completamente la técnica del instrumento de martinete tanto como el tratamiento del conjunto de cuerda. Se podrá, pues, calificar de beethovenianas algunas obras o partes de obras de predecesores de Beethoven que hacen presentir sus creaciones. Así, la *Fantasía en do menor para piano,* de Mozart, y algunas sonatas de Scarlatti pueden ser llamadas beethovenianas.

El adjetivo beethoveniano puede adquirir un matiz peyorativo en el caso que se sobreentienda que el autor es un epígono, que carece de invención personal, de originalidad.

Por analogía, podemos llamar beethovenianos a artistas o a obras que, en otras artes, demuestran las mismas cualidades de poderío e incluso de gravedad, de generosidad o de elocuencia, de universalidad... M. S.

BELLA FORMA / ABOMBADO

I - Bella forma

La *bella forma* es el contorno de un cuerpo de forma redondeada, cuando este contorno es armonioso y elegante. Se dice más especialmente: *1)* del contorno o perfil de un cuerpo humano o de una estatua, o de uno de sus miembros, y *2)* del contorno o perfil de un elemento arquitectónico, o de un objeto de mobiliario o de arte aplicada, sobre todo si tiene la forma de un sólido de revolución (forma trazada por la rotación de una línea curva más o menos sinuosa alrededor de un eje frecuentemente vertical); es el caso de una columna, de una cúpula, un vaso...

II - Abombado

Califica los objetos (sobre todo elementos arquitectónicos o muebles) cuya superficie constituye una curva hacia afuera. Una columna abombada es una columna cuyo fuste se hincha a media altura; un armario o una cómoda abombadas tiene una superficie cóncava bien convexa; una cómoda abombada generalmente tiene un hinchamiento en la parte baja. También se llaman abombados los adornos arquitectónicos, principalmente los follajos, que sólo se delinean en su contorno general. A. S.

➢ Contorno.

BELLAS ARTES. Como se ha visto en el artículo *Arte,* esta palabra, como el término *ars* en latín, designa de manera equívoca tanto simples técnicas pertenecientes al orden de los oficios como a la actividad creadora de orden estético. De aquí la necesidad de una nomenclatura más precisa, aportada por la expresión *Bellas Artes,* que se ha establecido durante los siglos XVII y XVIII. El artículo *Arte* ofrece informaciones referentes a la lista habitual de las Bellas Artes y al empleo de esta expresión en los documentos administrativos del pasado, que es inútil repetir aquí. Nos contentaremos con anotar que la expresión *Bellas Artes* encuentra su significación por oposición a otras tres expresiones.
1 / Bellas Artes se opone a *Artes y Oficios* por la distinción aquí expuesta entre las artes de creación estética y las artes de producción artesanal o industrial.
2 / Bellas Artes se opone a *Artes aplicadas* y *Artes industriales* o *Artes decorativas,* designando por *Bellas Artes* las actividades creadoras consideradas como las más puras y las más elevadas en el orden estético, porque producen obras destinadas a ser simplemente objetos de contemplación, mientras que las *Artes aplicadas* intentan conferir un valor estético a obras que tienen una finalidad práctica. Sabemos que prejuicios que tienen su fuente en la valoración de las artes llamadas liberales, en rela-

ción con las artes manuales, han sostenido largo tiempo la idea de una especie de jerarquía que da a las Bellas Artes una especie de superioridad moral sobre las artes cuyas obras poseen utilidad práctica.

3 / También se ha opuesto *Bellas Artes* a las artes de ornato. Esta oposición no divide a las artes en dos grupos, pues las mismas artes, como, por ejemplo, el dibujo o la música, figuran en los dos grupos. Pero con la expresión *Bellas Artes* se quiere decir que estas actividades son practicadas con los más elevados objetivos estéticos, de manera profesional; mientras que con artes de ornato se designan las mismas actividades practicadas como una especie de divertimento, en vista especialmente de los atractivos que pueden procurar en la vida social y en particular mundana, cuando son practicadas por aficionados. Esta oposición conlleva igualmente un aspecto pedagógico, cuando la expresión de ornato significa que, en la educación, las Bellas Artes no pertenecen a los estudios más serios y no deben enfocarse más que a un talento de aficionado.

Aunque, como se ve, una gran parte de las ideas que sostienen estas distinciones son prejuicios sin valor teórico serio y periclitados sin haber desaparecido totalmente, la expresión Bellas Artes es a menudo útil para evitar las confusiones a las que puede dar lugar la multiplicidad de sentidos del término arte.

No obstante, la expresión suele tener una resonancia poco académica y, por ello, incluso ligeramente peyorativa, sobre todo con referencia a la enseñanza oficial. E. S.

➢ APLICADAS (ARTES), ARTE, DECORATIVAS (ARTES), INDUSTRIAL (ESTÉTICA), KANTIANA (ESTÉTICA) *[II, 2B]*.

BELLAS LETRAS. La expresión *bellas letras* forma un todo, bastante indivisible como para poder ser transferido a la lengua alemana sin cambio: los alemanes llaman *Belletrist* a lo que nosotros llamamos un hombre de letras.

A decir verdad, *bellas letras,* expresión empleada en nuestros días, no añade nada a *letras* en el sentido en el que se dice de un hombre que «tiene letras» o bien en el que distingue letras, ciencias y artes. Montaigne decía: las «buenas letras». Pero «bellas letras» ha sido compuesto sin duda siguiendo el modelo de «bellas artes»*, para designar al conjunto de lo que también se llama «las artes de literatura» y los documentos del siglo XVIII engloban bajo este témino a la elocuencia*, la poesía* y la gramática*. Más tarde, se añade la historia a esta enumeración. Un matiz generalmente respetado insiste en la expresión *bellas letras* sobre el aspecto de erudición y de investigación científica que presenta el estudio de las bellas letras, más que sobre la idea de invención y de creación literaria. Así, en el Instituto de Francia, la Academia de las Inscripciones y Bellas Letras, recoge las competencias en el estudio de lenguas antiguas y modernas, la Filología, la Arqueología y la Historia, la Epigrafía y la Numismática. En su origen, esta compañía estaba esencialmente dirigida a suministrar al rey inscripciones para los monumentos y las medallas, inscripciones que podían estar redactadas tanto en latín como en francés. Esto explica que ésta no haya interferido jamás con la Academia Francesa. E. S.

➢ LETRA/LETRAS, LITERATURA.

BELLEZA. La belleza es la cualidad de lo que es bello. No obstante, cuando se habla de lo bello, se tiende a buscar una esencia, una definición, un criterio; mientras que la belleza, al ser una cualidad sensible, puede ser objeto de una experiencia directa e incluso unánime. Mientras que el estudio de lo bello conduce muy a menudo al relativismo estético, que es una especie de escepticismo, se puede encontrar mucho más fácilmente una especie de acuerdo práctico sobre la atribución de la cualidad de belleza.

Seguramente, existen muchas personas que, bien por temperamento, bien faltos de una educación estética, no tienen ninguna sensibilidad en cuanto a la belleza de un paisaje, de un árbol, de una nube, y no le conceden a esto ninguna importancia. Pero las personas cuya sensibilidad estética es real, en general serán unánimes en la atribución de esta cualidad de belleza. Veamos una comparación. Una aguja metálica de cobre o una aguja de acero no imantadas serán sensibles al campo magnético de la tierra. Pero todas las agujas imantadas se dirigirán sin duda hacia el Norte. Es lo mismo en la cuestión que se estudia aqui. Hay mujeres a las que nadie considerará bellas y otras a las que todos calificarán así. Lo mismo para los ejemplos dados antes, un árbol bello o una bella nube. Sin duda todavía se puede subrayar que personas de una extrema sensibilidad, muy delicada y posiblemente un poco artificial, debido a la educación, establecerán relaciones entre los diferentes géneros de belleza, y calificarán de vulgar o grosera una belleza (por ejemplo, el modelo de la «bella Celia» de Ingres) que otros admirarán sin paliativos. También serán contestables todos los juicios con los que se pretenda clasificar por orden de belleza a personas o a cosas. Pero estas divergencias en el detalle de la apreciación no impedirán (como en la comparación de las agujas) una especie de unanimidad de una dirección de conjunto. No será lo mismo si se trata de una obra de arte. Aquí, las divergencias serán mucho más fuertes, debido a una sensibilidad estética muy especializada por la educación. Pero los juicios concernientes a una persona bella, a un coche bello o a un bello paisaje serán generalmente concordantes.

Esta concordancia se marcará por la similitud de los fenómenos psicológicos subjetivos que conciernen al aprecio de la belleza.

El sentimiento primordial, y sin duda fundamental, es el de la admiración. Está marcado por hechos fisionómicos totalmente objetivos: abrir desmesuradamente los ojos, prolongar la contemplación e incluso sentir cierta inhibición en cuanto a reacciones activas, contener la respiración, etc. Se observa fácilmente que algunas de estas reacciones son idénticas a las del asombro. Pues, etimológicamente, admiración y asombro son idén-

ticos, y en algunos autores como Descartes, las dos palabras son sinónimos. Lo que ocurre, de hecho, en la administración de la belleza, es que hay también como una especie de asombro ante la casi improbabilidad de tan perfecto logro. La intervención de la noción de logro en la belleza conlleva seguramente una especie de hipótesis gratuita, que hace considerar a un ser o a un objeto natural como el efecto de una actividad creadora más o menos aleatoria. La belleza perfecta es rara e improbable, tan numerosos son los factores de fracaso en el proceso del que resultan los efectos que se consideran bellos.

En la tradición estética (tradición que según esta consideración tiene su fuente en Platón), se asocian a la idea del amor las reacciones ante la belleza. Esto merece analizarse mejor. Sucede que la reacción ante la belleza tiene un carácter repulsivo: es lo que ocurre a menudo ante la belleza de una persona del mismo sexo que el que observa. Los celos, o por lo menos el sentimiento de competencia, están, evidentemente, en la base de estas reacciones. Algunas veces también se mezcla simplemente el sentimiento de la diferencia: se ha observado a menudo que en agrupaciones humanas hay una tendencia a la animosidad contra el que parece demasiado diferente de los miembros ordinarios del grupo. Un sentimiento mucho menos fuerte y mucho menos agresivo, pero que presenta alguna afinidad con el que acabamos de ver, es esta reacción a menudo señalada, de intimidación ante lo que es bello. El objeto bello, por lo mismo que es excepcional y que marca cierta superioridad, puede intimidar fuertemente e incluso asustar un poco. El amante del *Cantar de los Cantares* dice de la belleza de su amada que «se impone como un ejército en una batalla». Sentimientos de esta índole han sido expresados a menudo por poetas (ver, en las *Orientales,* de Victor Hugo, el poema de *Nourmahal la pelirroja).* Por ello, en las relaciones del sentimiento de la belleza con el sentimiento religioso se discierne, en las reacciones ante la belleza, algo de este sentimiento a la vez de admiración, de asombro, de estupor y de espanto que los griegos llamaban *thambos.* Se ha observado que la mayoría de los grandes santuarios religiosos de los griegos se colocaban en lugares de una gran belleza. Parece que esto no sucedía al azar, y que delante de sitios tan bellos como, por ejemplo, Delphos, los griegos experimentaron el sentimiento de un lugar de elección, que atestiguaba particularmente la presencia de los dioses. Este sentimiento griego de respeto frente a la belleza, considerada de alguna manera como lo sagrado de un ser de excepción, se aproxima al sentimiento expresado en el tercer canto de la *Iliada* por los viejos de Troya a la vista de la belleza de Helena «parecida a las diosas inmortales»... «en absoluto alguien se puede indignar si, por tal mujer, los troyanos y los griegos sufren constantes males horrorosos».

No obstante, si este factor de *thambos* estaba demasiado marcado y llegaba incluso al escalofrío y a la emoción violenta nos separaríamos de lo que comúnmente se llama la belleza y avanzaríamos hacía una categoría estética diferente, la de lo sublime. Hay acuerdo para reconocer en la impresión de belleza una armonía tranquila y dispuesta a colmarnos sin excesos ni trastornos. Stendhal, que definía la belleza como una promesa de felicidad, empleó a menudo el epíteto sublime para caracterizar paisajes italianos (vistas sobre el lago de Como) a los que se atribuye más bien el carácter de la belleza. Sin duda quiso indicar con esto lo que podía tener de trastorno la belleza en su mismo exceso. Dio una descripción muy completa recordando en su *Henri Brûlard,* la intensidad de su emoción cuando por primera vez vio el lago de Génova desde las alturas del Jura.

Por otra parte, se distingue lo bello de lo bonito reservando la calidad de bonito a lo que tiene menos grandeza y armonía que la belleza, pero un encanto posiblemente más intenso y más picante.

Por otra parte, se plantean otros problemas a propósito de la idea de belleza. En particular, algunos emplean esta palabra para designar la categoría estética por excelencia, todas las demás categorías parecen únicamente diversificar la de belleza. Y otros la consideran como una categoría especializada, opuesta, como acabamos de ver, a las de sublime, calidad de bonito, dramático, patético, etc. E. S.

➢ Bello, Categoría, Contemplación, Einfühlung, Estética, Juego *[III],* Perfección, Sublime.

BELLO

I - Sentido del término

Bello procede del latín bellus, que significa bonito, elegante, amable, mejor que bello, que se dice *pulcher* y *formosus.*

Evidentemente es un término clave en el vocabulario de la estética. Es una expresión directa de la idea de valor estético. Se pueden, para destacar sus características, distinguir tres aspectos en su uso:

1 / Bello puede designar de manera genérica, imprecisa y casi exclamativa, todo lo que es objeto de una apreciación estética muy favorable, inmediata e intensa. Puede aplicarse a todo tipo de antecedentes: una mujer hermosa, un buen caballo, un hermoso paisaje, un buen coche. Se puede emplear en este sentido ante todo lo que provoca una viva admiración, incluso si esta admiración no es claramente especificada como estética. Se puede emplear en el orden lógico o científico y decir: una bella experiencia, una bella técnica. En el orden moral diremos: un bello gesto, una bella acción, sin hacer por esto profesión de estetismo lógico o moral. Según esta acepcion, lo bello aparece como un éxito técnico, comprende el empleo paradójico de la palabra cuando se habla de una cosa fea o condenable, pero bien conseguida en su género: un bello error, una bella ictericia.

En todos estos usos, la palabra bello tiene una acepcion corriente y popular que plantea problemas y debe ser analizada de cerca por una estéti-

ca científica y precisa; pero puede conferir a ésta una documentación interesante sobre la sensibilidad estética común y poco evolucionada.

2 / Según una actitud estética más elaborada, el epíteto bello no es el único epíteto estético, pero especifica cierta cualidad estética entre otras. Se trata de cierta categoría estética: así, oponemos Bello y Bonito, siendo lo bello más noble, más severo, más grandioso que lo bonito, que es más amable, más seductor, más coqueto, más pequeño. Diremos que la música de Wagner, en la obertura de *El oro del Rhin,* es bella, y que la música de Leo Delibes, para el ballet *Coppelia,* es bonita. Se dirá que Madame Tallien era bella y Madame Récamier bonita.

Opondremos también lo bello a lo sublime, oposición a la cual Kant ha concedido extrema importancia teórica. En esta oposición, calificando de bello a un ser o a un espectáculo, se pretenderá señalar sus cualidades de medida justa, de equilibrio y armonía, de tranquilidad solemne y feliz, mientras que hablando de sublime evocaremos desmesura, dinamismo frenado, conflicto doloroso. No obstante, algunos autores conciben lo bello como el valor estético de conjunto que culmina, por decirlo así, todas las categorías. Esto nos conduce al tercer aspecto.

3 / Una tercera función, ligada a la búsqueda de un criterio, concede a la palabra bello un contenido más o menos normativo. Se llamará bello a lo que se defiende como único ideal estético legítimo y al único valor auténtico, o por lo menos al valor que se quiere promover.

Cuando Baudelaire escribe: «Lo bello es siempre raro» *(Curiosidades estéticas:* exposición universal de 1855), no se refiere, a pesar de ese *siempre,* a lo bello tal como es proclamado universalmente, sino a lo verdaderamente bello, o por lo menos al único que responde a su ideal estético. Del mismo modo, lo bello absoluto, según Platón *to kalon,* lo que constituye la Idea de lo bello, es esta Idea en la cual participa todo lo que es auténticamente bello.

Las más de las veces, los estudiosos de la estética que han creído poder definir lo bello, han conferido a su definición esta intención normativa. O, por lo menos, han querido fundar mediante la fórmula que define lo bello todo un sistema de estética. No es éste el momento de enumerar todas las definiciones de lo bello. Señalaremos únicamente que Ogden, Richards y Wood, en su obra *Foundations of Aesthetics* (1922) enumeran dieciséis que, es fácil comprobarlo, responden y expresan cada una un sistema diferente. Son las siguientes: 1) Lo que tiene cualidad de Bello. 2) Lo que tiene forma específica; 3) Lo que imita bien a la naturaleza; 4) Lo que resulta de la explotación lograda de un medio (medium); 5) Lo que es obra de un genio; 6) Lo que revela Verdad, Espíritu de Naturaleza, Ideal, Universal, Típico; 7) Lo que crea ilusión; 8) Lo que conduce a efectos sociales deseables; 9) Lo que es una expresión; 10) Lo que causa placer; 11) Lo que excita las emociones; 12) Lo que produce una emoción específica; 13) Lo que implica procedimientos de imaginación simpática: *empathy, Einfühlung**; 14) Lo que realza la vitalidad; 15) Lo que pone en contacto con personalidades excepcionales; 16) Lo que conduce a la sinestesia.

Este cuadro está lejos de ser completo. Se pueden mencionar otras fórmulas. «Lo bello es el esplendor de lo verdadero», fórmula atribuida a Platón por Victor Cousin. Sin embargo, no figura en ninguna parte en las obras de Platón. «Lo bello está en la grandeza unido al orden», Aristóteles, *Poética VI,* «La belleza no es un fin, sino el resultado de un proceso y de un devenir natural», Goethe. «Lo bello es seguramente el encuentro de todas las conveniencias», Eugéne Delacroix, *Diario* (14 de febrero de 1847). «Lo bello es la forma; prueba extraña e inesperada de que la forma es el fondo», Victor Hugo, *Post scriptum de mi vida.* La belleza es «la unidad en la variedad» (origen dudoso). «Lo bello es el estímulo vital, real, de toda nuestra energía», J. M. Guyau. «La belleza es el placer concebido como calidad de una cosa», Santayana. «La belleza es la perfección evidente», Paul Souriau. La belleza es «la evidencia del arte», el arte en sí mismo que se define como «ese trabajo beneficioso que favorece a la vez al que lo da y al que lo recibe», etc... Lethaby. Lo bello es «lo que se aprehende de un movimiento desahogado, regular y libre»: P. Hoffmann. «La definición de lo bello es fácil: es lo que desespera»: Paul Valéry. Otras definiciones se presentan bajo el aspecto de fórmulas más o menos matemáticas o geométricas, que conciben lo bello como caracterizado por una proporción o por un canon (sesquiáltero según Nico; sección de oro según Pacioli).

II - Problemas

Los principales problemas planteados por la idea de lo Bello (además de su definición) son los siguientes:

1 / La estética puede ser definida, como se ha hecho a menudo desde el siglo XVIII, y como se hace a menudo hoy en día (ver, por ejemplo, el *Pequeño Larousse ilustrado*), como «la ciencia de lo bello». Por lo expuesto anteriormente, se ve fácilmente que lo bello no es un hecho suficientemente positivo ni objetivo para poder constituir sin lugar a dudas el objeto de una ciencia definida por este único objetivo. El «relativismo estético» hace fácil comprobar que lo que es bello para un observador no lo es para otro. Montaigne decía *(Ensayos,* libro II, cap. XII): «Es verdad que no sabemos apenas lo que es belleza en la naturaleza y en general, ya que damos formas diversas al ser humano y a nuestra belleza: de las cuales si hubiera una prescripción natural la reconoceríamos en común, como el calor del fuego.» Se conoce también la ocurrencia de Voltaire: «lo bello para el sapo es su sapez». Por ello la mayoría de los estudiosos de la estética modernos renuncian a la definición de la estética como ciencia de lo bello. Gran parte de ellos buscan en el arte el objeto de esta ciencia.

2 / Nos preguntamos también si lo bello es la finalidad del arte, y si el arte puede ser definido por esta finalidad. El *Diccionario técnico y críti-*

co de la filosofía, de Lalande, define el arte como «cualquier producción de lo bello conseguida por las obras de un ser consciente». Esta definición puede ser aceptada difícilmente como un elemento de base en estética. En principio, con relación a lo que se ha dicho en *I,2,* se puede observar que categorías distintas de lo bello pueden ser apuntadas por el artista, por ejemplo, lo sublime o lo trágico, etc.; y que, por otra parte, el artista a menudo no enfoca genéricamente lo bello, sino una especie particular de esto, característica de un ideal personal, seguramente diferente en Lamartine, Baudelaire, Verlaine, Poussin, Delacroix o en Cézanne. También muchos estudiosos de la estética intentan definir los fines del arte sin emplear la palabra bello. Uno de los primeros que intentó expresamente esta eliminación es León Tolstoi, en su libro *¿Qué es el Arte?* Subrayaremos también en la definición de Lalande lo inquietante que es leer: producción de lo bello por un ser consciente. Esto parece ignorar la intervención, tan conocida, del inconsciente en la creación artística. Pero el fin de esta mención es seguramente diferenciar el arte de la producción de lo bello por un procedimiento natural. Pero esto también plantea un problema. Veamos por qué.

3 / Sigue siendo un reto para la estética saber si la noción de bello natural es admisible. Benedetto Croce lo negaba absolutamente, y en términos muy vigorosos. Para Croce, filósofo decididamente idealista, lo bello era el resultado de un proceso psíquico de expresión que no podía tener equivalente en la naturaleza. Los estudiosos de la estética de los que acabamos de hablar, los que definen la estética en función de la idea de arte, tienen que hacer frente a una dificultad, pues parecen separar también del dominio de la estética el estudio de los sentimientos que provoca, por ejemplo, la vista de una puesta de sol «bella», o de un «árbol bello», o de un animal, o de un cuerpo humano, sentimientos que tradicionalmente son dados como ejemplos del sentimiento estético, y que (por lo menos a primera vista) están fuera del dominio del arte. La dificultad no es insalvable y han sido propuestas varias soluciones. Se puede decir que la admiración ante un espectáculo natural implica que se considere a este espectáculo, por una especie de ficción, como si fuera el efecto del arte, y juzgado como tal. Incluso se puede decir que este tipo de admiraciones, siendo un estimulante de la actividad artística, caen también en el dominio de una estética que tiene por objeto el estudio de esta actividad. Sea cual sea la solución propuesta, hay que considerar de antemano esta dificultad, y hay que resolverla de una manera o de otra. Se notará, por la cita de Goethe dada antes, que éste tomaba el problema en sentido inverso: definía lo bello por un proceso natural y admitía que la creación artística auténtica debía ser análoga a un proceso natural semejante. Kant también ligaba la idea de genio a la de la fuerza de la naturaleza.

4 / Se plantea un problema análogo a propósito de la producción no intencionada de lo bello. Se pueden juzgar muy bellas unas obras cuyo autor no intentaba producir belleza, sino, por ejemplo, eficacia mágica: arte egipcio, negro-africano..., o utilidad práctica (algunas realizaciones industriales). Tenemos aquí un problema importante, pues algunos teóricos sostienen que lo bello excluye toda utilidad, y otros afirman, por el contrario, que el objeto utilitario, perfectamente adaptado a su función, es necesariamente bello (ver *Funcionalismo).* Por otra parte, algunos realizadores han buscado muy conscientemente las dos finalidades al mismo tiempo.

E. S.

➢ Absoluto, Categoría, Contemplación, Estética, Ética, Fin/Finalidad, Genio, Juego *[III],* Juicio, Kantiano (estética), Modificación de lo bello, Naturaleza, Perfección platónica (estética) *[II, 1],* Sublime.

BEOCIO. Los beocios, habitantes de la región de Grecia situada al noroeste del Ática con Tebas por capital, tenían con relación a los otros griegos de la Antigüedad una reputación de campesinos toscos. No es que esta reputación estuviera realmente justificada: los poetas Hesíodo y Píndaro eran beocios; Tanagra, donde fueron modeladas tantas estatuas encantadoras, era una ciudad de Beocia. ¿Y no hacía la leyenda del Helicón, montaña de Beocia, una de las estancias preferidas de Apolo y de las Musas? Pero Atenas, capital de las artes, y Corinto, capital del lujo, habían dado a los agricultores y a los criadores de caballos de Beocia una fama consolidada de rústicos iletrados y cerrados para las cosas del espíritu.

Por esto el término beocio se toma en un sentido figurado y peyorativo para designar a una persona que no tiene ningun interés en el arte y en la estética, y que es incapaz de saborearlos o de comprenderlos, e incluso algunas veces rechaza estudiarlos o cultivarlos. El beocio puede perfectamente experimentar sentimientos ante obras de arte: admira, por ejemplo, la cantidad de trabajo que una obra ha exigido de un autor y el tiempo que éste ha empleado realizándola; o bien encuentra bello un retrato porque la persona representada es bella en sí misma; o bien toma gusto a una novela o la rechaza porque los héroes de esta novela le resultan simpáticos o antipáticos. Pero también se es beocio cuando no se tiene más que reacciones anestéticas ante una pintura, una estatua, una poesía, una obra de música y, en general, toda obra de arte.

El beocio es, pues, más o menos sinónimo de filisteo, término introducido por los románticos alemanes. Sin embargo, no debe ser confundido con el vándalo: éste destruye las obras de arte. El beocio no hace nada contra ellas, se limita a ignorarlas, a no experimentar ante ellas ningún sentimiento propiamente estético, a no comprender nada.

Se llama *beocismo* a la actitud del beocio.

E. A. S.

➢ Filisteo, Salvaje *[II].*

BERGAMASCO. En el sentido propio del término: habitante de Bérgamo, ciudad de Italia.

El bergamasco es un aire de danza que encontramos hacia el siglo XVIII en las colecciones de canto, de laúd, de viola, o de órgano, en Italia y en Inglaterra. (Se trata del bergamasco en el *Sueño de una noche de verano.)* Parece que dos aires diferentes han sido tratados preferentemente por los compositores: el que emplea Frescobaldi en sus *Fiori Musicali* (1635) se parece a un tema de Canzone. Ya practicada por Bésard, Scheidt y otros, esta danza se extiende a Alemania: Bach utiliza un motivo de bergamasco en sus *Variaciones Goldberg*. Durante el siglo XVIII esta danza se acelera y tiende hacia la Tarantela; el término de esta evolución parece alcanzado en el bergamasco del violinista Piatti (1878 a 6/8 vif [op. 14]). Desde el punto de vista de la forma, el Bergamasco no es más que un aire popular sin especiales características. En cuanto a las obras modernas, como la *Suite Bergamasco,* de Debussy (1905), en la cual el compositor ha querido y sabido dar ante todo una atmósfera verlainiana, no tienen ninguna relación con la antigua danza. Asociando «máscaras y bergamasco / tocando el laúd y bailando» en el *Claro de luna* de *Fiestas galantes,* Verlaine idealiza un siglo XVIII a la manera de Watteau (puede que haya una alusión al origen bergamasco de Arlequín, el actor o máscara negra). Así, el término bergamasco en el vocabulario actual está lleno de matices aportados por Verlaine y Debussy, amalgama de fantasía, alegría y melancolía. C.

BESTIARIO. Todo arte animalista no constituye un bestiario. Hay que entender por bestiario un conjunto más o menos sistemático de animales, generalmente cargado de significación simbólica.

En la Edad Media se designa con el nombre de *bestiarios* (de *bestia*) a los tratados consagrados a la descripción de animales: a sus «propiedades», a sus «maravillas», sobre las cuales los compiladores insistían más o menos según sus gustos personales y según el público al que se dirigían. Como los *lapidarios* o los *herbarios,* los bestiarios son tratados moralistas: los autores se esfuerzan por descubrir en las «propiedades» y las «maravillas» significaciones simbólicas y buscan mediante la descripción de animales reales o legendarios la evidencia de una alegoría moral o religiosa.

Los predicadores y los poetas medievales han utilizado muy frecuentemente con fines moralizantes, o sólo retóricos, lo simbólico que se unía a estas narraciones científicas o fábulas; la comprensión de ciertas alusiones, comparaciones, imágenes en los grandes predicadores, poetas –imagenes que todavía encontramos a veces en Dante, Shakespeare, Ronsard– son más sutiles en la lectura de estas narraciones.

Las artes plásticas han estado ampliamente influidas por los bestiarios, desde las miniaturas que adornan los mismos tratados, las joyas, bordados, escudos, vidrieras, frescos, hasta la estatuaria de las catedrales, que acoge complacida a estos animales simbólicos, ya representándolos bajo un aspecto más realista, ya favoreciendo sus infinitas posibilidades de metamorfosis monstruosa, según las tendencias estéticas de las diferentes escuelas de escultura. El final del siglo XII ha conocido, en la escultura de los capiteles, dovelas, canecillos, arquivoltas, tímpanos, una verdadera proliferación de animales fantásticos cuya morfología refleja las más diversas influencias: griegas, sumerias, sasánidas, incluso chinas o escandinavas, transmitidas por las joyas, las telas, las monedas, las ampollas de peregrinaje, etc.

Los artistas llegaron a considerar la representación de monstruos como un fin en sí mismo, hasta el punto que San Bernardo debió elevarse con fuerza contra esta *deformis formositas ac formosa deformitas.* El ascetismo cisterciense frenó durante algún tiempo la influencia estimuladora de los bestiarios y a la vez favoreció una evolución de la estatuaria hacia el realismo. Pero el final de la Edad Media conoció una renovación de la preferencia fantástica, y el fénix, la sirena, el unicornio, la mandrágora, el monoceros, el onocentauro, la serra, el onagro fabuloso, reaparecen en la decoración al lado del gallo, la lechuza, el erizo, o el zorro del campo.

La época contemporánea, confesando un retorno hacia temas de inspiración medieval, ha recordado a veces los bestiarios; pero el *catoblepas* de la *Tentación de San Antonio,* de Flaubert, los animales del *Bestiario* de Apollinaire o del de Borges, lo mismo que los que atraviesan los cuadros de Gustave Moreau o los de algunos surrealistas como Dalí, Ernst o Leonor Fini, son elegidos más bien por su carácter de rareza poética que por su valor alusivo. Únicamente Chagall ha dado quizá una significación secretamente simbólica a las bestias de su mitología personal: el gallo, el asno, la vaca. Pero las fuentes a las que se remonta provienen del folclore ruso o judío (los cuentos hasídicos) más que de los bestiarios medievales.

Con independencia de toda alusión manifiesta a los bestiarios tradicionales, algunos autores o artistas poseen un sistema personal de formas animales cargado de sentido. Es el caso de Lautréamont, de Michaux, es también el de ciertos dibujos de enfermos mentales. En diversos ámbitos se ha podido encontrar también relaciones entre los bestiarios modernos y personales y los bestiarios tradicionales (Freud, A. Breton, Bachelard). C.

➢ ANIMALISTA, ESOTÉRICO, FANTÁSTICO, HÍBRIDO, MONSTRUO, MITO, SÍMBOLO.

BÍBLICO. Adjetivo relativo a la Biblia (bien al conjunto de Antiguo y Nuevo Testamento, bien, más especialmente, al Antiguo).

Como la relación de una obra de arte con la Biblia puede variar, la acepción estética del término bíblico varía en consecuencia.

I - Bíblico: mencionado en la Biblia

Se trata aquí de las artes que la Biblia cita como practicadas por los antiguos hebreos: poesía (a menudo cantada), música vocal o instrumental, danza, arquitectura, artes decorativas.

Estas artes son mencionadas en la Biblia: 1.°) Sirviendo al culto; 2.°) Como manifestaciones de alegría o de duelo; 3.°) Como signos de lujo o de riqueza. Éste interesa a la estética, ya que muestra funciones reconocidas a las artes.

La Biblia ha suministrado precedentes o modelos a las opiniones ulteriores sobre la relación del arte y de la moral: se tomaban argumentos de ella para revalorizar o para condenar algunas formas de arte. Un mismo relato bíblico ha podido ser utilizado con diferentes sentidos: así, David bailando ante el Arco en el cap. 6 del libro 22 de Samuel ha podido ser invocado, bien para autorizar el baile a pesar de las sospechas de cierto puritanismo; bien para autorizar los bailes religiosos hasta en las iglesias, a pesar de la opinión de que este arte no es más que una diversión profana; bien para constituir una excepción que confirma la regla de que la danza es normalmente algo profano e incluso inmoral. El juicio despreciativo de Mical sobre David representa entonces la situación corriente. De hecho, es más bien la tradición ulterior la interesante para el comentario de este episodio.

Se ha sostenido que la Biblia y, en especial el Decálogo, prohibían el arte figurativo; pero referido a esto Bethsaleel y la inspiración divina del artista prueban que el pasaje no debe ser interpretado como una prohibición formal: lo que está prohibido es transformar las figuras en ídolos.

II - Bíblico: que toma su argumento de la Biblia

Innumerables obras de arte representan personajes o escenas bíblicas: encontramos estos temas en las artes plásticas (pintura, escultura, grabados, mosaicos, vidrieras...), literarias (poesía, teatro, novela), cinematográficas, en el ballet, la música (canto, música instrumental, ópera...), etc.

Es, en primer lugar, un hecho religioso (principalmente en la Edad Media todo se inspiraba en la Biblia). El arte bíblico realza a menudo el arte sagrado, es decir, el arte destinado a los edificios religiosos, a las prácticas de culto. La elección de un tema bíblico denota la pertenencia a una religión que reconoce a la Biblia como Libro Santo. Y el artista une frecuentemente su fe religiosa con sus aspiraciones estéticas. Pero ocurre también que un artista realiza, independientemente de sus ideas religiosas, una obra con tema bíblico encargada por motivos religiosos y destinada a un fin religioso: se ha podido pedir a un artista ateo, o perteneciente a otra religión diferente del cristianismo, una obra de pintura, de escultura o de arquitectura destinada a una iglesia.

Obras con tema bíblico pueden quedar a salvo de cualquier consideración religiosa cuando se inspiran en la Biblia tomada únicamente como obra literaria. Pero esto no excluye un gran respeto hacia este texto al que se le da, entonces, valor únicamente por su belleza.

Finalmente, algunas obras han sido sacadas de la Biblia tomada únicamente como fuente de anécdotas; y la elección se debe algunas veces a consideraciones de orden comercial: es el caso de tantas películas bíblicas con gran puesta en escena, que son ante todo pretexto para despliegues espectaculares en los que la preocupación por la verdad arqueológica no está siempre presente.

Es también el caso de las «Pasiones» preparadas muy a menudo con fines turísticos y no religiosos o históricos.

La obra con tema bíblico no tiene, pues, necesariamente el estilo o el espíritu bíblicos, lo que plantea dos problemas estéticos importantes: el problema de la relación entre las creencias del artista y su obra, y el problema de la relación entre el tema y el espíritu de la obra. Por lo tanto, hay que definir aquí lo que pueden ser el estilo y el espíritu bíblico.

III - Bíblico: que toma su estilo de la Biblia

Esta acepción concierne únicamente a las artes literarias. El estilo de la Biblia, o de sus traducciones, ha ejercido a menudo una fuerte influencia, incluso sobre los no creyentes.

Ha suministrado a la literatura un ejemplo y un modelo de estilo intensamente gráfico, con metáforas vigorosas. En esto, por ejemplo, ha influenciado fuertemente a escritores como V. Hugo, Walt Whitman, etc.

Ha suministrado giros estilísticos, vocabulario, cláusulas de estilo (por ejemplo, una preferencia por las frases que comienzan con una conjunción como *ahora bien* e *y).*

Finalmente, ha aportado la estructura en versículos. Lo que ha tenido gran importancia en la formación de la prosa rítmica, intermediaria entre la prosa corriente y el verso. Para ciertos puntos de vista, es una de las fuentes de los poemas en prosa, no del poema corto en prosa a la manera de Baudelaire o de Aloysius Bertrand, sino del extenso poema en prosa que se alarga como un ancho río. Asistimos entonces a ciertas búsquedas para constituir una epopeya en prosa, a teorías sobre la «epopeya primitiva» y al gusto por las traducciones de obras poéticas. Este aspecto del estilo bíblico se encuentra en obras de espíritu muy variado, bien de inspiración religiosa, bien fuera de toda preocupación religiosa, incluso antirreligiosa: se pueden citar ejemplos que van desde *Cinco grandes odas,* de Paul Claudel, hasta *Fingol* o *Teinora,* de MacPherson, y también *Así habló Zaratustra,* de Nietzsche.

IV - Bíblico: de espíritu conforme al de la Biblia

En una obra cuyo tema está tomado de la Biblia, este espíritu se marca primero por el respeto al texto, que no está tomado como un simple pretexto de escenas pintorescas o como un repertorio anecdótico.

Comporta también cierto carácter actual y vivo dado a acontecimientos muy antiguos, que se encuentran así en una especie de eternidad. En las artes plásticas, los procedimientos empleados para esto han variado según las épocas, dependiendo normalmente de la concepciones estéticas del momento.

Un procedimiento empleado corrientemente en la Edad Media, y retomado por pintores modernos, como, por ejemplo, Maurice Denis, consiste en unir en una misma obra elementos que dan majestuosidad intemporal y otros que dan vida por su actualidad familiar. Así Cristo, los apóstoles, los profetas, vestidos con ropajes atemporales y descalzos, encuentran personajes cuyas vestimentas, ocupaciones, etc., son características de la época en la que vive el pintor.

Otro procedimiento que encontramos tanto en Rembrandt como en los románticos, consiste en buscar elementos característicos y pintorescos que han podido perdurar a través de los siglos y pasar a ser casi atemporales por esta persistencia. Rembrandt supo recrear personajes bíblicos cuyos modelos eran los judíos holandeses de su tiempo, que él ataviaba con los ropajes levantinos que Amsterdam recibía entonces. Delacroix o Chasseriau pensaron que la mejor solución era estudiar el Oriente moderno, donde se perpetuaba el mundo del tiempo de Jesús o de los profetas.

En música, numerosas obras tratan temas sacados de la Biblia con un espíritu bíblico; por ejemplo, la amplitud grandiosa o patética en Haendel *(Samsón, Judas Macabeo...)* o en J. S. Bach *(Pasión según san Mateo),* el lirismo de Arthur Honegger en el *Rey David.* Se puede citar también a Stravinsky en la *Sinfonía de los Salmos* o Schönberg con *Moisés y Aarón.* Pero podemos encontrar un espíritu bíblico también fuera de las obras con tema bíblico. Se trata entonces de una atmósfera general de grandeza, de presencia de un inmenso mensaje, de cierto carácter poderoso y sobrenatural.

No obstante, si se puede hablar de un espíritu bíblico, se podría igualmente hablar de espíritus bíblicos en plural, pues esta atmósfera general se ha matizado con ethos bastante variados.

Existe la «simplicidad bíblica» que busca una grandeza tranquila por vía de la depuración. El clasicismo ha querido alcanzar esta noble simplicidad por eliminación de lo pintoresco anecdótico. Este purismo se ha marcado en el siglo xvii en la «disputa de los camellos»: Poussin se negaba a introducir en un cuadro que representaba a Eliezer y Rebeca a los camellos mencionados explícitamente en el texto bíblico, elementos indispensables de la historia evocada, y que los otros pintores representaban sin escrúpulos; no había que «mezclar –decía– la moda frigia con la moda dórica».

La música puede tener directamente esta simplicidad bíblica; así en los oratorias de Schütz o en las *Beatitudes* de César Franck como en algunos espirituales negros. Podríamos citar también la película *Los Verdes Pastos.*

Existe también lo bíblico sereno, que puede combinarse con el precedente. Paisajes bíblicos, bañados y como penetrados por una luz amarilla, parecen como impregnados de lo que es fuente de toda paz y de toda iluminación (Poussin, *Ruth y Booz;* Claude le Lorain, *Bodas de Isaac y Rebeca).* En literatura, *Booz adormecido,* de V. Hugo, sería un ejemplo típico.

Existe lo bíblico vehemente, dramático, arrebatado. Es el de los *Jinetes del Apocalypsis,* de Dürer, del *Elías llevado sobre un carro de fuego,* de Gustave Doré, de *Trágicos,* de A. d'Augbiné. Es también el de la película *Aleluya,* de King Vidor. Se da lo bíblico patético, donde el hombre es ínfimo frente a una grandeza terrible e infinita; es frecuente en la literatura del siglo xvii.

Existe lo bíblico suntuoso que toma de la Biblia el aspecto de esplendor oriental. Es curioso constatar que puede combinarse con lo bíblico simple y desolado (es, por ejemplo, el caso del *Paisaje bíblico,* de Rouault).

Existen todavía más, pero hay que señalar sobre todo, para concluir, lo bíblico grandioso, simplemente grandioso. Sobrepasa la simplicidad o la riqueza, supera la oposición entre lo sereno y lo dramático, alcanza una especie de profundidad pura. Es el caso de los iconos, de los grandes ciclos de frescos romanos. Es lo bíblico del *Moisés* y de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, como de tantas obras de J. S. Bach. No es ignorado por los artistas actuales; y en ellos, no es únicamente figurativo, sino que encuentra también recursos en el arte abstracto. Como ejemplo reciente se podría citar algunas obras de Chagall o de Benn, verdaderamente bíblicos por el tema y por el espíritu.

A. S.

➢ Religioso, Sagrado.

BIBLIÓFILO. Aficionado y generalmente coleccionista de libros. Sus objetivos pueden ser los de todos los coleccionistas: búsqueda de la pieza rara, de series completas. Se puede también coleccionar libros por la suma de informaciones que atesoran, y si al bibliófilo se une el erudito, sus descubrimientos pueden prestar grandes servicios a los historiadores de la literatura (estudios bibliográficos, diferencias entre la edición original y la edición definitiva, etc.), las ciencias, etc. Pero la bibliofilia puede ser igualmente el arte de coleccionar y promover obras que resaltan las propiedades propiamente estéticas del libro. Pronto los copistas adornaron su trabajo con investigaciones formales y se conoce la proliferación de manuscritos con dibujos durante el período medieval. El advenimiento del libro impreso no rompió este impulso y una verdadera preocupación por la perfección artesanal precede a la invención de los principales caracteres tipográficos; si añadimos la encuadernación, la variedad de los papeles de impresión, todos los elementos (caligrafía*, tipografía*, ajustes, ilustración*) se encuentran reunidos para hacer del libro un objeto estético.

Pero privilegiando lo material del texto, ¿no se corre el riesgo de ocultar el significado tras el significante? El «instrumento espiritual» ¿no será una simple chuchería?, Claudel nos advierte en su Filosofía del libro contra el hedonismo de estos bibliófilos «cuyo ojo es más accesible que la inteligencia y que son felices tan sólo por el placer que les dispensa una verdadera posesión».

C.

➢ Colección/Coleccionista, Libro.

BINARIO. Se llama binario a lo que está bajo dependencia del número dos. Así, la numeración binaria es la que no utiliza más que dos caracteres. Esta numeración merece señalarse por su incidencia iconográfica en China: los pa-kus o trigramas de la divinidad corresponden a los ocho primeros números escritos según la numeración binaria, Leibniz creyó encontrar en ello un símbolo apropiado del acto creador. Hay que añadir que en la iconografía china estos trigramas están asociados generalmente con el símbolo yin-yang que expresa los principios masculino y femenino.

Sobre todo en el estudio de los ritmos, el principio binario, generalmente opuesto al principio ternario, adquiere importancia. Aunque existan combinaciones de ambos principios (por ejemplo, el ritmo 6/8) hay una especie de oposición elemental entre los dos. Especialmente cuando se buscan bases biológicas a los fenómenos musicales del ritmo, se constata que ciertos actos, como la marcha, imponen un ritmo binario; sin embargo, existen en música marchas de tres tiempos (por ejemplo, las *Marchas con antorchas,* de Meyerbeer). Pero se trata siempre de marchas solemnes, casi voluntariamente arrítmicas (el tiempo fuerte cae alternativamente sobre el peso del pie derecho y del pie izquierdo). Los ritmos de tres tiempos son a menudo ritmos de danza.

En poesía, el principio binario es a menudo predominante. La versificación francesa es, generalmente, binaria, siendo el alejandrino ternario excepcional y el verso de nueve sílabas (poco común) no se divide más que raramente en tres tiempos.

En cuanto a las estrofas, la rima introduce a menudo el principio binario. No obstante, no hay que olvidar que la *Divina comedia,* de Dante, escrita por completo en *terza rima,* exalta el principio ternario.

En las artes plásticas, la oposición entre binario y ternario aparece principalmente en los esquemas de composicion. En principio, toda composición simétrica se refiere al principio binario. No obstante, se debe señalar que se pasa casi imperceptiblemente de lo ternario a lo binario en este género de composiciones, según que el eje de simetría esté más o menos organizado, representado o compuesto por un motivo importante: es el caso, por ejemplo, de los dos leones afrontados por ambas partes de una columna de la puerta de Micenas; o de todas las composiciones babilónicas donde dos seres místicos se enfrentan de cada lado del árbol de la vida, centro de la composición. Muy a menudo sucede que el tema iconográfico representado impone, o por lo menos sugiere, bien lo binario, bien lo ternario. El motivo de la Anunciación con los dos personajes de la Virgen y del Ángel, es en principio binario. Pasa a ser ternario cuando se le concede importancia a la paloma del Espíritu Santo o a la figura de Dios en el cielo, que envía la paloma. En cuanto al motivo de *Comida de Emaús,* es generalmente ternario por el hecho de los tres personajes obligados. Es cierto que a veces se añade el personaje de un sirviente. Pero la composición del cuadro está tratada en una parte binaria, como en la *Comida de Emaús* del museo Jacquemart André en París, en el que el grupo de apóstoles se opone a Cristo.

En arquitectura, el dominio de lo binario frente a lo ternario constituye un hecho importante (encontramos también numerosas combinaciones). La catedral gótica satisface al principio binario a causa de sus dos torres. La construcción de la bóveda de seis partes suscita una alternancia de tiempos fuertes y tiempos débiles, pero, por una razón simbólica, la catedral es completamente ternaria cuando, como en Notre-Dame de París, la fachada está dividida en tres partes iguales, o, como en Reims y sobre todo en Amiens, la parte central es predominante, tanto por su anchura como por la altura de su pórtico, la importancia del rosetón y la elevación de la parte central entre las dos torres. En numerosos claustros, los vanos geminados satisfacen el principio binario.

En todos estos ejemplos, la división binaria o ternaria está tomada sobre la dimensión horizontal. En el caso de la división referente a la altura parece jugar un papel menos importante, aunque no sea desdeñable. El principio binario es evidente en un cuadro como la *Transfiguración,* de Rafael, o el *Entierro del Conde de Orgaz,* del Greco, en el que la intencion general del cuadro superpone dos regiones bien diferenciadas, una celeste y otra terrestre, que dividen la composición más o menos en dos partes, y cada una de estas regiones está poblada igualmente (si no por el número de los personajes, al menos por su importancia).

Se observa que en este caso se trata de superposición y no de simetría. La simetría sobre el eje horizontal es casi desconocida en arte, salvo en obras puramente decorativas y representaciones de reflejos (pintura o fotografía). Esta preferencia sobre el eje horizontal se debe probablemente a la influencia de la estructura del cuerpo humano, observación hecha hace tiempo por Pascal: «Simetría... fundada... en la figura humana de donde sucede que no se quiere la simetría más que en anchura, no en altura ni en profundidad» (Pensamiento 28). La misma observación ha sido realizada por Wundt en su *Psicología fisiológica* (tomo II, cap. XIV, parte 2). E. S.

➢ RITMO, RITMADO, SIMETRÍA, VERSIFICACIÓN.

BIOGRAFÍA / BIOGRÁFICO. Una biografía es la historia personal de un individuo; es biográfico lo que es relativo a una biografía.

I - La biografía de un personaje histórico considerada como género literario

Este género es muy antiguo, documentado desde la Antigüedad y cultivado hasta la época actual (su continuidad muestra bastante su interés). Esta narración que expone toda la vida de alguien se distingue así de otras formas del relato histórico en que no se concentra más que en uno o dos personajes.

La estética del género consiste primero en la pintura de una personalidad, haciendo resaltar lo que tiene de más característico: en este sentido, tiene parecido con la novela, y así se explica que algunos novelistas hayan abandonado algunas veces la invención de personalidades imaginarias para escribir biografías, interesados por la puesta en obra y el valor de ciertas personalidades reales; se puede citar así la doble actividad de novelista y de biógrafo de un escritor como André Maurois (este parentesco entre la novela y la biografía ha conducido a crear un género bastardo llamado biografía novelada, mitad historia, mitad ficción, donde con demasiada frecuencia el interés por la autenticidad histórica se encuentra tan comprometido como la validez y seriedad de la invención novelesca).

Pero, por otra parte, la pintura de esta personalidad única deja traslucir algo más vasto, ya sea el cuadro de una época, o de las ideas morales, sociales, religiosas, filosóficas, a las que el individuo sirve de ejemplo o de tipo; el arte de la biografía consiste también, muy a menudo, en utilizar un particular, apreciado en tanto que particular, para hacer sensible una generalidad.

Una curiosa preocupación estética ha influenciado algunas veces la biografía considerada como género literario, cuando se ha querido ajustar este relato histórico a alguna otra biografía considerada como modelo del género. Así Eginhard escribió una vida de Carlo Magno con la preocupación constante de hacerla coincidir con el modelo suministrado por Suetonio. También se han presentado biografías intentando cuadrar los hechos históricos con cierto tipo de esquema considerado como modelo ideal de vida.

Hay que dejar un lugar aparte en el caso de la autobiografía, en la que el autor cuenta su propia vida. El valor histórico de este género no se cuestiona aquí, pero sí su aspecto estético: la autobiografía posee un fuerte poder de sugerencia, de autenticidad, por el hecho de que el autor está de alguna manera integrado en la obra, pues él coincide con el personaje esencial y pone al lector en el punto de vista de este personaje. Incluso el estilo contribuye a esta fusión, ya que las autobiografías generalmente se escriben en primera persona. Al contrario, cuando una autobiografía se escribe en tercera persona se está buscando un efecto estético de distanciamiento, para sustituir una impresión de objetividad a la de una intimidad personal. En cuanto a la autobiografía escrita en segunda persona, podemos decir que es excepcional, aunque existe (las *Economias Reales,* de Sully, en las que sus secretarias le narran su propia vida).

La autobiografía novelada de personajes históricos ha sido cultivada bajo la forma de falsas memorias, algunas veces superchería, pero otras constituyendo un género admitido y sin mentira, pues todo el mundo sabe que el hecho de estar escrito en primera persona no es más que una claúsula de estilo (ejemplo: las *Memorias de Robert Chevalier de Beauchêne,* escritas por Lesage).

La novela autobiográfica constituye de alguna manera la combinación inversa: no se trata ya de presentar como verdaderos recuerdos sucesos inventados por el autor, sino, al contrario, presentar como historia ficticia hechos tomados de los recuerdos y de la vida del autor. Así ocurre en *Cosita,* de Alphonse Daudet, o en toda la serie de los *Jacques Vingtras,* de Jules Vallés.

II - La biografía de los artistas como elemento de comprensión o de aprecio de obras de arte

El conocimiento de los sucesos de la vida de un artista o de un escritor puede ser útil, algunas veces incluso necesario, para penetrar mejor en su obra, en la medida en la que esta obra utiliza o transcribe hechos personales. Por ejemplo, sería difícil entender bien algunos paisajes de la *Divina Comedia* si se ignorara toda la vida privada o política de Dante. Este conocimiento histórico puede extenderse a los contemporáneos del autor, a los que hace alusión; ha habido algunos grandes contrasentidos sobre los «pobres huérfanos desprovistos» de los que se compadece Villon, en tanto que no se ha podido identificar a estos personajes: eran ricos hombres de negocios de la época; toda la interpretación del pasaje está cambiada.

También puede ocurrir que los conocimientos biográficos no tengan más que interés anecdótico. ¿Es necesario, para apreciar la *Sinfonía fantástica,* entrar en detalles sobre los amores de Berlioz con Harriet Smithson y con Marie Moke, aunque ellas hayan contribuido de alguna manera a inspirar esta obra?

Finalmente, hay casos en los que la introducción de elementos biográficos ya no es inútil, sino incluso perjudicial; son los casos de confusiones indebidas entre las características de la obra y de la vida del autor. Ocurre así que se inventan acontecimientos supuestos en la biografía del artista, porque se encuentran análogos en la obra, aunque nada permita creer que hayan correspondido a algo real. Por otra parte, la confusión entre la obra y el autor ha conducido a menudo a hacer apreciaciones sobre la obra en función de sucesos de la vida del autor, incluso sin relaciones con la obra en sí misma.

Estas tentativas de reducir el arte a mera biografía (se encuentran igualmente ejemplos en ciertas aplicaciones del psicoanálisis a la estética) conducen, en suma, a negar la existencia del hecho estético en sí mismo, ya que se descuida todo lo que hay de artístico en el arte. Ahora bien, incluso en los casos en los que es cierto que una obra ha estado ligada a sucesos de la vida del autor, éstos no son suficientes para explicar por qué este autor ha reaccionado haciendo una obra de arte.

III - Influencia del arte sobre los hechos biográficos

En primer lugar, se puede considerar el caso en el que la biografía de un artista sufre las consecuencias de la obra, incluso aunque no esté realizada todavía. Por ejemplo, un artista puede experimentar un sentimiento hacia cierta persona porque siente la necesidad de experimentar este

sentimiento que sería bueno para la obra en gestación, y que esta persona se encuentre justamente ahí, y pueda ser objeto de un sentimiento tal (pensemos en el caso de Wagner que amaba a Mathilde Wesendonck). O bien, un autor presenta cierto suceso de su vida regido, en cierto modo, por una de sus obras (Renan termina el recuerdo de infancia en la Pequeña *Noemi* declarando que *cuando Dios le dio una hija, la llamó Noemi* (pero Renan no había llamado a su hija Noemi sino Ernestine).

Pero una obra de arte también puede influir en la vida de otras personas distintas del autor. Así, Miguel de Mañara había deseado ser don Juan sufriendo la influencia de la leyenda literaria de don Juan Tenorio. Sólo, en el momento en que comenzaba a lograr identificarse con su modelo, su vida real sufrió varios acontecimientos que la separaron del modelo. Esta separación relanzó una nueva forma de leyenda, la de don Juan de Mañara.

IV - Biografías de personajes imaginarios

Estos personajes que sólo tienen existencia en las obras (principalmente literarias) tienen una biografía, en el sentido de que su vida puede desarrollarse de una manera determinada, contener ciertos sucesos en cierto orden.

Hay obras narrativas, teatrales, cinematográficas que tienen claramente un carácter biográfico, pues exponen la vida de un personaje cronológicamente; pero lo más frecuente es que una parte de la biografía de los personajes permanezca virtual, más o menos implicada en la parte de su vida que es directamente presentada. Puede ocurrir que esta última parte sea extremadamente corta, y, sin embargo, contenga en potencia toda una vida (Marguerite Duras, *La tarde del señor Andesmas*). El arreglo entre la narración y la biografía imaginaria constituye una gran parte del arte del novelista. A menudo se obliga a los autores a determinar con gran precisión la fases de la biografía de un personaje no presentada en acto en la obra, para asegurar la coherencia interna de las fases presentadas (así, Victor Hugo calculó el presupuesto de Jean Valjean para la época en la que queda en un plano aparte en la obra).

La autobiografía de personajes imaginarios existe bajo la forma de novela escrita en primera persona. Ésta centra fuertemente el punto de vista y da una apariencia de autenticidad a la ficción.

Sin embargo, no toda obra literaria narrativa da necesariamente una biografía, ni siquiera virtual, a sus héroes. Una forma de estos relatos sin biografía se encuentra en el caso del personaje sin historia, del que no se conocen ni los orígenes, ni el curriculum vitae, y que el autor hace vivir bajo la mirada del lector sólo durante algún tiempo (Raymond Jean, *Las rejas*). La novela de mediados del siglo XX ha cultivado a menudo este género, a veces como reacción contra las novelas balzaquianas esencialmente biográficas. Otra forma del personaje sin biografía se encuentra en los héroes de un vasto ciclo que, de libro en libro, se vuelven a encontrar siempre con, más o menos, la misma edad, aunque lógicamente sea imposible que en el curso de aventuras que deben durar bastante tiempo, no envejezcan o envejezcan tan poco. El caso límite sería el de tantos personajes de cómic, de novelas populares, o de novelas para niños: Tintín, Ani la huérfana o Tarzán tienen eternamente la misma edad; la pequeña Lulú tiene cinco o seis años hacia 1900, una docena hacia 1925, y dieciocho o veinte hacia 1960.

Puede ocurrir que un personaje literario tenga varias biografías, si, por ejemplo, vivió varias vidas por alguna transposición mágica (Edouard Peisson, *El anillo de los mares;* Marcel Brion, *La ciudad de arena).*

Se ha hablado hasta aquí de la biografía comprendida en una obra literaria, puede existir también en la mezcla de varias obras que no se siguen ni siquiera en un orden cronológico diegético. Se puede de esta manera reconstituir la biografía de innumerables personajes de Balzac.

Hechos análogos se encuentran en ciclos* de obras de autores diferentes. Así, los personajes de la Materia de Bretaña en la literatura medieval, tienen a veces biografías multiformes y a veces muy coherentes. Han existido, ya en la Edad Media, trabajos de sistematización que intentan describir la vida de personajes literarios mediante la síntesis de diversas obras en las que figuran (esto es lo que hace Philippe Mouskés en su *Crónica,* que contiene la primera biografía legendaria sistemática de los héroes del ciclo carolingio).

Ya se deban a uno o a varios autores, estas largas biografías imaginarias de personajes que se encuentran de obra en obra, han sido compuestas a menudo *in media res,* cuando una obra prolifera, bien a causa de la invención de una continuación a las aventuras del personaje, bien por una vuelta atrás sobre su infancia. Este hecho tan frecuente en la literatura medieval se da también en la época moderna (Romain Rolland publicó la serie biográfica de Jean-Christophe en orden cronológico diegético, pero ha declarado haber inventado la infancia de su héroe después de su edad adulta). A. S.

➢ Ciclo, Historia, Obras de juventud, Yo mítico, Retrato, Novela, Sinceridad, Recuerdo *[III].*

BISTRE. Etimología desconocida. Color amarillento oscuro obtenido por una mezcla de hollín, agua y goma. El bistre o color de humo que sirve para la aguada, ha sido poco a poco sustituido por la tinta china o la sepia. «Lavar un plano es colorearlo con diferentes colores para distinguir cada parte de ese plano... Se utiliza... el bistre para las tierras, los bosques y los puentes». *(Diccionario universal razonado de artes y oficios del Abad Jaubert* [París, 1773, Tomo I, art. «Agrimensor»].)

En las descripciones literarias, el color bistre tiene a menudo un caráter peyorativo. E. S.

➢ Camafeo, Tinta, Aguada.

BITEMATISMO

I - Sentido general

Principio de construcción de una obra a partir de dos temas diferentes, y, a menudo, contrastados. Esto da a la obra cierta tensión interna y una especie de dimensión estética constituida por esta diferencia; pero también una unidad, debida a las relaciones entre los temas, la manera en que están dispuestos el uno con relación al otro, el carácter por el que se oponen.

El hecho del bitematismo existe en todas las artes. El término, originalmente musical, se ha extendido a la literatura; en las demás artes casi no se emplea, ni siquiera en las artes plásticas, donde este principio de composición está, sin embargo, generalizado.

II - Música

El término no se utiliza de la misma manera en todos los autores. Algunos lo emplean en un sentido muy amplio. Lionel de La Laurencie (*La Escuela francesa de violín,* tomo III, p. 175 ss.) considera la fuga* como bitemática (tema, contratema), igual que el lied*, cuya primera parte se encamina de la tónica a la dominante, la segunda parte, modulante, utiliza un nuevo tema y la tercera es una reexposición variada de la primera. Este autor incluso quiere ver un bitematismo en los efectos de eco en los que un *piano* sucede a un forte, etc.

Otros toman el término bitematismo en un sentido más restringido, donde la característica esencial del bitematismo reside en el contraste de dos temas; Hugo Riemann, por ejemplo *(Diccionario de música)* insiste sobre la idea de un conflicto, psicológico o puramente sonoro, que resulta de este contraste.

Está generalmente admitido que la forma bitemática se aplica en especial al *Allegro* de sonata* concebido así: 1) *Exposición,* en que dos elementos distintos, A y B, diferentes por su carácter, aparecen sucesivamente; 2) *Desarrollo* de estos dos elementos; 3) *Reexposición* simétrica de la primera parte, pero con algunas variaciones.

III - Literatura

El arte literario presenta varias clases de bitematismo, en la forma o en el contenido. Se dan en todas las épocas, pero posiblemente encontraremos los casos más claros, tanto en la forma como en el contenido, en la Edad Media. Esta teoría (que emplea el término tema pero no *bitematismo)* se aplicó sobre todo en las *Artes praedicandi;* Jean de Galles es sin duda el más explícito.

Un sermón, por ejemplo, que comienza con el *thema* (texto escrito que debe servir de base de una enseñanza), puede abandonarlo muy pronto para añadirle un *prothema,* llamado así porque se ha planteado en función del primero que es el tema principal («Prothema, quod sic dictum est, quia est propter principale thema», dijo Jean de Galles); la función de este segundo tema es la de llevar la oración a Dios, fuente de toda gracia, que permitirá al predicador cumplir con su obra. (Cf. E. Gilson, *Michel Menot y la técnica del sermón medieval.)*

El punto de vista estético es muy claro en los modos de desarrollo aplicados a los dos temas en un pasaje de redacción bitemática. Lo más simple es retomarlos alternativamente tratándolos a ambos de la misma manera (ejemplo: «Cantaban los pájaros al alba, y despertóse el amigo, que es el alba; y los pájaros acabaron su canto, y el amigo murió por el Amado en el alba.» [*Libro de amigo y Amado,* Ramón Llull, metáfora mural núm. 26]). Se pueden emplear procedimientos más sutiles, que introducen ritmos cultos en la alternancia de temas y procuran a los entendidos satisfacciones formales.

También se da, en literatura, un bitematismo de narración y de exposición de los sucesos. Encontramos un empleo magistral de ello en la literatura medieval y sobre todo en la Materia de Bretaña. Si vemos a menudo alternar los dos puntos de vista de Gauvail y de Perceval en muchos relatos referentes al Grial (en Chrettien de Troyes, Wolfran d'Eschenbach... no se trata solamente de seguir primero a un héroe y después al otro a lo largo de sus aventuras; la presentación alterna de dos temas de ideas nace de la alternancia de dos puntos de vista, cuando dos espíritus opuestos y complementarios experimentan de distinta manera una misma preocupación o unos sucesos análogos. La organización formal del bitematismo narrativo puede causar los mismos efectos estéticos que un bitematismo de redacción y de desarrollo.A. S.

➢ Contra-sujeto, Lied, Punto de Vista, Sonata, Sujeto, Tema.

BIZANTINO. Bizantino califica a todo lo que pertenece al Imperio de Oriente. Esta parte del imperio romano que tenía como capital Bizancio (más tarde llamada Constantinopla) y que poco a poco pasó a ser autónoma, se helenizó completamente y duró como imperio independiente, a pesar de numerosas vicisitudes, hasta 1453, fecha de la toma de Constantinopla por los turcos. La cultura bizantina extendió su influencia no únicamente al Próximo Oriente, sino a Occidente, hasta ciertas regiones de Italia. Rávena conserva restos admirables y San Marcos de Venecia es un edificio de estilo bizantino. Algunos temas muy extendidos de la iconografía cristiana proceden directamente de Bizancio: la cueva de la Natividad, el Pantocrátor, etc.

Obviamente, se trata de un conjunto cultural muy complejo que ha evolucionado. Sin embargo, tiene características de conjunto muy chocantes. En arquitectura, la construcción se basa en el sistema de la cúpula y la ornamentación de los muros con mosaicos decorativos. En pintura, lo más significativo son las ilustraciones de manuscritos e iconos y los frescos monumentales. La escultura se caracteriza por el uso (posiblemente abuso) del trabajo al trépano que horada la piedra, y la literatura por la síntesis de los legados de la Antigüedad pagana con la religión cristiana y la abundancia de escritos teológicos y científicos. En todas las artes, el simbolismo –y en particular el de la luz– tiene un lugar importante. En todos estos dominios, Bizancio se caracteriza por su

poder de síntesis, que unifica elementos de la Antigüedad griega y romana y temas orientales.

Por desgracia, la crítica occidental, en particular en el siglo XIX, ha desconocido, en general, el valor estético y humano de la cultura bizantina, reprochándole equivocadamente, en arquitectura, la infidelidad a las antiguas normas helénicas, y, en pintura, la estilización de los frescos monumentales, así como la tendencia hierática, considerada fija e inhumana, de los mosaicos. Formas de nacionalismo abusivo intervienen en esto: se trata de poner en duda la importancia, sin embargo muy grande, que han tenido las fuentes bizantinas del Renacimiento.

Esta opinión desfavorable lleva consigo el empleo peyorativo del epíteto bizantino, para estigmatizar hechos sociales, políticos y culturales de la historia de Bizancio. Se ha denunciado:
1 / Las disputas teológicas o gramaticales, puramente formales, sutiles y encarnizadas, que dividen a la población, desvían su atención en los momentos en los que hubiera sido necesario unirse contra los peligros exteriores acuciantes (de aquí la expresión corriente de «disputas bizantinas» para designar conflictos semejantes).
2 / El abuso de complejas jerarquías que hacen de títulos artificiales el objeto de emulaciones desatinadas.
3 / La intervención política (en especial para la sucesión al trono) de criminales y bajas intrigas de corte y alcoba.

Estos reproches son hasta cierto punto justificados, pero no deben llevar a desconocer el alto valor que han podido alcanzar el arte o el pensamiento bizantino ni el papel extremadamente útil que ha jugado el imperio bizantino como centro cultural, conservando y transmitiendo la tradición antigua hasta los umbrales del Renacimiento, manteniendo su propia originalidad. La evolución general del arte durante el siglo XX parece haber permitido apreciar mejor el arte bizantino, al cual ya no se reprocha ignorar los principios artísticos (perspectiva aérea, claroscuro, «preocupación por renovar los motivos», respeto a las formas antiguas helénicas, etc.) a las cuales Occidente ha renunciado. Por el contrario, el intelectualismo del arte bizantino, su gusto decorativo de la superficie plana, sus estiradas estilizaciones, hallan fácilmente eco en la sensibilidad estética moderna. No obstante, la espiritualidad congénita del arte bizantino y el uso particular que hace de los símbolos son sus atributos. E. S.

➢ Círculo, Cúpula, Fresco, Hierático, Icono, Luz, Mosaico, Simbolismo.

BIZARRO. Adjetivo formado del español *bizarro, bravo,* con influencia semántica del francés *bigarré,* abigarrado.

Bizarro significa extraño, inesperado, que se sale de las maneras comunes de actuar o de pensar. En un principio se aplica a las personas para designar un giro de espíritu caracterizado por una afectación de singularidad o por una incapacidad de gobernar impulsos desordenados. Después se ha empleado igualmente para las cosas. El lenguaje estético actual lo emplea para calificar una obra, un artista o un autor. Con relación a lo extraño, bizarro parece indicar algo más vivo, más sorprendente, más ilógico.

Hasta el siglo XIX, la palabra *bizarro* tiene un matiz peyorativo. Así, en la *Enciclopedia* (artículo *Cámara),* Blondel desaprueba la utilización en arquitectura «de ornamentos bizarros y quiméricos», es decir, ornamentos complicados, sin unidad, que pretenden únicamente extrañar y atraer la atención; observamos que el siglo XVIII, coleccionista de figuras grotescas chinas, o el siglo XVII, amante de Callot, se han sentido atraídos por el encanto de lo bizarro, pero no empleaban esta palabra para designarlo. El romanticismo rehabilitó este término. Théophile Gautier puede hablar «de una naturaleza encantadora y bizarra» sin que la proximidad de estos adjetivos sea chocante; y cuando, más tarde, Rostand habla de lo «bizarro bonito», de la Princesa Lejana bizarro designa, en tanto que bonito, una cualidad estética. Baudelaire ha hecho de lo bizarro una cualidad estética importante afirmando que «lo bello es siempre bizarro». Se observa cierta influencia de Edgar Allan Poe: la novela corta, de un bizarro bastante desafortunado y afectado, que Baudelaire tradujo con el título el *Ángel de lo bizarro* lleva en inglés el título *The angel of the Odd, an extravaganza,* publicada en *The Columbian lady's and gentleman's magazine* en octubre de 1944. Hay que señalar que Poe empleó a veces «bizarre» en francés en el texto. Cf. *Obras en prosa,* NRF, p. 919 y 1080.

En este sentido laudatorio, el encanto de lo bizarro parece estar compuesto de varios factores:
1 / el choque ante lo insólito, que despierta al espíritu fuera del sueño de la vida corriente y de la banalidad;
2 / una manifestación de libre albedrío;
3 / el carácter casi aristocrático de una fantasía que desdeña los caminos desgastados, las costumbres usuales y el gusto de la inmensa mayoría;
4 / una apariencia un poco enigmática que hace suponer un sentido profundo y misterioso escondido bajo esta apariencia desconcertante;
5 / el sabor un poco irritante o molesto de lo que nos coloca en un límite incierto entre lo agradable y lo doloroso, lo lógico y lo ilógico, lo admisible y lo inadmisible.

Por otra parte, es evidente que lo bizarro puede chocar y disgustar cuando está buscado visiblemente de una manera ficticia y falsa, por simple rechazo de las normas del buen gusto y del buen sentido, sin que sirva para expresar ningún contenido profundo.

Lo bizarro se puede encontrar sin distinción en todas las artes. Algunos movimientos literarios o artísticos lo emplearon sistemáticamente; por ejemplo, a principios del siglo XX, el surrealismo y el dadaísmo lo utilizaron para llevar a cabo una ruptura con las formas tradicionales.

Pero a veces la impresión de bizarro que experimentamos es subjetiva y se debe, en particular frente a obras exóticas, a nuestro desconocimiento de las convenciones y de las normas usuales en el clima estético original de la obra. E. A. S.

➢ ABSURDO, BARROCO, CURIOSIDAD, EXTRAÑO, EXTRAVAGANTE, INSÓLITO.

BLANCO

I - Definición general

Que reúne todas las radiaciones del espectro solar. Una superficie blanca tiene el mismo poder difusor para todas las radiaciones visibles y devuelve la luz tal como la recibe.

Al lado de estas propiedades físicas, lo blanco toma a menudo una significación simbólica que ha influido en las artes. El blanco es el color de la pureza, de la inocencia; en el mundo moderno, es el blanco esterilizado de los laboratorios y de las salas de operaciones (T. van Doesburg dice que «el pintor debe ser blanco, es decir, sin drama ni mancha»). El blanco es también el color del alba, el color incierto de los fantasmas, del mundo flotante de la vida incompleta. Es igualmente la luz cegadora, el deslumbramiento que la vista no puede soportar; puede significar la iluminación espiritual última (la vestimenta de Cristo transfigurado sobre el monte Thabor se vuelve blanca). Pero también se ha asociado el blanco con la muerte (en numerosos países es el color del duelo). La simbología de lo blanco puede desembocar incluso en la metafísica.

Lo blanco toma una importancia particular en ciertas artes.

II - Pintura

El pigmento blanco puede servir para aclarar la intensidad de un tinte, pero el tono obtenido así puede resultar insulso. Se prefiere algunas veces poner la capa blanca sobre una subcapa coloreada (tonos claros diluidos en blanco, sobre fondo rojo, para lograr el color carne de un retrato, en Goya) ; o bien, se aprovecha la transparencia de un color sobre la base cuya blancura es suficiente para aclarar la intensidad. Como tono local, algunas veces sin mezcla, el blanco pasa a ser un color entre otros; entonces tiene variedades. Pero no varía de tono; el blanco oscuro no existe.

Algunos pintores han hecho del blanco el color esencial de su gama (sin hablar del blanco y negro tan notable en pintura). El mejor período de Utrillo es su «época blanca». Charchoune obtiene sus sutilidades de tonos con marcas de movimientos en una pasta blanca, y la parte más original de la obra de Tobey es muestra de lo que se ha llamado «escritura blanca».

III - Grabados y tipografía

El grabado* es un arte del blanco y el negro (en el grabado de relieve, los blancos son los trabajados, en el grabado en dulce, son los negros). En tipografía*, un blanco es un espacio entre los elementos compuestos; por extensión, los blancos airean* la composición. En el plano estético se refiere a una especie de silencio plástico.

IV - Danza

El blanco es, desde el ballet romántico, el símbolo del ballet clásico; se llama «ballet blanco» al ballet que ejecutan las bailarinas en faldilla bailando de puntas. En 1943, Serge Lifar titula Suite en blanco el ballet en el que quiere demostrar que su reforma neoclásica es una evolución de la danza clásica y no un movimiento que tiende a hacerla desaparecer. El documental basado en el ballet de la Ópera de París en 1942 se llama Sinfonía en blanco. C.

BLASFEMO. *Blasfemo* significa en su origen toda mala palabra, por ejemplo una maledicencia. Ha acabado por guardar solamente el sentido de propósito injurioso contra Dios, una divinidad, o todo lo sagrado, particularmente en una atmósfera de imprecación o de burla.

I - Literariamente, lo blasfemo, bien tomado por cuenta del autor, bien prestado a un personaje, introduce un efecto de violencia y yuxtapone en un contraste muy fuerte términos injuriosos y palabras o ideas generalmente llenas de respeto. En el ciclo de las *Vueltas,* Ajax, hijo de Oïlée, muere por haber blasfemado contra los dioses en la tempestad (Prometeo, en la obra de Esquilo, aunque se revela contra Zeus, no blasfema nunca; tiene una actitud altiva y calmada). Particularmente el romanticismo dio un lugar estético al blasfemo: Alfred de Musset concede a su héroe Franck *(La copa y los labios)* lo blasfemo moral; Baudelaire cultiva abundantemente la poesía de lo blasfemo (*El reniego de San Pedro, Las letanías de Satán,* etc.).

II - Se puede hablar de blasfemo estético en la medida en que se admite que los valores estéticos más elevados participan más o menos de lo sagrado*. La parodia de una obra célebre algunas veces se denuncia como blasfema. Los críticos del siglo XIX denunciaron como tales, durante el Segundo Imperio, las operetas *La bella Helena, Orfeo en los infiernos:* se vio en ellas un intento de desmoralización. Esto responde al menos a una necesidad de desecración, posiblemente alocamiento liberador después de las restricciones del respeto y del aburrimiento. C.

➢ BAUDELERIANO, COMBINATORIO, IMPRECACIÓN.

BLASÓN. El blasón es el conjunto de convenciones que regulan los escudos de armas, es decir, los símbolos plásticos que sirven para caracterizar a las personas, los linajes (sobre todo, pero no en exclusiva, los linajes nobles), las ciudades, las comunidades, provincias y naciones.

En Europa, la ciencia del blasón data de las Cruzadas y fue institucionalizada y reglamentada hacia finales del siglo XII. Exactamente en la misma época (por pura coincidencia) apareció en Japón el uso de los escudos y el blasón se institucionalizó. En Francia, el arte del blasón (cuyos vigilantes fueron primero los heraldos y los jueces de armas, después los genealogistas reales) estuvo en vigor hasta la Revolución, que lo abolió. Napoleón lo restableció con nuevas reglas adaptadas a la nobleza del Imperio. Actualmente, en Francia, el uso

de los escudos está todavía, hasta cierto punto, protegido por la ley, como una propiedad, e institucionalizado en lo que concierne a los blasones de las ciudades, de provincias y del Estado.

El blasón es un arte en sí mismo, pues las imágenes que crea obedecen efectivamente a motivaciones estéticas, aunque éstas estén mezcladas con otras consideraciones. Además, se ha combinado a menudo con otras artes; por ejemplo, con las artes decorativas. Los signos del blasón se encuentran en sellos, vestimentas, vitrinas, encuadernaciones, platería, cerámica. A menudo, interviene en retratos con forma de un escudo o de armas bordadas sobre tapices y sirve para identificar al personaje representado. Por ello, el conocimiento del blasón es indispensable para el historiador de arte. La literatura, incluso la poesía, han utilizado a veces la terminología heráldica, ya con efectos pintorescos, ya de evocación histórica.

En cuanto al estudioso de la estética, el blasón le interesa desde tres puntos de vista:

1 / Como arte, es notable, a veces, por la belleza de algunas estilizaciones que ha realizado, principalmente en lo que concierne a los animales. Se pueden distinguir en él estilos nacionales: el blasón francés es sobrio y severo; el blasón alemán es exhuberante y atormentado; el blasón inglés es mucho más realista y menos estilizado que el blasón continental.

2 / El blasón es también un curioso ejemplo de intervención artística del arte combinatorio. La diversidad y originalidad de los diversos escudos que resulta de la combinación de un número limitado de elementos de base, inventariados y clasificados. Se les divide en: *a)* esmaltes, metales y pieles, que incluyen en especial cinco colores puros, siempre empleados en tintes llanos y a los cuales se les atribuye un significado simbólico; por ejemplo: el azur (azul) significa majestad y belleza; gules (es decir, rojo) intrepidez; sinople originariamente vermellón –es la misma palabra que cinabrio– posteriormente verde) esperanza y libertad; etc.; *b)* los otros elementos son en principio las «piezas honorables» que caracterizan las formas y en especial las divisiones del espacio; *c)* finalmente, los «muebles» que son objetos diversos representados de manera más o menos convencional. Los rasgos de los blasones dan la enumeración de todos estos elementos, entre los cuales el arte heráldico debe elegir los datos que combina.

3 / Por último, el blasón merece el interés del estudioso de la estética porque es una tentativa (por lo visto, la única) de instituir una terminología morfológica gracias a la cual es posible trazar rigurosamente una imagen, con sus formas y colores, únicamente a partir de una descripción técnica. «Blasonar» escudos es describirlos en esta terminología técnica de manera que estos escudos puedan ser dibujados y pintados con exactitud. Fórmulas como ésta: «Cinco puntos de azur equipolados a cuatro de oro», esta otra: «banda azul almenada y contralmenada de oro»; o también: «parte de oro y de arena de una adormidera con tallo y hojas de uno en el otro»; deben permitir reconstruir con precisión y exactitud imágenes bastante complicadas. E. S.

➢ Campo, Corazón *[II]*, Cortado *[I]*, Emblema.

BONITO

I - Sentido antiguo

Bonito significaba inicialmente el brío de una alegría llamativa, ostentosa y desenvuelta. En la Edad Media se hablaba de una mujer «bonita» al referirse no a una mujer bella, sino a una mujer que ejerciese un papel de admiradora. Todavía en el siglo XVII, cuando Mme. de Sévigné escribe «Decididamente nuestros franceses son bonitos», bonito se refiere a un ánimo caracterizado por una despreocupada alegría. Lo bonito es una categoría de la estética de la conducta. El término inglés *jolly* permanece unido a este sentido, hoy arcaico, que debe conocerse para evitar contrasentidos.

II - Sentido actual

Lo bonito es lo que tiene un aspecto agradable, delicado, fino, con detalles menudos, dulzura y gracia. Como categoría estética es uno de los modos de lo bello (tomando este término en el sentido general de valor estético). Si se toma lo bello en su sentido particular de categoría estética, lo bonito queda fuera, según se dice, al carecer de grandeza y majestuosidad. A veces incluso se utiliza la palabra «bonito» con un sentido un tanto condescendiente; se dice de un objeto que es tan sólo bonito cuando carece de fuerza o profundidad. Sin embargo, lo bonito, en su aspecto positivo, denota un gran valor y encanto, como muestra el arte del siglo XVIII, por ejemplo.

El problema queda planteado así: ¿puede lo bonito combinarse con categorías estéticas como la tensión o la grandeza, con las que parece estar en contradicción? En la práctica encontramos casos en los que se da esta combinación; lo bonito puede adquirir una fragilidad lindante con lo trágico, o bien puede remitirnos a una realidad profunda (como en algunas láminas de Harunobu).

III - Sentido infantil o popular

Bonito designa aquí a todo lo que tenga valor estético, sea de una categoría u otra: «Mira qué bonito». Este sentido no es muy preciso, no siendo utilizado en estética, aunque debe tenerse presente para evitar errores. Si alguien dice del *Pensador* de Rodin que es «una estatua bonita», somos conscientes de que no se trata de un error en el juicio estético, sino que se debe sólo a que la persona en cuestión es poco cultivada y se sirve de un término infantil a falta del vocabulario adecuado. A. S.

➢ Encantador, Gentil *[III]*, Gracia/Gracioso, Arrebatador/Arrebatamiento.

BORDADO

I - En sentido propio

Obra que consiste en puntos que forman motivos sobre un tejido o un cañamazo.

A diferencia del encaje o de la tapicería, que crean su propio soporte, el bordado realza los teji-

dos; es entonces tributario de las condiciones que presiden a la fabricación del tejido de este soporte, y, por este hecho, refleja en cierta medida la evolución técnica. Utiliza diferentes tipos de puntos: los puntos llamados lineales (vuelta del derecho, vuelta del revés, pespunte) son clásicos; en el siglo XII, el *opus anglicanun* combinaba la cadeneta y el punto difuminado e imitaba mejor que cualquier otro punto los modelos de la pintura; conoció el éxito europeo. Los puntos de cruz y los puntos simples muy unidos entre sí imitan la fabricación del tejido. Otros puntos recubren una superficie, como el bordado pasado o el bordado de realce. Cada punto se utiliza en función del tejido, del hilo utilizado y del efecto particular que pretende el bordador. Por ejemplo, el punto entallado permite, combinado con el punto rebatido, subrayar de manera precisa el contorno de las caras en los bordados de Bayeux. En el siglo XV aparece un punto («en veile»), que superpone capas de seda de diferentes colores sobre un fondo de oro que brilla en transparencia. En el bordado de estampados, el artesano corta los motivos en cartón o en pergamino, y los recubre con hilos de oro. El bordado es un trabajo de aguja (sin embargo, se puede utilizar un ganchillo para ciertos puntos, como el punto de cadeneta); hecho a mano, es una técnica artesanal, en la que se aprecia la perfección del trabajo. En la actualidad se realizan bordados mecánicos, algunos de los cuales, claramente los bordados suizos de Saint-Gall, tienen mucha calidad.

El bordado tiene a veces fines utilitarios (marcas, insignias...) y, a menudo, fines sociales (como indicio de riqueza, de elegancia...); pero su finalidad propia es estética, ya que sirve esencialmente para embellecer el objeto bordado. Es necesario entonces distinguir, desde un punto de vista estético, dos clases de bordados. La primera es la del bordado que decora algún objeto que tiene en sí mismo una función: ropa, lencería, ropa blanca, mobiliario, adornos sacerdotales, etc. La adaptación del bordado a este objeto es parte de su estética. Es una estética original donde la creatividad se mezcla con las cualidades de ejecución, sobre todo en las formas populares (bordados, de Europa central, África, Asia...)

La otra clase de bordado es la que constituyen verdaderos cuadros hechos a aguja, objetos que se bastan a sí mismos; realizados en dos dimensiones, imitan a menudo la pintura. Así, en los siglos XV y XVI se utilizaban cartones que reproducían modelos realizados por pintores, especialmente en los Países Bajos y en Italia. En Rusia, la pintura de iconos estaba prohibida a las mujeres; éstas realizaban bordados con temas religiosos, de gran calidad. El bordado sobre cañamazo multiplica hoy, bajo el epígrafe de «obras de damas», imitaciones de cuadros célebres. El bordado ha obedecido algunas veces, como la pintura, a ciertas convenciones estéticas, como el ilusionismo en la perspectiva. En otras épocas, al igual que la pintura, también ha rechazado las convenciones. La historia de su evolución refleja, a menudo, la historia de las técnicas pictóricas.

Pero en ambas clases el bordado tiene estilos propios, originales y libres de cualquier imitación; es susceptible de muchas categorías estéticas. Su evolución no es únicamente técnica, revela también la evolución del gusto según las épocas. La historia del bordado constituye una rama nada despreciable de la historia del arte.

➢ CAÑAMAZO, ENCAJE, DÍA *[III]*, OFICIO *[IV]*, TAPIZ/TAPICERÍA.

II - Sentidos figurados

1 / Sentido general

El bordado es un adorno creado con imaginación, un conjunto de detalles añadidos a una trama general para embellecerla, un desarrollo complaciente que embellece para procurar placer. De este sentido tan amplio nacen usos más técnicos del término.

2 / Arte de los jardines

Se llama parterre en bordado a un parterre en el que las platabandas (generalmente en boj enano) trazan dibujos puramente decorativos, como palmetas, volutas, frisos, etc.

Estas realizaciones, en principio completamente artificiales, son «naturales» en relación a la concepción general del parque «a la francesa». Todavía existen hermosos ejemplos, especialmente en el parque de Vaux. Un inconveniente estético, o al menos un carácter estético notable en estas clases de adornos, es que el dibujo de conjunto que nos interesa no puede ser apreciado más que desde un punto lejano y elevado, como una terraza, un balcón del edificio del que depende el jardín. Esta concepción del jardín como algo para ser visto de arriba y de lejos explica la expresión de Luis XIV apreciando la llanura de Alsacia desde lo alto de Sainte-Odile en los Bosges, exclamando «¡Qué hermoso jardín!».

➢ JARDÍN, PUNTO DE VISTA.

3 / Música

En música, se llama bordado a una especie de variación corta u ornamentación compuesta por notas que se añaden a las notas dadas por una línea melódica simple, severa, para aportar gracia, elegancia, ligereza, un toque pintoresco o imaginación. Las reglas clásicas de la ornamentación musical, como las «notas de paso», el grupetto, y otras «floriturras», son bordados en cursiva, limitados y generalmente estereotipados; pero los bordados pueden tomar un desarrollo más amplio. En la tradición, eran dejados generalmente a la iniciativa libre del ejecutante, con los que mostraba el virtuosismo y, si era posible, el gusto (por eso se les ha llamado a veces «notas de gusto»); pero, en particular durante el siglo XVIII, han provocado grandes abusos, en especial en el estilo vocal o clavecín. No obstante, músicos de gusto sobrio se han interesado por los bordados. Se sabe que J. S. Bach no dudó en hacer un duro viaje a pie para ir a escuchar a un instrumentista de clavicordio francés que estaba de paso en Alemania, que ejecutaba el grupetto de una manera particular.

Antaño se llamaba al bordado musical «floritura», y este término ha designado a veces, con pre-

cisión, el tipo de contrapunto que se llama también «contrapunto florido» (mezcla libre de los diversos géneros regulares de contrapunto) e incluso a los contrapuntos de dos notas o cuatro notas por una, que se oponen a la austeridad del contrapunto llamado nota contranota.

La mayoría de los autores están de acuerdo en encontrar al bordado musical un carácter «decorativo» u «ornamental». C.

➢ FLORITURA, FLORIDO, ADORNAR/ORNAMENTO, VARIACIÓN.

BORDÓN

I - Término musical de etimología incierta.

En sus diferentes acepciones, esta palabra evoca siempre una sonoridad grave, prolongada, a veces semejante al zumbido del insecto del mismo nombre.

1 / Juego del órgano compuesto de tubos de boca, cerrados, de madera, entre los más antiguos. Los hay de cuatro, ocho, dieciséis, y treinta y dos pies. Su sonoridad es dulce, un poco sorda, y armoniza con todos los otros registros del instrumento haciendo al conjunto suave y profundo.

2 / En el siglo XIII, se llamaba *bordunus* a las cuerdas más graves de la *viella,* situadas al lado del diapasón, que vibraban continuamente, no dando más que un sonido que servía de base.

3 / Por analogía, se llama bordón, en numerosas músicas populares, a un acompañamiento de la melodía con una sola nota dada por una de las cuerdas o de los tubos del instrumento. Hoy en día, en Occidente, la cornamusa y la gaita bretona continúan con este uso.

A veces la música clásica toma prestado del bordón el acompañamiento sobre una nota con el fin de dar a ciertos fragmentos un carácter rústico. Es el caso de la *Musette,* de la suite inglesa de J. S. Bach.

4 / Con el término bordón se designaba la cuerda más grave del laúd, así como la cuarta cuerda del violín; pero en lo que concierne a este último, esta palabra ya no se usa.

5 / En los ballets de los siglos XVI y XVIII, se daba el nombre de bordón a un estribillo tarareado sobre sílabas sin ningún significado.

6 / Por último, se llama bordón a la campana con sonido más grave. El sonido del bordón es particularmente rico. Esto se explica gracias a las numerosas partes desarrolladas por el bronce que están comprendidas en los límites de la percepción auditiva. A causa de su lentitud, las vibraciones del bordón persisten durante largo tiempo. También el repique de las campanas envuelve al oyente en una atmósfera sonora grave, solemne, hechizante por su continuidad rítmica. El nuevo sonido resuena antes de desvanecerse el eco del precedente, aunque las diversas frecuencias se mezclan en un timbre a la vez estable en sus fundamentos y, sin embargo, movido y profundo como un canto vivo.

Los bordones más bellos son, sin duda, los de Rusia, pues las campanas siempre han tenido una importancia considerable en las ciudades rusas. Existe una excelente grabación de los repiques de campanas de Rostov el Grande que están entre las más célebres, y cuyo bordón es, en verdad, por el esplendor de su timbre, lo que es un stradivarius en el terreno del comercio de instrumentos músicos de cuerda.

Para falso bordón, ver FALSO.

II - Punto de bordado: ver BORDADO. M. S.

BORRADO

I - Sentido propio

Dícese de lo que se ha hecho desaparecer de una superficie, sobre todo por frotamiento; de donde, en general, dícese de lo que se ha hecho desaparecer, ha sido suprimido. Así, un pintor, un dibujante, un escritor, trabajando sobre una obra, borra de ésta un elemento que había introducido en un principio, y que después le parecía malo en sí mismo, o bien perjudicial para el conjunto.

II - Sentido derivado

Dícese de lo que el uso, el tiempo*, han atenuado, le han restado claridad: se aplica a las obras de las artes plásticas o a algunos de sus elementos.

III - Sentido analógico

Se dice que los colores son borrados cuando son pálidos y cercanos a los colores neutros, incluso si están recién aplicados; se puede, así, utilizar colores borrados, para dar, por contraste, más vivacidad a otros.

IV - Sentido figurado

Dícese de quien no tiene un carácter bien marcado y claro; o que desempeña únicamente un papel secundario y ni siquiera atrae la atención. Se dice de un personaje en una obra literaria o de un artista con respecto a otros.

V - Sentido técnico, propio de la danza

Posición del cuerpo correspondiente, en la escuela rusa, a la posición denominada «abierta» en la escuela francesa. Implica una noción de ausencia de aspereza o de ímpetu, y que responde a una estética negativa. Está orientada hacia un vacío expresivo, buscando una ilusión de uniformidad, y una transparencia que trasciende la materialidad del bailarín hacia una abstracción.

➢ ABIERTO *[II].*

BOSQUEJAR. Hacer nacer, por medio de palabras, ya sea la imagen visual de un ser material, ya sea la comprensión íntima de un estado afectivo. *Bosquejar* es casi sinónimo de *describir,* pero *describir* marca ante todo el empleo de palabras como medio de sugestión*, y *bosquejar* la riqueza o la precisión de la imagen sugerida; se plantea también una analogía entre literatura y artes plásticas. A. S.

➢ DESCRIPCIÓN.

BOSQUEJO. Bosquejo es, en carpintería, el desbaste de la madera para hacer una viga, un balcón (del franco *balk,* «viga»), o bien el extracto de mortero (cf. el irlandés *balc,* «mezcla cenagosa»).

Es, en construcción, la preparación todavía tosca de una obra. Por consiguiente, es en pintu-

ra y escultura la disposición preparatoria de las masas; y en un sentido más figurado en literatura y música, es la distribución de las grandes líneas de una obra con algunos fragmentos redactados todavía de manera provisional (esto lo distingue de un simple plan).

Es ambiguo. Por un lado, no es más que un esbozo aproximativo de la obra, primer intento de organización del material, sin valor como tal. De ahí la acepción peyorativa de obra informe que no ha alcanzado todavía su perfección. Por otro lado, designa el tiempo de la elección creativa que, por un gesto espontáneo o meditado, por parte del autor, conduce la obra de la veleidad a la presencia (cf. E. Souriau, *Correspondance des arts,* IV, XII). Imprimiendo a la materia un fin espiritual que transforma la naturaleza en arte. De ahí una belleza imprevista, como los *Esclavos,* de Miguel Ángel.

Por esa razón plantea la cuestión de una hermenéutica del origen material, espiritual de la creación*; así, según Heidsieck, «El bosquejo mental (...) el bosquejo incesantemente continuado (...) muestran muy claramente cómo la obra que se va a realizar determina el boceto que es su propio camino *(La inspiración,* III, 5).

➢ CAÑAMAZO, DESBASTAR, DIBUJO, ESBOZO.

BÓVEDA DE CAÑÓN. Bóveda cuyos arranques conducen a dos muros paralelos (es, por lo tanto, un arco prolongado).

Siguiendo el trazado del arco, la bóveda de cañón puede ser de *medio punto, quebrada, de arco carpanel, rebajada, peraltada.* Siguiendo la directriz puede ser *horizontal* o *inclinada* (escaleras), *rectilínea* o *anular* (deambulatorios), *derecha* o *desviada, en espiral** (escaleras de caracol). Si el eje de la bóveda de cañón sigue al del edificio que la bóveda recubre o se coloca perpendicular a él, se habla de *bóveda de cañón longitudinal* o *bóveda de cañón transversal.*

La diversidad de procedimientos utilizados para la construcción de bóvedas de cañón tuvo consecuencias en la estética arquitectónica. Así, los egipcios y los persas, que edificaban generalmente sin cimbra (porque la madera que tenían era escasa y de calidad mediocre), se encontraron sometidos a sujeciones constructivas; por ejemplo, para reducir los empujes, realzaron el perfil de la bóveda de cañón. La utilización del bloqueo y el recurso al perfil realzado fueron regla, por la misma razón, en casi todas las construcciones abovedadas del Oriente musulmán.

Los arquitectos romanos, en Occidente, donde la madera no era escasa, utilizaron a menudo el cimbreo para construir las bóvedas de cañón. De aquí proceden las bóvedas de medio punto occidentales. La vía de este hecho se ha encontrado abierta a todas las complejidades, a todas las sutilezas de articulación de los componentes arquitectónicos. Así, los arcos perpiaños, cuya primera finalidad era evitar la deformación de las armaduras por el cimbreo de las bóvedas de cañón, han jugado un papel decorativo por su efecto de escansión y de acentuación, ya que reciben una parte del peso y lo transmiten a los pilares machos, necesitaron el refuerzo de éstos debido al contrafuerte que produce otro efecto de escansión. La ciencia del ensamblaje por claves permitió, por otra parte, a los arquitectos medievales, no esquivar la dificultad que resulta del encuentro de dos bóvedas de cañón del mismo nivel, ya sea cuando este encuentro no alcanza la piedra angular, como en el caso de las penetraciones o de los tragaluces, ya sea cuando efectivamente alcanza, lo que da una bóveda de aristas cuyo empuje discontinuo permite los huecos de albañilería. La dificultad del ensamblaje de las claves de las tesas donde se concentran los empujes incitó a los arquitectos a colocar bajo las tesas arcos independientes de la bóveda, las ojivas (ver esta palabra), cuyo papel en la evolución estética de la arquitectura occidental es bien conocido.

En la segunda mitad del siglo XIX, la utilización del *cemento armado** y del *hormigón** en la construcción ha modificado completamente la estética de la bóveda de cañón. Ésta ha pasado a ser una pieza de carácter monolítico como lo era en Oriente o con los romanos.

Por otra parte, debido a la resistencia del nuevo material a la compresión y a la tracción, hecho que le da una gran importancia, y a la variedad de moldes y armaduras, que la han hecho susceptible de combinaciones imposibles hasta entonces, nuestros contemporáneos han podido concebir bóvedas de cañón de una audacia constructiva y de una fuerza de expresión que han renovado la estética arquitectónica: citemos, por ejemplo, las bóvedas de cañón de los hangares de Orly, de Freyssinet (1916).

BRAVURA. Bravura, en el lenguaje de las artes, está fuertemente influido por el empleo italiano de la palabra *bravura.* Se llama así al hecho de ejecutar con mucha seguridad, brío y generalmente rapidez, una parte de una ejecución técnica difícil. Así se llama aire de bravura o parte de bravura a una obra musical especialmente destinada a poner en evidencia el brío técnico de un cantante o de un instrumentista, y hacerle merecedor de aplausos. La expresión en italiano *con bravura* está especialmente destinada a invitar al ejecutante a desplegar este tipo de estilo y de cualidades.

La palabra se emplea especialmente en música, aunque también se emplee en pintura. En algunos pintores, por ejemplo Courbet, en fragmentos donde se ve muy bien que el artista ha pretendido que se admire su habilidad técnica y su entusiasmo en la ejecución.

No es seguro que la bravura, así entendida, tenga todo el mérito estético que merece tan brillante técnica. Sin embargo, nos podemos preguntar si los aplausos que atrae responden siempre a un mérito artístico o si no son debidos, en parte, a una especie de entrenamiento dinámico del público, que aplaude al artista como aplaudiría a un acróbata o a un campeón deportivo. Sobre todo nos podemos preguntar si el deseo de este tipo de éxito en un compositor de música que escribe un fragmento con bravura, o en un pintor considerado más por la invención de su obra que por su eje-

cución, no conduce a veces a sacrificar méritos artísticos de un mayor merecimiento a la esperanza de resaltar al ejecutante. En algunas obras (por ejemplo, en *El Barbero de Sevilla,* de Rossini, en el acto III, aire de la lección de canto), la tradición autoriza a la cantante a sustituir el fragmento original por otro aire de bravura con el que espera lucirse. Esto es, evidentemente, una práctica abusiva, ya que la unidad de la obra lleva las de perder. Sin embargo, es necesario decir que los compositores de los siglos XVII o XVIII dejaron a menudo mucho margen al ejecutante para resaltar su bravura, dejando para este *ad libitum* ciertos trazos brillantes, en particular fórmulas llamadas cadencias. E. S.

➢ BRÍO.

BREVEDAD. Brevedad significa cualidad o defecto de lo que da la impresión de ser especialmente corto. Se trata de un defecto cuando un autor, tratando de una manera demasiado sucinta su tema o un episodio de su tema, priva al lector de detalles esclarecedores que serían agradecidos por el público, o desarrollos que mostrarían el alcance de los temas tratados. La comparación de las fábulas de Esopo con las de La Fontaine sobre los mismos temas hace aparecer a menudo como un defecto la brevedad de Esopo, que decepciona al lector. Por el contrario, si comparamos estas mismas fábulas de La Fontaine con aquellas de las que tomó el tema en las literaturas orientales, la brevedad de La Fontaine merece elogio en relación a la inútil prolijidad de sus modelos. El mérito estético de la brevedad es la rapidez de la narración, su movimiento vivo y directo, sin extensión. Mérimée obtiene a menudo un efecto de choque psicológico por la brevedad con la que cuenta un episodio particularmente dramático o patético. Este tipo de brevedad debe su mérito estético a la economía de medios en relación con la intensidad de los efectos. Tiene también un imperativo de acercar la expresión: hablar brevemente para, con un tono brusco, conseguir un efecto de autoridad.

Brevedad, concisión y sobriedad son términos vecinos sin ser sinónimos. *Concisión* insiste sobre todo en el menor número de términos empleados; es de alguna manera una brevedad aritmética. *Sobriedad* resalta el hecho de resistirse a la tentación del desarrollo fácil o del adorno banal que se sugiere de sí mismo; es una brevedad dinámica. Por último, brevedad, que insiste en la rapidez del ritmo de la obra, tiene algo de agógico. E. S.

➢ AGÓNICO, CONCISIÓN, ELIPSIS, ESCORZO *[II]*, SECO, SOBRIO.

BRILLANTE. En el sentido más general de la palabra, lo brillante es una cualidad de superficie. Es, pues, natural encontrar el uso en el vocabulario de las artes, para poner en evidencia la seducción de interpretación o de expresion en oposición, a menudo, a cualidades profundas. Calificaremos como brillante la charla de un conferenciante, la ejecución de un concierto, para subrayar el impacto del conferenciante y del músico. Por esto, la expresión adquiere fácilmente un matiz despreciativo, ya que no se expresa el juicio sobre el contenido sino sólo sobre los méritos de la traducción (voz, sonoridad, técnica deslumbrante...) y no es oro todo lo que reluce. No es obligatoriamente peyorativo. En principio, porque está lícitamente empleado para calificar únicamente la ejecución, sin hacer referencia a otros elementos de apreciación; porque, por otra parte, fondo y forma no se excluyen; y si, efectivamente, sucede que lo brillante no presenta más que un interés superficial, a menudo, no es más que una cualidad añadida a otras más profundas sobre las que se apoya.

En música, el epíteto está documentado en el *Musikalisches Lexicon,* de Walther (1732). Fue muy empleado por los románticos: *Variaciones brillantes, Rondó brillante* (de Schubert, de Chopin), etc.; se aplica a todo fragmento de bravura destinado a poner en evidencia el virtuosismo del ejecutante.

En danza, en el lenguaje coreográfico, este adjetivo puede calificar un paso o una ejecución.

Cuando se trata de un paso «brillante» implica que tiene apariencia, sin ser necesariamente difícil. Los coreógrafos buscan pasos brillantes para terminar una variación.

Una ejecución es brillante cuando el bailarín, perfectamente conocedor de su técnica, añade algunos detalles refinados; por ejemplo, trenzados en los que los pies se cruzan con fuerza, saltos en los que se marca una parada en la cima de la trayectoria, etc. C.

➢ BRAVURA, BRÍO, ESPLENDOR/ESPLENDOROSO, LEVANTAR.

BRILLO / BRILLANTE. Estos términos no tienen un uso propiamente estético más que en dos de sus sentiidos, evocando la idea de una luz intensa.

I - Colores brillantes son colores, a la vez, muy saturados y muy luminosos. El término se toma sobre todo en sentido positivo, y sobrentendiendo que la vista se regocija con ello.

II - En todas las artes, pero sobre todo refiriéndonos al estilo en literatura, el brillo es una apariencia luminosa, producida por un cierto virtuosismo. Pero este sentido tiene dos matices: o bien se constata simplemente el hecho, o bien se indica una cualidad bastante superficial, donde el brío de la forma no corresponde al valor real del fondo.

➢ BRILLANTE.

BRÍO. Cualidad de una ejecución artística realizada con vivacidad, con entusiasmo, y con una maestría que parece no temer las dificultades. Este último punto es común al brío y al virtuosismo; pero el brío implica un matiz de rapidez resuelta y de fuga expresiva que el virtuosismo no implica necesariamente.

El término brío ha sido, en principio, un término musical, que designaba una cualidad de ejecución de un instrumentista o de un cantante. Se

ha extendido después a otras artes, principalmente a las artes del lenguaje, y a la pintura y al dibujo. Es el rápido trazado de un maestro, la pincelada ágil en el lienzo, la facilidad de palabra de un orador inmediatamente adaptado a una situación, que domina las dificultades con facilidad.

El valor reconocido al brío ha variado según los gustos y las épocas. Se aprecia una perfección técnica, una ejecución brillante, y este entusiasmo, esta presencia humana que establecen cierta comunicación entre el ejecutante y su público. Pero a veces, preocupados por la profundidad, el rigor o por una mayor importancia atribuida a la concepción de la obra más que a su ejecución, se ha dado menos importancia al brío, al que se le ha reprochado incluso un carácter un poco superficial. Sin embargo, en danza esta palabra no tiene nunca un matiz peyorativo. El brío ha sido particularmente buscado por el estilo italiano de finales del siglo XIX y sigue siendo cualidad indispensable de una gran estrella. A. S.

➢ SOLTURA, ATRAPAR, BRAVURA, BRILLANTE, VIRTUOSO.

BRONCE

I - Definición

El bronce es, esencialmente, una aleación de cobre y de estaño a la que se añade, a menudo, otros metales, como el plomo y el zinc. Legalmente, debe comportar una proporción mínima de cobre rojo. Cumplida esta condición, la proporción mínima de otros metales varía según las formas y la pátina deseadas. Algunos bronces especiales tienen usos particulares; así, el bronce de aluminio, que contiene menos del 10 por 100 de aluminio, y que se emplea para la orfebrería o la moneda, o el bronce de níquel, que tiene el mismo empleo. En cuanto al bronce de cobre y de estaño, en otro tiempo llamado bronce, la proporción del cobre es diferente según el empleo previsto: 78 por 100 para el bronce de las campanas, 95 por 100 para el bronce de medallas. Es un material muy importante en la historia del arte, y con el que se ilustra especialmente la importancia estética de la materia, principalmente la manera en la que condiciona a la forma.

El bronce es el primer descubrimiento metalúrgico del hombre. Se llama Edad de Bronce al período prehistórico que sigue al Neolítico y precede a la Edad del Hierro. En efecto, la metalurgia del hierro es mucho más complicada que la del bronce, que ha sido facilitada por el hecho de que existen en estado natural minerales que contienen el cobre mezclado con el estaño. Desde entonces el bronce ha sido empleado continuamente, tanto para usos utilitarios como para usos estéticos.

II - Escultura y artes decorativas

1 / Historia

Armas, jarrones, figurines, objetos ornamentales de bronce, se encuentran primero en el Oriente Próximo; pero las artes del bronce se extienden por todo el Mundo Antiguo desde finales del III^{er} milenio antes de J.C. El bronce es utilizado en todas partes, para objetos útiles, religiosos o mágicos, verdaderas obras de arte por su forma y su decoración. El bronce, y con él nuevas formas de arte, se extiende por África, Europa (el mundo egeo, las distintas civilizaciones del Mar Negro al Báltico); por Asia (arte de Louristán y de Irán, arte llamado «de las estepas», bronces arcaicos chinos...). Arte decorativo de formas geométricas o animales, posteriormente más humanizado, el bronce en Extremo Oriente y en Grecia aporta recursos particulares a la estatuaria.

Los griegos hicieron obras de arte de bronce. Admitían que los creadores de este arte habían sido los de Samos, después los de Egino, y por último a partir del siglo II a. de C. los de Corinto. En cuanto a la aleación llamada en la Antigüedad bronce de Corinto, era una aleación de cobre con oro y plata. Se decía que se había producido por casualidad y por accidente, cuando en un incendio de la ciudad, estatuas y jarrones que se encontraban en los templos fueron hallados fundidos a causa de la llamas. Los romanos tomaron de los griegos la técnica del bronce estatuario: los edificios de Roma contenían una cantidad prodigiosa de estatuas. En cuanto a la Edad Media, estamos mal informados sobre el uso que se hizo del bronce, y se ignoran los nombres de los artistas que lo emplearon. En el Renacimiento, la escultura empleó de nuevo el bronce, bien en estatuas de altorrelieve, bien de bajorrelieve; así las célebres puertas de bronce de Ghiberti para el baptisterio de Florencia. Desde entonces, el bronce le ha hecho competencia a la piedra en el arte de la escultura. Debemos mencionar la importancia momentánea que adquirió en el siglo XVII en el arte del mobiliario y en la decoración (pomos, follajes, molduras, candelabros). Se pueden citar los nombres Caffieri y Gouthiére como ilustrados en esta técnica.

2 / Estética y técnica

El bronce es un material extremadamente sólido y más resistente al tiempo que la piedra. Su homogeneidad y su densidad permiten al escultor jugar con los voladizos y realizar obras que parecen negar las leyes del equilibrio y de la gravedad. Un grupo ecuestre como la estatua de Pedro de Falconet parece suspendido en el aire. El escultor no está obligado a este artificio penoso y convencional por el que un caballo encabritado esculpido en piedra está sostenido, como lo están los caballos de Marly de Guillaume Coustou, por accesorios (piedra o vegetales) que no tienen otra finalidad que la de soportar al animal y equilibrar al grupo, y que el espectador debe de alguna manera suprimir mentalmente. Es esta libertad dada por el bronce la que le hace ser deseado por los escultores modernos: las maquetas de Pevsner, como las de Zadkine para Rotterdam, serían impensables en piedra.

Es el fundidor el que afronta las dificultades de ejecución y la responsabilidad de la realización. Por eso los nombres de estos modestos colaboradores de los escultores merecen a menudo ser nombrados. Así sabemos que Jean-Balthasar Kettler (suizo nombrado «comisario ordinario de las fundiciones de Francia» por Louvois) ejecutó

como fundidor el monumento a Luis XV, del escultor Bouchardon. El fundidor dispone de dos procedimientos:

A / El procedimiento de cera desechada, que supone ya un original en cera, ya una reproducción en cera del original; seguidamente, la cera se cubre con dos capas de materia refractaria y se pone en la estufa tras haber atravesado la tierra de tubos de cera (o chorros) que impedirán la formación de burbujas de metal y favorecerán al mismo tiempo la emanación de los vapores y un reparto uniforme del calor (más o menos 1.100 °C en el centro). Se obtiene así un molde en el que se vierte el metal a 1.200 °C.

B / El procedimiento de la arena, en el que se utiliza generalmente la arena de Fontenay, cuya finura permite copiar fielmente los accidentes del yeso y permanecer compacto. La pieza se moldea en arena, este molde se realiza en varias veces para facilitar el vaciado. Seguidamente se rellena el molde de arena para hacer el interior de la pieza. La escultura hecha en arena es desmoldada y trabajada para obtener el espesor del metal. Se coloca de nuevo en el molde que se vuelve a cerrar y se introduce en la estufa para quitar la humedad. Por último, se procede a la fundición del metal. La arena se emplea, sobre todo cuando se trata de moldear amplias superficies bastante planas, y la cera cuando la escultura es rugosa. La operación de la fundición es una operación aleatoria y peligrosa. Puede fallar, bien cuando el material en fusión es insuficiente para rellenar todo el volumen del molde, bien cuando el aire o el vapor contenidos en el molde no se evacúan normalmente y dejan burbujas que harán agujeros en el bronce. Benvenuto Cellini, en sus *Memorias,* ha dejado una narración dramática de la fundición de su *Perseo.*

Todavía hoy la técnica del fundidor es artesanal y parece que es necesario que continúe así. El fundidor moderno utiliza puentes grúa de corredera y hornos que funcionan con fuel-oil, pero el resto del trabajo se hace a mano. La técnica del colaborador del escultor difiere completamente de la técnica industrial que sirve para realizar máquinas y piezas en serie. Implica la mano y la intención humana: la cualidad de la mano de obra tiene un papel fundamental. Francia es, en la actualidad, el único país donde se encuentra todavía la mano de obra cualificada necesaria para esta técnica: escultores de todo el mundo hacen fundir sus obras en Francia. En 1956, la General Motors renunció a vaciar en los Estados Unidos el monumento de Pevsner destinado a su centro de investigación: lo hizo en París y después lo transportó a los Estados Unidos. El único progreso verdadero introducido desde el Renacimiento consiste en la mejora de las materias refractarias; éstas, más resistentes, permiten: 1) vaciar un bronce con menor espesura, y 2) ser más fiel a la obra mediante la finura de la materia del molde. En la actualidad, la fundición bruta reproduce la obra íntegramente. Hay que decir, en efecto, que, cualquiera que sea el método empleado, sale del molde un objeto sin refinar del que será necesario hacer desaparecer los chorros o, en el caso de obras que no han sido fundidas en una sola pieza, las «monturas». No obstante, algunos artistas, en la línea de una estética de lo no-acabado, las dejan tal cual. Mientras que la fidelidad es uno de los criterios del fundidor francés, los fundadores italianos producen estos accidentes, que son apreciados e incluso buscados por algunos artistas o especialistas, en nombre de una auténtica estética del accidente.

Finalmente, estas materias refractarias de hoy en día permiten evitar algunos productos. En la actualidad, las puertas del Baptisterio de Florencia podrían ser vaciadas en una sola pieza, mientras que en la época de Ghiberti todos los personajes o figuras en relieve debieron ser fundidos por separado y traídos de nuevo. Las puertas de la Facultad de Medicina de París han sido fundidas en una sola pieza en bajorrelieve.

Una vez fundido el bronce, sacado del molde y reparado, no ha acabado todavía su ciclo estético. En efecto, el bronce, a causa de la exposición al aire libre, toma un colorido que se llama pátina, y que se debe no sólo a la oxidación, sino también a la formación de sulfuros e hidrocarbonatos de cobre. Se puede facilitar y adelantar la formación de la pátina por medios artificiales, en los cuales, los broncistas del Extremo Oriente han quedado como maestros.

Una vez obtenida la pátina definitiva, el aspecto estético de una estatua de bronce es diferente en extremo del de una estatua de mármol. En particular, la luz recae de forma muy diferente sobre el mármol blanco o sobre el bronce sombrío y reluciente. Para darse cuenta de esta diferencia basta comparar entre ellas dos versiones, una de mármol y la otra de bronce de la misma estatua, como es el caso, por ejemplo, de la Diana de Houdon en su doble versión en los museos del Hermitage y del Louvre.

El bronce tiene también su lugar en el arte de las monedas y medallas: diversos metales o aleaciones han sido empleados en las obras de este arte; como, por ejemplo, el Electro, que es una aleación de oro y plata, el Vellón, que es cobre mezclado con una cantidad muy pequeña de plata, o bien una aleación que contiene 95 por 100 de cobre, 4 por 100 de estaño y 1 por 100 de zinc; por último, el níquel y el plomo. Aunque una moneda o medalla de bronce pueda tener valor artístico, y sobre todo valor de pieza de colección, que le concede un precio muy superior al de una moneda de oro, hay una especie de jerarquía tradicional del oro, después la plata, después el bronce, que hace que las medallas honoríficas se clasifiquen en medalla de oro, medalla de plata, medalla de bronce, en orden decreciente.

III - Música

La vibración sonora del bronce golpeado hace que este metal se utilice en música para los instrumentos de percusión. Estos instrumentos son, principalmente, el tam-tam o gong, los platillos y las campanas.

Los platillos de bronce sirven, en esencia, para conseguir efectos rítmicos. No pueden producir más que formas rítmicas y simples porque su vibración se prolonga durante largo tiempo.

El bronce de la campana en vibración da un sonido muy complejo. El sonido fundamental se acompaña de numerosos sonidos parciales, a veces discordantes, y que pueden ser difícilmente discernibles del sonido fundamental. A propósito de esto, Bouasse señala que «los únicos sonidos utilizados en música» son aquellos para los que los sonidos parciales son elevaciones múltiples de la elevación del sonido fundamental, y añade: «A nadie se le ocurrirá tomar como base de un sistema musical el sonido de los platillos, de las campanas...». Lo que no es del todo exacto. Tubos de bronce golpeados, gongs de diferentes tamaños han jugado un papel fundamental en la música de distintas civilizaciones (África Negra, Extremo Oriente). En Indonesia, algunas orquestas están compuestas casi únicamente por gongs, a veces también con metalófonos de bronce; los gongs del *gamelan* dan a los tonos elevaciones determinadas, su estética se funda tanto en la búsqueda de timbres y ritmos como en la melodía. El tam-tam propiamente dicho, especie de gong, produce sonidos más complejos; series de pequeños tam-tam se utilizan desde hace tiempo en China, sobre todo en la música popular. Tales instrumentos, cuando han sido conocidos en Europa, han sido algunas veces adoptados para efectos particulares, así el gong utilizado por Gosset en su marcha fúnebre para el entierro de Mirabeau. El gong, posiblemente porque su sonoridad puede recordar el ruido de un trueno más o menos lejano, se emplea algunas veces para producir un efecto tétrico.

Las campanas tienen en Occidente un papel religioso, e incluso en ocasiones puramente musicales guardan a menudo una expresión en relación con este papel. En el teatro o en la orquesta, se le reemplaza generalmente por un juego de campanillas de bronce, o por barras de acero, que imitan suficientemente el sonido de verdaderas campanas. Las campanas han originado el nacimiento de un arte musical que les es propio: el carillón.

En Extremo Oriente la campana se utiliza sola o en grupo, en China hay series de campanas (generalmente 16) suspendidas de un bastidor de madera. Las campanas tienen en China un papel ritual, social, político. Para destruir a los reinos combatientes y hacerse reconocer como único emperador, Che Houan Ti tuvo cuidado de enviar sus campanas a la fundición (la dinastía Han tuvo que reconstruir en seguida la música perdida). Como dice un sabio chino (*Chu King,* I, V, 10): «Cuando las campanas tienen un sonido justo, los funcionarios públicos están de acuerdo entre ellos».

Por último, se puede señalar, en la música contemporánea, que el curioso sistema de los Tone-Cluster (racimos o enjambres de notas) de H. Cowell produce efectos sonoros que parecen inspirarse en los sonidos del bronce de las campanas. C.

BRUTAL / BRUTALIDAD. Brutal califica, en sentido propio, lo que utiliza una fuerza violenta e instintiva, sin control de la mente o de la razón. La brutalidad es la cualidad de lo que es brutal.

Tomados en un sentido corriente, estos términos interesan a la estética en tanto en cuanto se refieren al universo de la obra, en un arte representativo. El realismo en literatura, el expresionismo en las artes plásticas, no han temido representar escenas de brutalidad. Una especie de comercialización de la llamada a los instintos ha encontrado a veces una fuente de publicidad (así, la presentación de una película de cine ha creído atraer al público a ver esta película, prometiéndole «¡Una atmósfera turbia! ¡Brutalidades inauditas!»).

No obstante, la representación de seres o acontecimientos brutales no dan necesariamente lugar a obras brutales. La exageración del tema puede conducir a categorías estéticas como lo trágico, lo patético, lo caricaturesco, tanto como a lo brutal. Y esta categoría estética de la brutalidad puede encontrarse en obras no representativas (artes plásticas no figurativas, música, etc.), sin contenido brutal.

Los términos brutal, brutalidad, tomados entonces en un sentido estético y calificando una obra o una forma de arte, conservan la idea de fuerza, incluso violencia, en el tratamiento artístico, sobre todo por la intensidad de las oposiciones; añaden más bien la idea de una ausencia de transiciones o de preparaciones.

Así, en pintura, la oposición de valores extremos, muy claros y pronunciados, sin valores intermedios, o la yuxtaposición de colores muy saturados, sin matices de paso, dan la impresión de una pintura brutal; un dibujo brutal opone direcciones bruscamente modificadas, valores opuestos completamente y sin transiciones, a menudo con un trazo robusto y pesado que sugiere un movimiento más de fuerza que de soltura de la mano que lo ha trazado. En las artes que tienen una dimensión temporal (música, literatura...), la brutalidad toma la forma de repentinas llegadas, de contrastes que producen súbitamente.

Una obra brutal puede ser importante (como la *Lapidación de San Cosme y San Damian,* de Taddeo di Bartolo, que une la brutalidad del tema a la brutalidad plástica, o ciertos cuadros de Rivera). La brutalidad no excluye una armonía de conjunto. Excluye la finura, la delicadeza e incluso una impresión de fuerza contenida. Por esto hay que distinguir la brutalidad de la violencia o la tensión. La violencia es una agitación dinámica y potente, y la brutalidad puede ser aplastante, sin carácter de movimiento. La tensión marca una fuerza contenida (encontramos un ejemplo en *El deportado,* del escultor Zazkine, que domina el puerto de Rotterdam). Por último, los términos brutal y brutalidad pueden tener un sentido peyorativo, cuando se quiere marcar un exceso o una falta de cohesión en las fuerzas de la obra. A. S.

➢ CHOQUE, CRUELDAD, TENSIÓN, VIOLENTO.

BRUTALISMO. Movimiento arquitectónico desarrollado hacia 1950. Tenía por finalidad determinar, para cada construcción particular, el concepto

estructural que, desde el punto de vista de la organización y del material, era «necesario», y después expresarlo con la más rigurosa franqueza. Así, Kahn o Alison, interesados por la naturaleza de los materiales brutos, llegaron a la presentación de todo el equipamiento habitualmente disimulado, lo que conllevaba la yuxtaposición abrupta de ciertas formas (Medical Center, Universidad de Pensilvania en Filadelfia). L. B.

➢ BRUTO.

BRUTO. Es bruto lo que continúa en estado natural sin haber sido trabajado por el hombre. Así pues, por definición, no se puede hablar con propiedad de un «arte bruto», todo arte supone una acción sobre una cosa que por la misma deja de estar en estado bruto. Hablar de arte bruto tomando el término en sentido absoluto es un abuso del lenguaje.

No obstante, si bien no puede existir un arte totalmente bruto, se puede admitir sin contradicción la idea de un arte parcial o relativamente bruto. Es un arte que comporta ciertas elaboraciones pero renuncia a otras, sobre todo esperadas o habituales, de modo que su ausencia resulta chocante. Por un lado, transforma, por otro mantiene. Se puede también construir con piedras brutas, es decir, con piedras no talladas, que mantienen su forma y su aspecto natural. Estos materiales no son trabajados, sino dispuestos.

Se puede considerar como relativamente bruto el arte de fabricar objetos con ayuda de otros objetos no destinados a esto y cuya forma no se modifica, por ejemplo si soldamos fragmentos de hierro, de perno, etc., es cierto que estos materiales no son brutos en sí mismos, pues ningún perno es obra de la naturaleza, pero quien los solda deja a cada uno su forma natural.

Por último, parecen brutos por oposición a la costumbre de recubrirlos, de pulirlos, etc., los materiales fabricados, modelados por el hombre, pero presentados en el estadio en el que les ha dejado este primer trabajo, sin añadir terminaciones bajo las cuales generalmente se les disimula. Así, se trata a veces de bruto, un muro de hormigón, evidentemente construido por el hombre, pero sin revestir con argamasa, pintar, etc.

El término bruto puede tener algún empleo en el terreno del arte, pero por extensión o por contraste, dejando sobreentendido (a veces incluso sin confesar) la parte de no bruto. Nunca está en sentido propio y absoluto. A. S.

➢ BRUTALISMO.

BUCÓLICO. Del griego βουκοικός relativo a los boyeros.

Sustantivo y adjetivo, el término bucólico sirve para designar o calificar, en general, la poesía pastoral, pero la extensión estética ha variado.

I - Sentido y extensión del término

1 / En un sentido muy amplio, el género bucólico comprende cualquier obra poética cuyo ambiente y personajes pertenecen al campo. Su interés se divide en la evocación de paisajes y en la de costumbres o sentimientos de gentes simples que viven en el campo. El modelo del género es la obra bucólica de Teócrito, que presenta pastores, cabreros, vaqueros, agricultores. El género bucólico se confunde entonces con el género rústico (las dos palabras han sido explícitamente consideradas por comentadores romanos o por sus equivalentes literarios, uno en griego, otro en latín). Este género tan amplio ha perdurado a través de los siglos con gran éxito.

2 / Una primera distinción separa lo bucólico propiamente dicho, cuyos personajes se dedican a la cría de ganado, de otros géneros como el geórgico, que concierne a la agricultura. Esta distinción aparece en época romana; a pesar de que parece a simple vista técnica o económica, ha engendrado clasificaciones estéticas. Virgilio es el gran responsable, en tanto que estas teorías han nacido sobre todo de los comentarios que se hicieron sobre sus obras relacionados con la doctrina ciceroniana de los tres estilos.

Estas concepciones se desarrollan hacia el fin de la Antigüedad, se revalorizan en la Edad Media (cuyo símbolo es el esquema llamado «rueda de Virgilio», comienzan a atenuarse hacia el siglo XVI y desaparecen dando lugar a nuevos géneros a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Lo bucólico es aquí, por su vocabulario, una poesía de estilo simple y familiar, cuyos personajes pertenecen a las clases sociales rurales más humildes. Se distingue así del geórgico, que revela un estilo «moderado» o «atemperado» (intermediario entre el «estilo simple» y el «estilo sublime»). Los personajes geórgicos, también rurales, son de un nivel social un poco más elevado, no son ya simples «pastores» (es decir, empleados agrícolas por cuenta ajena), sino «labradores», o sea, explotadores agrícolas con funciones de gestión. Estas funciones exigen ciertos conocimientos. Lo que ha conducido desde su origen al género geórgico a tomar un aspecto de literatura científica y a contener a menudo poesía didáctica.

En el interior del género bucólico en este sentido *2,* una mínima distinción ha dividido, a veces, la poesía según las especies animales de las que son criadores y guardianes los pastores. Lo bucólico en sentido propio concierne a la cría de los bueyes, mientras que el pastoreo concierne a la cría de corderos. Una tercera categoría concierne a la cría de cabras. Todo esto ha proporcionado temas poéticos más exactamente que géneros; por ejempo, la oposición entre los modos de vida y los caracteres que estos modos de vida suponen: el pastor es más pacífico, el cabrero más salvaje, el boyero más sereno. Aquí, lo bucólico es intermediario entre lo pastoral y lo geórgico, si los bueyes se consideran como animales de trabajo.

3 / Por último, una distinción diferente separa lo bucólico de lo rústico, sobre todo a partir del siglo XVI: lo bucólico es una poesía pastoral que imita la literatura antigua, y tiene un carácter algunas veces culto, incluso artificial, que cae en lo convencional. Lo rústico, más realista, describe los

campesinos y pastores en la misme época del autor.

II - Empleos del género

Sea cual sea la variedad, lo bucólico ha sido empleado tanto directamente como en transposición.

1 / En el primer caso, los personajes presentados por el poeta son pastores. Ejemplos: la *Amaranta* de Gombauld, las *Églogas* de Garcilaso, *Estela y Nemoroso* de Florian.

El género bucólico se ha desarrollado a menudo debido a un deseo de evasión y por contraste con las realidades del presente.

En algunas civilizaciones muy evolucionadas, responde a un anhelo de lo natural. Se creía encontrar lo natural en el campo por varias razones: A) Porque el marco mismo de la vida, al aire libre, en un paisaje poco transformado por el hombre, sometido al ritmo cósmico de las estaciones, parece menos artificial que el marco urbano, producto técnico del hombre; B) Dado que los personajes de condición modesta parecen menos sometidos a las preocupaciones sociales de castas o a las ideas aprendidas de personas de un rango más elevado o de una mayor instrucción, se pensaba encontrar en ellos sentimientos más espontáneos y universalmente humanos.

En épocas brutales o violentas, lo bucólico ha respondido a una aspiración de una vida apacible y refinada a la vez. Los preciosistas del estilo marcan a menudo un deseo de pulir la lengua de groserías, y los preciosistas psicológicos, el deseo de elevarse por encima de los instintos hacia cierta delicadeza de sentimientos.

2 / En el segundo caso, personajes de otra condición real que la de pastor son presentados en un contexto campestre. Ejemplo: en algunas poesías de Lope o Algunos pasajes del *Quijote*.

¿Por qué tales disfraces? Que esta convención, una vez establecida, se prolongue, se explica por la costumbre; que poetas secundarios la hayan empleado tomando por modelo a grandes poetas se explica por la facilidad de la imitación; pero, ¿por qué grandes poetas y mentes originales han tomado la iniciativa y han tenido tal éxito? Es posible que sea por varias razones:

A / Bajo este estado civil de préstamo, más simple y, sobre todo, más igualitario, pueden darse relaciones poéticas directas. Cuando están los dos disfrazados de pastores, el poeta y el rey se encuentran en un plano de igualdad. Aunque esto parezca paradójico, lo artificial de una convención poética, sobreañadido a lo artificial de una jerarquía social, puede conducir a lo natural: la transposición bucólica puede ser un medio de sobrepasar el estadio de las formas mundanas hacia la exposición más franca de sentimientos sinceros.

B / El disfraz bucólico es también, según ciertos puntos de vista, una ropa que preserva el pudor de sentimientos muy reales y sentidos tan profundamente como para que no puedan ser mostrados con una desnudez indiscreta.

C / La forma bucólica puede ser también un modo de abstracción. Iris o Filis representan a la mujer en general, incluso cuando existe una alusión personal.

Por último, la forma bucólica, auroleada del prestigio de la Antigüedad, ha permitido mezclar familiarmente a los dioses y a los hombres, y ha utilizado una lengua distinta del lenguaje corriente, constituyendo una especie de sacralización del lenguaje y colocando a la poesía en un mundo superior que ennoblece y transfigura el universo profano de lo real y lo cotidiano. A. S.

➢ AGRESTE, PASTORELA, ÉGLOGA, IDILIO, PASTORAL, RÚSTICO, VIRGILIANO.

BUEN DECIR. La expresión *buen decir* designa en todos los casos una cualidad estética, pero que puede concernir bien a las artes, especialmente literatura o teatro, bien al lenguaje de la vida corriente, y que puede calificar la manera de expresar una idea con una fraseología adecuada, o bien la materialidad física de la dicción.

En lo que concierne al buen decir literario, la expresión hace sobre todo alusión a la posibilidad de dar a una misma idea expresiones diferentes, más o menos abigarradas o confusas, o concisas y vivas; el buen decir es esencialmente la elección de la mejor expresión posible. En lo que concierne al lenguaje de la vida corriente, la expresión buen decir, al mismo tiempo reserva la elección de los términos y la elocución. Hay que subrayar que no siempre es del todo laudatorio. Saint Simon la ha usado con frecuencia, y a menudo con una intención peyorativa. Algunas veces, la palabra significa cierta afectación en el lenguaje y una atención demasiado exclusiva a la forma más que al fondo del pensamiento. En algunos casos, Saint Simon lo emplea incluso para designar palabras vacías de sentido, utilizadas con intención para evitar responder a una pregunta embarazosa. Se habla entonces de «refugiarse en su buen decir». E. S.

➢ DECLAMACIÓN/DECLAMAR, DICCIÓN/DECIR, DISERTO.

BUENO. En principio, el adjetivo *bueno* se sitúa en el orden moral. La célebre trilogía de Bello, Verdadero y Bueno, que responde a lo que André Lalande llamaba el paralelismo de las ciencias normativas, parece establecer una tripartición universal y lleva a situar lo Bueno al lado del Bien. No obstante, el término bueno no es extraño en estética. Se cita a menudo la célebre crasis griega καλοκἀγαθία (se dice equivocadamente καλοκαγαθός, que es incorrecto) que hace atribuir a menudo a los griegos cierta identificación entre el punto de vista estético y el punto de vista moral. Pero ésta es una falsa interpretación. No tiene en cuenta el sentido especial en griego de las dos palabras que se reúnen así. Καλοκἀγαθία es en principio la cualidad del hombre bien nacido y pasa a ser la del hombre honesto, en todos los sentidos del término.

¿De qué se trata en el uso que se hace hoy en día de la palabra bueno en arte, cuando se dice, por ejemplo: «buena pintura» («es una buena pintura» decía Chardin)? Se refiere a una buena téc-

nica, un buen conocimiento del «oficio» puesto al servicio de un ideal artístico elevado y bien orientado. Se quiere hablar de cierta autenticidad en el acto de pintar. Es interesante decir de Fragonard que fue un «buen pintor» porque una especie de frivolidad en los temas, cierto libertinaje de imaginación, una vocación por lo que se ha llamado la «pintura de tocador» podría hacer dudar de esta autenticidad y hacer creer que ha buscado el éxito por medios ajenos al arte. Se le rehabilita de esta sospecha recordando que hace buena pintura. Igualmente, el individuo del patio de butacas que lanzó a Molière el célebre apóstrofe: «¡Ánimo, Molière! ¡He aquí una buena comedia!» quería alabar al autor de las *Preciosas Ridículas* por haber devuelto al arte a su justa vía. El lenguaje corriente de la época contemporánea todavía usa con agrado esta manera de hablar. Se dice «es buen cine», «este libro es bueno», en una acepción análoga.

Este uso de la palabra está, sin embargo, contaminado por un uso más contestable: un uso crítico y casi pedagógico. Está en relación con el ideal de las «reglas del arte». En algunas obras, como, por ejemplo, *Composición decorativa,* de Mayeux, o en los tratados clásicos de armonía, se pueden ver expuestas algunas reglas, ilustradas con dos ejemplos: uno de ellos es calificado de «bueno» y el otro de «malo». Así procede Lavignac en su libro, ya antiguo pero todavía útil, *La música y los músicos.* No obstante, estaríamos equivocados al condenar todas las calificaciones de este tipo en nombre de la libertad del artista y de lo absurdo de someter el arte a reglas. Pero, en casos semejantes, es el ejemplo el que confirma la regla. En ejemplos calificados como «malos» hay una especie de torpeza e ininteligibilidad al oído unida a una dificultad de ejecución tal que los esfuerzos hechos para remontarla no son el tributo de ninguna cualidad artística. Como resultado, la regla que se formula y plantea como razón común de todos estos errores artísticos está bien fundada. Del mismo modo, cuando Mayeux, hablando de almocárabes, precisa en qué condiciones los cruces de líneas son netos y claros, o borrosos y confusos, los ejemplos que da son tópicos y acertadamente interpretados. Por las calificaciones bueno y malo en estos ejemplos son, a pesar de una aparente ingenuidad, admisibles y útiles. Molière tenía razón al decir en *La Crítica a la Escuela de Mujeres,* que las reglas del arte «no son más que algunas observaciones fáciles, que el buen sentido ha hecho sobre aquello que puede quitar el placer» que pueden dar ciertas obras. Esto no impide que la regla tenga excepciones y que a veces el artista tenga toda la razón al transgredir la regla, si la molestia o el disgusto que corre el riesgo de introducir así están compensadas por un interés artístico superior. Debussy ha escrito numerosas quintas paralelas, que sus maestros del Conservatorio habrían tachado calificándolas de malas, y que hoy son comúnmente admiradas. Pero no habría existido esta superioridad artística si estos maestros no lo hubieran habituado primero a manejar correctamente la escritura musical tal y como se concebía en su tiempo y a evitar, en lo posible, estos dispositivos armónicos prohibidos de los que después ha hecho un uso tan brillante. Así pues, la calificación estética de bueno o malo puede pertenecer a una pedagogía legítima y útil. A los que abusan de ella, se les puede reprochar el adoptar la actitud de un maestro corrigiendo a un aprendiz, cuando quien es corregido podría servirles de maestro.

El término bueno tiene también algunos usos técnicos en las artes. En música, se llama «buenas notas» las de la escala, en una tonalidad dada, que tienen un papel funcional en las estructuras de esta tonalidad. Se decía también, hasta el siglo XVIII, «tiempo bueno» y «tiempo malo» para designar lo que hoy llamamos «tiempo fuerte» y «tiempo débil». E. S.

➢ MALO.

BUFÓN. *1* - Personaje cómico y, particularmente, el que provoca la carcajada haciendo el ridículo y comportándose de manera grotesca.

1 / El término, a menudo empleado en otro tiempo como sinonimo de comediante*, ya no se utiliza en la actualidad más que ocasionalmente y como adjetivo para calificar en un intérprete una expresión zafia y burlesca; nunca ha tenido un empleo definido, pero algunos tipos de bufones han quedado fijos al pasar del intérprete vivo a la marioneta (Polichinela).

En las formas rudimentarias de su arte, el bufón ha hecho uso de procedimientos vulgares, de muecas, de imperfecciones físicas afectadas o reales, que pueden explicar el matiz de desconsideración o de desprecio que acompaña a veces a esta palabra.

La onomatopeya constitutiva de la palabra (etimológicamente del italiano *buffone,* de *buffare,* soplar, llenando de aire las mejillas), responde a la espontaneidad de la expresión física. Por este aspecto simple y natural, el bufón se diferencia voluntariamente del actor serio y noble, diferenciando así los géneros dramáticos. En la historia de la opera del siglo XVIII, la *Disputa de los bufones* opone así la verdad y la naturalidad de los teatros italianos o de Feria* a lo artificial y a la convención en uso en el teatro lírico. El término bufón se aplica al género ópera-bufón, que pasa a ser ópera bufa, y finalmente la palabra bufa designa el teatro en sí mismo donde se realizan espectáculos de comedia ligera o de opereta (Bufas Parisinas).

2 / Es necesario establecer la distinción entre el bufón actor y el bufón o loco de corte (Triboulet, bufón de Francisco I), de físico a menudo desgraciado, enano o deforme, al servicio de un maestro, al que tenía la misión de divertir. El bufón de corte real o señorial es un profesional aparte. A menudo, a causa de su fealdad, de su deformidad, o de otra rareza física o mental, debe representar un papel inmerso en la vida cotidiana.

El personaje del bufón puede ser matizado estéticamente de diversas maneras: constituye un lazo entre lo grotesco y lo trágico (los locos de

Cromwell); a veces está rodeado de un halo poético (Shakespeare: Touchstone; Musset: Fantasio); puede ser también inquietante y cruel (Hopfrog, de Edgard Allan Poe); o, por último, puede inspirar piedad (como Triboulet en *El Rey se divierte).*

En ballet, el loco de corte no es caricaturesco, sino divertido y ligero (*El lago de los cisnes).*

El traje del bufón está a menudo dividido en dos partes, casi siempre de color vivo, con un gorro de puntillas o cresta de gallo con cascabeles; tiene como atributo un cetro de locura.

3 / Por extensión, se llama bufón en la vida corriente (casi siempre con sentido peyorativo), al que provoca la alegría por medios fáciles y faltos de dignidad.

II - Adjetivo que puede ser tomado como sustantivo: cómico de una afectación poco relevante en la representación o evocación del ridículo y que tiende a provocar la risa fácil. A. V.

➢ GROTESCO, REÍR.

BURGUÉS. Aplicado al arte, a las formas de la sensibilidad, a las ideologías expresadas en obras, el calificativo burgués es en parte ambiguo, debido a la diversidad de sentidos del término. Etimológicamente, el burgués es el que participa en un burgo, comunidad urbana administrada por sus miembros. Es entonces legítimo que Corneille haya llamado «burgués de Roma» a un ciudadano romano. Pero la burguesía, al desarrollarse durante su larga historia, se ha diversificado ampliamente y ha podido englobar situaciones sociales o económicas muy variadas. Por lo tanto, es más por su modo de vida por lo que se puede definir una clase burguesa; así, se diferenciaba de la nobleza guerrera y de los campesinos, después de los pequeños artesanos y finalmente (sobre todo a partir del siglo XIX) de los obreros. Paralelamente, el término tiende a tomar un sentido psicológico, y a designar la manera de pensar atribuida a esta clase. Hay que distinguir en el empleo estético del término entre la persona del artista y las formas del arte.

I - La burguesía, origen de artistas y escritores

Muchos autores han salido de la burguesía. R. Escarpit, en su *Sociología de la literatura,* hace un sondeo acerca del origen social y profesional de autores ingleses y franceses de los siglos XIX y XX, y muestra la importancia de esta clase en «los ambientes favorables a la incubación de escritores». Esto no es específico de la época moderna. Por ejemplo, aunque los trovadores de la Edad Media proceden de todas las clases sociales, salvo de la de los campesinos, muchos pertenecieron a la burguesía (cf. A. Jeanroy, *La poesía lírica de los trovadores,* 1.ª parte, cap. II). Esta clase también ha visto nacer a numerosos artistas. Esto puede ser la consecuencia de que la burguesía tiene, en general, cierto nivel de vida que le permite adquirir una considerable instrucción. Pero este origen burgués no impide a sus artistas y escritores oponerse, algunas veces claramente e incluso con violencia, a la manera de pensar de este medio, sobre todo cuando tiende a ser conservador. Así, artistas y escritores innovadores reaccionan contra las formas precedentes de la sensibilidad estética, cuando estas formas dominan todavía al gran público, incluso al cultivado.

II - Los ambientes burgueses en las obras de arte

Sin embargo, no podríamos negar que ha habido formas innovadoras inspiradas por la existencia de la burguesía. Ésta ha sido descrita o representada en obras literarias y artísticas; también ha podido, comprando, encargando obras, ejercer una influencia sobre el arte. Se comprendería difícilmente la importancia del retrato, del retrato colectivo, y de las escenas de interior, en la pintura holandesa del siglo XVII, sin tener en cuenta el papel de la burguesía en este país y en esa época. Tomar temas de cuadros o de acciones de novelas en la vida de ambiente burgués ha estado ligado generalmente al deseo de la observación de la realidad, reaccionando contra la preponderancia anterior de lo novelesco maravilloso, de lo fantástico, de lo mitológico, etc. Es muy clara, en el siglo XVII, la tendencia hacia la *Novela burguesa,* de Furetière, que describe los ambientes de Palacio. Hegel definió la novela como una «epopeya burguesa».

La expresión *tragedia burguesa* o *drama burgués* designa un género nacido en el siglo XVIII del que Sedaine, Mercier, y, sobre todo, Diderot, hicieron la teoría. Se trata de obras de género serio, principalmente en prosa, que ponen en escena a personajes de la clase media, y que sacan su tema de hechos emotivos que puede comportar la vida corriente. «Es, escribe Diderot, el cuadro de las desgracias que nos rodean». La tragedia burguesa supone entonces un sentido de lo trágico cotidiano, noción que comporta varias nociones estéticas:

1 / La idea de que toda condición social, incluso modesta, puede ofrecer dramas y pasiones dignas de interés para el autor trágico.

2 / La idea de que los acontecimientos que el espectador experimenta personalmente favorecen su participación en el universo de la obra, y, por lo tanto, son particularmente aptos para emocionarlo.

3 / La idea de que esta pintura de costumbres tiene influencia sobre la civilización misma que describe. Esta idea se encuentra, por ejemplo, en Nivelle de la Chaussée.

4 / Finalmente, más propia de la estética de Diderot, la sustitución de la función social del carácter como centro de interés de la obra. «Hasta el momento, escribe Diderot, en la comedia, el *carácter* ha sido el objeto principal, y la condición quedaba como elemento accesorio. Es necesario que la condición pase a ser hoy el objeto principal y el carácter sólo sea lo accesorio». Así, en lugar de escenificar *El Misántropo* (Molière), *El Malvado* (Gresset), *El Glorioso* (Destouches), se pinta *El padre de familia, El hijo natural* (Diderot), *El solterón* (Collin d'Harleville), *El magistrado, El librero, La costurera* (Mme. de Genlis).

III - Sentido peyorativo del término burgués; el «mito del burgués»

La acepción peyorativa del término es antigua, pero ha adquirido importancia sobre todo en el siglo XIX. El burgués se toma sobre todo por oposición, por contraste con lo que es valorado estéticamente; pero esta antítesis de referencia ha variado.

1 / El burgués, considerado pacífico y con los pies en el suelo, ha estado opuesto, en principio (desde la Edad Media) a un ideal de aventuras guerreras, al que ha suministrado un elemento cómico. Después se le ha opuesto a un ideal novelesco que mezcla las aventuras dramáticas con refinamientos sentimentales. El burgués es el que rechaza considerar la vida como una especie de obra de arte concebida a imagen de las novelas.

2 / En la época romántica, el burgués se opone sobre todo al artista. Baudelaire, Flaubert, son adversarios declarados de lo que es burgués, es decir, mezquino, pretencioso y utilitario. Los pintores innovadores se oponen al conformismo de un «arte noble» en el que la burguesía del siglo XIX encuentra una especie de compensación a sus anhelos de riquezas y de ventajas. Rehúsan tanto el limitar el arte al agrado, como servir mediante «grandes maquinarias» académicas al prestigio de una clase conservadora. El burgués se acerca así al beocio* y al filisteo*.

En suma, la palabra burgués llega a designar, por una especie de mitología, un estado de incomprensión frente al arte, caracterizado por los siguientes rasgos:

A / *El conformismo,* bajo la doble forma del respeto hacia lo que está consagrado por la tradición o la moda, y la desconfianza ante las innovaciones.

B / *El arte concebido como un divertimento,* un pasatiempo, un lujo; el valor estético no parece serio.

C / *El papel de las preocupaciones financieras.* Lo serio es el dinero y la posición social, hasta el punto que el juicio estético está contaminado a veces por la ingenua admiración de lo que cuesta caro.

D / La *confusión entre la belleza de la obra y la belleza del objeto representado,* y, a menudo, con la belleza moral de los sentimientos que el objeto inspira. Es la opinión del señor Poirier en materia de pintura (E. Augier, *El yerno del Señor Poirier,* acto I, escena VI). Pierre Grassou, el pintor burgués que Balzac opone a Joseph Bridau o a Léon de Lora, no cree poder hacer un buen retrato si no es alabando convencionalmente a su modelo. Gogol trata un problema análogo en su novela corta *El retrato.*

Paradójicamente, todavía hoy en día, siguiendo el punto de vista en el que nos colocamos, se califica de burgués tanto al arte oficial académico como a las búsquedas vanguardistas que, desde el Impresionismo, han sido sostenidas por una fracción de la burguesía. Algunas de estas búsquedas han sido incluso tachadas de burguesas por los partidarios de un arte proletario en el que «el realismo socialista» –referido a una estética de contenido ideológico– se sustenta en fórmulas plásticas tomadas del academismo burgués de finales del siglo XIX.

M. Z./A. S./C.

➢ DRAMA, NOVELESCO.

BURIL / BURILAR. El buril es, por excelencia, el instrumento del grabador. Es cierto que hay técnicas de grabados, como el aguafuerte o la litografía, en las que no se necesita buril. También es cierto que el grabador puede usar otros instrumentos diferentes del buril, como, por ejemplo, la navaja para el grabado sobre madera con venas, o la punta seca. Algunos grabadores, debido a un purismo artesanal, prefieren utilizar sólo el buril. Se les llama burilistas.

El buril es una barra pequeña de acero templado, de corte cuadrado, romboide, o triangular, y cuya punta se talla en Bisel. Está ajustado en una semipera de madera dura (generalmente de boj) que se llama seta. El grabador tiene en el hueco de su mano la parte redondeada de la seta. La barra del buril se sostiene contra la placa de cobre (que se llama plancha) casi paralelamente a la superficie de ésta. Se alargan los dedos a lo largo de la barra del buril para dirigirla. El movimiento es siempre el mismo: con la palma, el grabador empuja el buril, cuya punta muerde la placa, yendo de derecha a izquierda y llevando el buril hacia el cuerpo del grabador. Este gesto es siempre el mismo. La mano izquierda del grabador es la que, sujetando la placa sin parar, hace girar a ésta bajo el buril para colocarla en el sentido conveniente. El buril penetra más o menos profundamente en la placa, abriendo un surco en forma de V más o menos profundo y más o menos ancho, quitando así una viruta de metal y dejando sobre los bordes del surco pequeñas crestas que se llaman barbas. Estas barbas deben ser posteriormente retiradas con ayuda de un utensilio llamado desbarbador. Si se las dejara, las barbas retendrían la tinta y ennegrecerían los contornos. Se puede también, con posterioridad, suavizar el trazo del buril o incluso, si se trata de un tallado débil, borrarlo completamente con ayuda de bruñidores, útiles redondeados de acero.

Los burilistas clásicos procedían por tallas paralelas, ya fueran rectas, ya curvas, que se podían cruzar con otras tallas llamadas entretallas, con un trabajo que obedece a convenciones muy precisas. De todos modos, la utilización correcta del buril requiere un largo aprendizaje.

Todo lo que precede concierne al grabado de tallado suave. En cuanto al grabado sobre madera, durante mucho tiempo y mientras se empleaba la madera vetada, es decir, la plancha de árbol tallada, a lo largo, en el sentido del tronco, el trabajo con el buril era impracticable. Usaban esencialmente la navaja. Hacia 1860 el fabricante de naipes lionés Foy inventó un modo nuevo de emplear la madera, del que hizo uso el grabador inglés Berwick a partir de 1885. Se trata de madera de punta. En este procedimiento la plancha es tomada en rodajas talladas transversalmente en el

sentido del crecimiento del árbol. La madera tallada de esta manera ya no tiene la estructura fibrosa que caracteriza a la madera venosa y el grabador ya no tiene que preocuparse del sentido de la fibra. En estas condiciones el grabador puede utilizar el buril, y trazar tallas de cualquier profundidad y de cualquier dirección. Así se han hecho hermosos grabados de interpretación que permiten realizar efectos análogos a los de la aguada con los que se hicieron famosos grabadores, como Pisan, que interpreta a Gustave Doré.

A menudo, el término buril se emplea metafóricamente para designar el estilo del grabador. Se dirá, por ejemplo, que tal grabador tiene el buril firme o el buril espiritual, para decir que su obra tiene estas cualidades.

Por último, como el trabajo con buril exige mucha aplicación y paciencia, se emplea con frecuencia el verbo burilar para designar un trabajo de estas características. Se dirá, por ejemplo, de un novelista, que sus personajes están burilados, para decir que traza sus características con precisión y firmeza, y puede ser un exceso de trabajo estilístico. E. S.

➢ MADERA, GRABADO.

BURLESCO. Del italiano *burlesco,* procedente de burla, broma. Lo burlesco es una variedad de lo cómico, a menudo paródico, y que se caracteriza por los disparates en la exageración, a menudo la trivialidad, y siempre cierto dinamismo. A pesar de que la palabra es moderna, el tema es de todas las épocas y todas las artes.

I - Lo burlesco en las diferentes artes

1 / Literatura y teatro

En literatura, lo burlesco ha constituido en algunas épocas un género históricamente preciso. Es así como floreció en Francia en el siglo XVII, representando la contrapartida contrastada del preciosismo. Scarron creó un modelo con su *Virgilio travestido;* Boileau lo ordenó en su *Arte poética:* «Dejemos lo burlesco y a los bromistas del Pont-Neuf.» No obstante, Boileau creyó haber inventado un tono «burlesco nuevo» cuyo modelo proponía en su *Lutrin:* «En lugar –dice– de que en el otro burlesco Dido y Eneas hablen como vendedores de arenques y mozos de cuerdas, en este otro, un barbero y una peluquera hablan como Dido y Eneas.»

Lo burlesco en el siglo XVII francés fue efímero; en el teatro inglés (de J. R. Planché y de Henry J. Byron, en especial) tiene, en el siglo XIX, un importante lugar y precede al advenimiento de la comedia de costumbres, que también fue de corta duración. Las intenciones son todavía paródicas; los temas, tratados con gran acompañamiento de calambures y de juegos de palabras triviales, son llevados con éxito a la leyenda, a la ópera, al melodrama, caricaturizados sin vergüenza.

Esta fórmula pasó de Inglaterra a los Estados Unidos en el primer cuarto de este siglo, pero transformándose progresivamente y por completo. Lo que se llama hoy en día «un burlesco» no es más que un espectáculo cortado que incluye algunos números cómicos o de variedades, pero compuesto en su mayor parte de escenas de destape y de cuadros de un burdo erotismo.

El término verso burlesco, en el siglo XVII, tomó a veces un sentido particular y técnico, que dio lugar a numerosos errores de interpretación. Designa un verso más corto que el alejandrino, en particular el octosílabo. Así, apareció en 1648 una *Pasión de Nuestro Señor* en versos burlescos. Pellisson, citándola, añade: «Este título aterrorizó a los que no la leyeron anteriormente.» Algunos historiadores de la literatura recientes, al no haberla leído antes, y basándose sólo en el título, han incluido equivocadamente esta obra en la literatura cómica.

2 / Danza

El factor burlesco ha sido utilizado sobre todo en el ballet de principios del siglo XVII. Algunas veces vulgar, recurre eventualmente a temas de actualidad, se acompaña de trajes extravagantes, de máquinas que no lo son menos. Así son los ballets de las *Mujeres dobles,* de los *Molinos de viento...* La improvisación coreográfica de rigor bajo los reinados de Henry IV y de Louis XIII necesita de hecho el recurso a este género. La mascarada no sólo le reserva numerosas entradas, sino que hace de él con frecuencia la base misma de su inspiración. Así es en los ballets de las *Hadas del bosque de Saint-Germain* y de la *Viudedad de Billebahaut.* Estos préstamos se hacen cada vez más raros sin desaparecer totalmente. Constituyen la categoría más trivial de lo jocoso, pero permiten en las obras más nobles contrastes estilísticos interesantes.

Sin desaparecer por completo, la danza burlesca interviene cada vez más episódicamente en ballet, pues el sistema académico que se va depurando lo admite cada vez menos. Después de haber conocido el éxito en el siglo XIX en escenas de Boulebard, como el teatro de la Puerta Saint-Martin y de la Gaîté, pasa entonces al music-hall, donde, bajo la influencia americana especialmente, conoce un éxito ligado a las tendencias acrobáticas.

3 / Cine

Desde sus orígenes, lo cómico cinematográfico se ha vinculado con agrado a lo burlesco, a causa de la facilidad técnica que tiene este arte para realizar la incoherencia de imágenes en una atmósfera dinámica. Hay que observar que célebres cómicos del cine se han alejado de lo burlesco. Chaplin lo roza a menudo, pero se separa estéticamente, tanto por la lógica de los acontecimientos que conducen a la situación burlesca, cuanto por la atmósfera sentimental que justifica el suceso (por ejemplo, piedad, ternura, nostalgia poética). Por el contrario, son francamente burlescos los Hermanos Marx, Laurel y Hardy o películas como *Helzapoppin.* Hay que señalar que el cine de algunos países (Estados Unidos, Italia, Francia) tienen una larga tradición burlesca, a diferencia de otros países, como, por ejemplo, la URSS.

4 / Artes Plásticas

Lo burlesco figurativo es lo más extendido, representa escenas burlescas en sí mismas, al mis-

mo tiempo cómicas, animadas, un poco alocadas. Aparece a menudo en transposiciones de un mundo en otro (por ejemplo, escenas de animales realizando actividades humanas). Aquí lo burlesco se aproxima a lo caricaturesco, a lo humorístico y, a menudo, a lo grotesco; pero tiene matices propios, movimiento, apariencias descabelladas y una especie de disfraz de la realidad. Puede existir también lo burlesco puramente plástico, independiente del tema representado. Del mismo modo que el estilo literario burlesco francés del siglo XVII consiste en una aplicación paródica de formas en un dominio que les es habitualmente extraño.

5 / Música

Puede existir lo burlesco en música. Comporta un elemento de parodia sonora (el jolgorio de *Petrouchka,* de Stravinsky), el empleo juicioso de timbres para obtener efectos cómicos (la fuga de los tres fagots en *El Campo de Wallenstein),* el empleo voluntariamente absurdo de instrumentos en registros insólitos. Los payasos utilizan mucho este tono burlesco musical bajo todas sus formas.

II - Variedades

Se pueden distinguir tres grandes variedades de lo burlesco según la finalidad estética pretendida.

1 / Lo burlesco crítico

Ya hemos señalado que a menudo lo burlesco es paródico. Intenta sacar lo que algunas obras o géneros pueden tener de exagerado y de poco natural. Lo burlesco en Ariosto o en Cervantes, o en el Boileau de *Héroes de novela* obtienen el efecto cómico contentándose con exagerar lo que en generos que están de moda podía rozar el ridículo. Este género de parodia pertenece a lo burlesco porque recurre a la exageración. Hay que señalar que la crítica, y especialmente la falta de respeto no afectan necesariamente al fondo, sino a la forma. En la película *Adémaï en la Edad Media,* el efecto burlesco obtenido por un caballero que entra en una ciudad (de hecho Carcasona) a lomos de un lento percherón y con enorme ruido de chatarra y de cacerolas, no pretendía reírse de la caballería, sino reírse de una manera idealizada e irreal de presentarla. Es importante resaltar esto para señalar que lo burlesco realista puede existir.

2 / Lo burlesco de precaución, de camuflaje

Se ha presentado lo burlesco (es el caso de Rabelais) para presentar bajo un aspecto de locura ideas serias, pero que podrían parecer peligrosas o sediciosas. En este empleo, posiblemente se juega un poco con la idea recibida de que un juez que ríe ya no puede castigar. Y, sobre todo, parece que se juega con la posibilidad de negar que el fondo de la obra sea serio.

3 / Lo burlesco absoluto

Se podría llamar de esta manera a un género burlesco que parece satisfactorio en sí mismo para ciertos valores estéticos. Yuxtaposiciones pintorescas y sabrosas imágenes disparatadas, vocablos que contrastan, sonoridades heteróclitas y demás, que no podrían ser realizadas en una trama racional y de sentido común, pueden ser obtenidas gratuitamente y sin obstáculo en la atmósfera de lo burlesco. Es el caso de los poemas «de lo imposible» de los grotescos del siglo XVII. También sería el caso de obras surrealistas, si no estuvieran justificadas o consideradas justificadas por una simbología o por la intervencion y la expresión del inconsciente. C.

➢ ABSURDO, ARISTOFANESCO, ABIGARRADO, BUFÓN, CARICATURA, CÓMICO, DISPARATE, GROTESCO, DISPARATADO, PARODIA.

BYRONIANO. Quien se asemeja al poeta lord Byron. Sabemos que estas clases de epítetos estéticos sacados de un nombre de artista o de literato son un poco sospechosos: responden a la idea que uno se hace usualmente del artista en cuestión. *Byroniano* expresa, en general, una especie de actitud sombría, desdeñosa, irónica, que evoca a un hombre marcado por un destino fatal y desde lo alto de esta grandeza secreta considera con desprecio burlón lo que parece al resto de los humanos precioso y deseable o respetable.

Los compañeros literarios de Cenáculo de Alfred de Musset apodaron a éste en su juventud «Señorita Byron», porque imitaba a Byron en lo que el genio del noble lord tenía de viril y de potente. Musset se defendía. Ver *Namouna:*

> *Byron, me dirán ustedes, me ha servido de modelo. ¿No saben entonces que él imitaba a Pulci?*

De hecho, hay entre las obras de Musset y las de Byron numerosas afinidades, que algunas veces llegan en Musset hasta la reminiscencia. Pero, a pesar de estas reminiscencias, la actitud de Byron y la de Musset frente a la vida y a las realidades humanas son tan diferentes que Musset no puede ser tratado juiciosamente de poeta Byroniano.

El *byronismo* es un matiz del romanticismo que posiblemente no es propio únicamente de Byron. Se podría ver una prefiguración en Chateaubriand y un eco en Barbey d'Aurevilly. En todo caso, la imitación de Byron, tan frecuente en la época del romanticismo, apenas ha sobrevivido más allá del siglo XIX. E. S.

➢ ROMÁNTICO/ROMANTICISMO.

C

CÁBALA / CABALÍSTICA. Palabra hebrea que significa tradición. Designa una doctrina esotérica basada en el carácter sagrado del alfabeto hebreo y especialmente en el valor numérico atribuido a cada letra. La Cábala se fundamenta en la Escritura santa y pertenece, en sentido propio, a la espiritualidad judía. A pesar de las tentativas de adaptarla al cristianismo, esta doctrina está estrechamente ligada a la única lengua hebraica y, en consecuencia, al Antiguo Testamento, así como al carácter del espíritu talmúdico (aunque la Cábala se distingue claramente del Talmud) como para poder ser asimilada, excepto con superficialidad, por la espiritualidad cristiana. En efecto, a pesar de no ser en su origen ajena al simbolismo de los números (sobre todo en el Apocalipsis), que incluso continúa aplicando en sus obras durante siglos, separa las especulaciones numéricas de su soporte literal; puede ser a causa de la importancia del latín, cuyo alfabeto no comprende originariamente todas las letras con correspondencia numérica. Esta correspondencia existe en griego, pero ha sido utilizada, sobre todo, de manera práctica. Por el contrario, como constata René Guénon, «... en lenguas como el hebreo y el árabe, el significado de las palabras es inseparable del simbolismo literal, y sería imposible darles una interpretación completa, en cuanto a su sentido más profundo, que conlleva el punto de vista tradicional e iniciático (pues no hay que olvidar que se trata esencialmente de «lenguas sagradas») sin tener en cuenta el valor numérico de las letras que las componen. Los contactos existen entre palabras numéricamente equivalentes y las sustituciones a que dan lugar son, en este sentido, un ejemplo particularmente claro».

Sin poder exponer, ni siquiera sucintamente, la doctrina de la Cábala, hay que decir que intenta resolver la paradoja entre la absoluta trascendencia de Dios, incognoscible e inaccesible, y su presencia en el mundo con sus emanaciones, las diez Sefirot o diez atributos divinos. Su disposición gráfica según un orden jerárquico constituye una figura llamada «árbol de las Sefirot», a menudo reproducido en los escritos y obras inspiradas por la Cábala. Las Sefirot están ligadas a las 22 letras del alfabeto hebreo para formar las «treinta y dos vías de la Sabiduría». Cada Sefirá y cada letra, con su valor numérico, entra en un vasto conjunto de correspondencias que engloba el conjunto de la creación perceptible y oculta. Por otra parte, cada una corresponde a un nombre de Dios. Las combinaciones de letras y números aseguran a quién las aplica correctamente, en lo que se llama la Cábala práctica (para distinguirla de la Cábala especulativa), el poder sobre las fuerzas ocultas, y pueden hacer del cabalista un gran mago.

En estética, la expresión cabalístico se utiliza, sobre todo, con un sentido peyorativo para designar lo que es oscuro, inútilmente complicado, incomprensible. Este empleo, casi exclusivo, se debe a un desconocimiento de la verdadera naturaleza de la Cábala, pues es evidente que las especulaciones de los cabalistas, además de su profundidad y su interés filosófico, alimentan una corriente de pensamiento y una sensibilidad poética de una particular calidad que ha inspirado obras importantes, incluso en sus desviaciones, especialmente entre los cabalistas cristianos del Renacimiento. El conocimiento del mundo y el poder sobre la creación, inseparables de los estudios cabalísticos, correspondían a las aspiraciones de los escritores, de los filósofos y de los artistas de esta época. Sabemos que Pico della Mirandola y Marsilio Ficino han estudiado la Cábala y traducen los dos libros principales en los que ha sido codificada la enseñanza del esoterismo hebreo: el *Séfer Yetsira,* o Libro de la formación, y el *Séfer Ha-Zohar,* o Libro del esplendor. Podemos decir que la Cábala está presente, implícita o explícitamente, en numerosas obras del Renacimiento, impregnando incluso los espíritus que no la han conocido directamente. Está presente en la *Melancolía,* de Durero. Maurice Scève, Ronsard se inspiran en la Cábala. Rabelais se burla de ella.

Las obras como el *Séfer Yetsira* o el *Séfer Ha-Zohar* exigen, para ser comprendidas, una verdadera iniciación bajo la custodia de un maestro y un perfecto conocimiento del hebreo; sin embargo, poseen, en el plano estético, una intensa poesía, debida en gran parte a la riqueza y originalidad de las imágenes simbólicas, apreciable incluso para el no iniciado y perceptible en las traducciones.

En el dominio literario, los cabalistas, su ciencia, su modo de vida, han inspirado a novelistas como Gustav Meyrink, autor del célebre *Golem,* a poetas como Gérard de Nerval, Max Jacob y a dramaturgos como Anski (El Dibbouk). Por otra parte, toda una literatura popular de gran riqueza ha retenido, sobre todo, el lado mágico y fantástico de la Cábala práctica. Citamos también, entre las producciones inspiradas por la Cábala, objetos con finalidad profiláctica o magica: amuletos, talismanes, etc.

Lejos de no ser más que una mezcla ridícula de fórmulas incomprensibles, como lo sobreentiende el empleo irónico o peyorativo de la palabra cabalística, las obras inspiradas en la Cábala nos introducen en un universo donde todas las cosas adquieren un sentido, donde lo perceptible y lo imperceptible traban correspondencias y donde las apariencias se abren al misterio.

Señalamos, por último, para aquellos que prefieren los juegos de la mente a las especulaciones esotéricas, que las manipulaciones literales y las combinaciones verbales a las que se entregan los adeptos a la Cábala, engendran paralelismos inesperados, choques semánticos que no desaprobarían algunas escuelas literarias actuales que buscan nuevas fuentes de creación en juegos verbales muy próximos a los procedimientos cabalísticos. Sin embargo, sea cual sea la influencia de la Cábala en la estética, la importancia de las obras que ha podido inspirar o el interés de los procedimientos utilizados, no debemos perder nunca de vista que se trata siempre de un aspecto derivado y secundario de un esoterismo cuyo fin sigue siendo la realización espiritual del iniciado. M. S

➢ ESOTÉRICO, ILUMINISMO, SÍMBOLO, TRADICIÓN.

CABALLETE. Denominamos caballete a una gran cantidad de objetos diferentes, desde un instrumento de suplicio, hasta una pequeña lámina de madera que sostiene las cuerdas de un violín. La acepción que reviste mayor interés para la estética es aquella que designa, en primer lugar, el instrumento de varios pies sobre el cual el pintor coloca el cuadro en el que está trabajando, y, en segundo lugar, un cierto género de obra pictórica llamada el «cuadro de caballete». El cuadro de caballete es denominado de esta manera materialmente por ser de pequeñas dimensiones, pero sobre todo estéticamente, puesto que corresponde a una cierta concepción del arte pictórico que puede remontarse al Renacimiento. Un cuadro de caballete es una pintura que se basta a sí misma y que no tiene una finalidad precisa, particularmente arquitectónica. Hasta el Renacimiento, e incluso durante mucho tiempo después de ciertas obras, la pintura era funcional. Estas obras se destinaban a ornamentar objetos, vasos, cofres, etc. O también como ilustración de un manuscrito; o incluso como decoración de una muralla. Sin embargo, durante el Renacimiento, por una evolución que algunos consideran decadencia, los pintores comenzaron a realizar obras sin ninguna finalidad precisa. Éstas ejercieron incluso una cierta influencia sobre las obras funcionales. A partir del siglo XVI se observa una desaparición del estilo funcional en las pinturas murales. «La pintura imitativa tendía a dominar y, cada vez más, auténticos cuadros de caballete se colocaban sobre los muros» (Brutails). Desde finales del siglo XIX, ciertos estudiosos de estética, unos bajo la influencia del pre-rafaelismo, otros bajo la influencia funcionalista, han denunciado el cuadro de caballete como una de las perversiones del arte, y han afirmado que toda obra de arte debe poseer una finalidad. R. P./E. S.

➢ CUADRO.

Caballo ➢ ***Ecuestre***.

CACOFONÍA / CACOFÓNICO. Del griego κακός (malo) y φωνή (voz). Que suena mal. Sentido primigenio: encuentro de dos sonidos o sílabas que chocan desagradablemente al oído (lo contrario: eufonía*).

En nuestros días, la utilización más frecuente de este término es para calificar una música que juzgamos discordante, ruidosa e incoherente. Tal sería, por ejemplo, la sonoridad de un conjunto instrumental en el cual cada ejecutante tocaría fuerte una música diferente, con independencia de los otros miembros del conjunto.

Hay que señalar, sin embargo, que se trata de un juicio subjetivo que puede deberse a la falta de educación musical o a un profundo extrañamiento ante una música innovadora o que pertenece a una civilización diferente. También muchas obras que hoy son no sólo reconocidas sino consideradas clásicas, han sido entendidas en un principio como «cacofonías». Wagner y Stravinsky pertenecen a esta categoría.

Prudentes ante tales ejemplos, los críticos y los melómanos evitan, en general, pronunciarse categóricamente al respecto. Actualmente encontramos esta expresión, sobre todo, en boca de los enemigos declarados de la música moderna, o aplicada a fenómenos sonoros no musicales. Podremos decir, por ejemplo, que, en una reunión contradictoria, los gritos, los aplausos, los silbidos y los ruidos diversos constituyen una horrible cacofonía.

Tanto en literatura como en música, la cacofonía ha sido empleada voluntariamente con fines humorísticos, por ejemplo en los pastiches. M. S.

➢ RUIDO, DISCORDANTE, DISONANCIA.

CACÓGRAFO / CACOGRAFÍA. Un cacógrafo es un escritor que acostumbra a hacer cacografías.

Cacografía significa etimológicamente «mala escritura»; pero este término no se aplica a la escritura como forma y trazado de las letras, no es, pues, el antónimo de caligrafía*.

El término cacografía se ha aplicado, en principio, a la elección de las letras para escribir una palabra, y su sentidos primigenio es «falta de ortografía». Esta acepción es hoy día arcaica. Por otra parte, no ha sido nunca empleado como término de estética aunque existe un aspecto estético evidente en la ortografía.

Cacografía, en su sentido actual y más extendido, designa una mala manera de escribir, referente al estilo; y es entonces, sin duda, un término de estética. La cacografía concierne al vocabulario, empleo impropio de palabras y, a menudo, a giros de frase mal utilizados.

Puede tratarse de una redacción gramaticalmente incorrecta, pero generalmente es una construcción torpe y enredada, aunque no sea contraria a las leyes gramaticales. Entre las cacografias incluimos las anfibologías y toda redacción que, a causa de una disposición anormal de los términos o miembros de las frases, no tiene sentido o quiere decir algo diferente de lo que tenía que significar. Realizadas involuntariamente, estas cacografías denuncian una insuficiente maestría de la lengua. Pero pueden ser empleadas también voluntariamente para producir un efecto cómico. Hay escritores que incluyen estos giros en boca de un personaje ridículo que se embarulla en sus propósitos (sabemos que «janotismo» viene del nom-

bre de Janot de Dorvigny, que obtuvo un gran éxito a finales del siglo XVIII, interpretado por el actor cómico Volanges). El cuchillo de Janot ha pasado a la posteridad: «Mi padre tenía un hermoso cuchillo, Dios lo acoja en su seno, colgado de su cinturón, con el que cortaba, etc.».

No obstante, no toda cacografía es una incorrección o distorsión del lenguaje: las hay que expresan bien lo que quieren decir y están compuestas acertadamente. La cacografía es, por tanto, una frase cuyo estilo es juzgado malo porque es pesado, enredado y farragoso. No se suele emplear para criticar una expresión demasiado condensada o elíptica, sirve sobre todo para calificar peyorativamente las maneras de escribir complicadas y sobreentiende que el autor escribe así por torpeza, porque no domina suficientemente los recursos de su lengua.

A veces, las variaciones de gustos hacen que se considere cacografías a modos de escribir de amplios períodos, normales durante un tiempo pero pasados de moda en otro que prefiere un estilo más conciso y brioso. Para que un texto sea juzgado cacográfico, atravesando un umbral de sensibilidad estética, es necesario que no haya estado lejos de ese umbral en su sentido original. Durante amplios y armoniosos períodos, equilibrados y claros, no aparecen cacografías, incluso cuando se ha cesado de apreciar este tipo de estilo.

Algunas cacografías son debidas a transposiciones desmañadas de una lengua a otra. No queremos hablar aquí de malas traducciones, sino de los casos en los que una frase pensada en una lengua es torpemente redactada en otra, sin tener en cuenta su carácter particular. Así, frases que adoptan giros especiales en latín o en alemán pueden ser cacográficas en castellano. Para ilustrar este análisis de la cacografía es suficiente citar como ejemplo la primera frase de la «carta loca» del cardenal de Bouillon a Luis XIV, frase de la cual Saint Simon dice precisamente que es necesario «buen aliento y buena memoria para llegar hasta el final»:

«Señor, - Envío a su Majestad, mediante esta carta que me concedo el honor de escribirle, después de diez años de los más inauditos, de los más injustos y menos merecidos sufrimientos, acompañados durante todo este tiempo, por mi parte, de la más constante, y puede que demasiado exagerada, no sólo con respecto al mundo, sino a Dios y a su Iglesia, paciencia, y del más profundo silencio; envío, repito, a Su Majestad, con un profundo respeto, la dimisión voluntaria, que no puede ser considerada por nadie como la confesión de un crimen no cometido, de mi cargo de Gran Capellán de Francia, y de la dignidad de ser uno de los nueve prelados comendadores de la orden del Santo Espíritu, que tiene el honor de tener a Su Majestad por cabeza y gran maestre, que ha jurado sobre los santos evangelios, el día de su consagración, la observación exacta de los estatutos, de dicha orden; a consecuencia de tales estatutos adjunto en esta carta el cordón y la cruz de la orden del Santo Espíritu que, por respeto y sumisión hacia Su Majestad, he llevado en todo momento sobre mis hábitos desde la detención que Su Majestad dictó contra mí, ausente y no escuchado en su consejo de arriba, 11 de septiembre de 1701.» A. S.

➢ ESCRITURA, LENGUAJE, ESTILO.

CADENCIA

I - Sentido general

Cadencia, del latín *cadere,* caer, es, en su acepción más extendida, sinónimo de *ritmo,* con todos los matices consiguientes. Nos servimos de esta palabra, sobre todo, para designar una organización rítmica de forma bastante sencilla que implica la vuelta regular y bien marcada de los tiempos fuertes. Hablamos de martillos que golpean el yunque «con cadencia»; los remeros del *Lago* de Lamartine golpean las olas cadenciosamente. Un paso cadencioso es la marcha de un grupo en el que todos pisan el suelo al mismo tiempo y con el mismo pie. Se ordena «¡Sin cadencia!» para romper esta regularidad, por ejemplo, franqueando un puente frágil que sería sacudido peligrosamente por un paso cadencioso.

No obstante, en un lenguaje estético un tanto impreciso, con frecuencia podemos utilizar la palabra cadencia para designar toda disposición estética bien organizada. Malherbe, segun Boileau, «...el primero que en Francia hizo sentir en sus versos una justa cadencia». Es probable que, en esta cita, Boileau no quiera insistir con precisión en el ritmo del verso, sino en el conjunto de sus cualidades eufónicas. Littré propone otros ejemplos de esta acepción y la define como «cierto arte en la composición de las frases y la elección de las palabras», aproximándola a la idea de número.

➢ NÚMERO, RITMO.

II - Literatura

En literatura, podemos decir, en general, que el lenguaje versificado es un lenguaje cadencioso y que ciertas formas de versos –especialmente el alejandrino clásico con cuatro acentos de intensidad– son muy cadenciosas, mientras que la prosa y los versos extraños a esta organización clásica, como los versos de once o trece sílabas, poseen una cadencia menos obvia. No obstante, hay excepciones.

Lo mismo en lo concerniente a la prosa: en principio, no es cadenciosa como el verso; sin embargo, puede poseer una cadencia bien marcada.

Los versos casuales ilustran bien esta cuestión. Cuando un prosista introduce versos alejandrinos en un texto en prosa, está claro que este descuido (generalmente lo es) se debe al hecho de no haber contemplado la posibilidad de hacer una dicción cadenciosa.

En cuanto al teatro en verso, el saber hasta qué punto debe admitir una dicción cadencioso es todavía una cuestión abierta. Molière lo reprochaba a los actores del Hotel de Bourgogne. En los tiempos contemporáneos, en los que el teatro busca ante todo la «naturalidad» se evita en la me-

dida de lo posible la dicción cadenciosa. Se desemboca así en la paradoja de considerar como la culminación del arte el recitar los versos de forma que el espectador crea escuchar prosa. A pesar de este ideal de naturalidad, está claro que a veces el autor ha buscado deliberadamente una cadencia bien marcada, sobre todo en los pasajes (llamados diálogo en verso*) en los que el poeta hace conversar a los personajes mediante versos o hemistiquios enteros bien alternados.

➢ ALEJANDRINO, PROSODIA, DIÁLOGO EN VERSO, VERSIFICACIÓN.

III - Artes plásticas

En las artes plásticas, en especial en decoración y arquitectura, se ha empleado el término cadencia para designar las analogías, en cierto modo rítmicas, aportadas por la repetición regular de los mismos motivos (como en la columnata), o por las relaciones de simetría. Se puede discutir si, en este caso, la palabra cadencia está empleada en sentido propio o figurado.

➢ REGULARIDAD, SIMETRÍA.

IV - Danza

En coreografía, la cadencia, en sentido general del término, existe en las danzas primitivas o populares, y puede ser señalada por golpes de manos o pies. El término no se usa en ballet, donde se pretende, ante todo, la unión y la continuidad de los movimientos.

➢ BATIR.

V - Música

En música, la inteligencia estética exacta de la cadencia implica el conocimiento comparativo de la cadencia literaria en la que los elementos (ritmo, acentuación, prosodia, versificación...) perfilan un marco análogo y ya musical. Este término abarca, en estética musical, varias acepciones que interesan a la estética por las significaciones expresivas que conllevan y por el papel que juegan en la estructura de la obra. Si bien es difícil abarcarlas todas, es indispensable describir el conjunto.

1 / La cadencia armónica

Etimológicamente, la cadencia armónica, puntuación del discurso musical, es un signo de caída terminal de una obra, de un período, de una frase o, incluso, de un fragmento. Sería inútil describir los detalles técnicos de las terminaciones así consumadas o evitadas, perfectas, imperfectas, interrumpidas, etc. Reconocemos a las cadencias el papel de contener un desarrollo musical, de forma más o menos persuasiva, de una cadencia a otra en el curso de la obra –bien por la caída de la tensión armónica–, bien reservándose ésta. Este desarrollo musical, sea cual sea la duración y el contenido, se encuentra constituido como un conjunto eventualmente independiente. De aquí viene quizás el hecho de que la cadencia (término ligado sin duda a la era armónica) fuera representada en la Edad Media como una cláusula que abarca más, en una concepcion más melódica y contrapuntística (por otra parte, este término lo encontramos hoy en un contexto contrapuntístico). Las cadencias (perfecta o imperfecta, rota, suspendida o semi-cadencia) delimitan sus significaciones propias (duraciones, materias y fenómenos) analizables no sólo como objetos estéticos sino como fuentes creadoras de desarrollos temáticos y de estructuras... Además, marcan el discurso musical y colocan indicaciones de cambios y de nuevas orientaciones en la obra. Por último, cada fórmula de cadencia lleva consigo una fuerza de expresión particular de contenido psicológico original. No podríamos negar el poder concluyente y relajante de la cadencia perfecta; sedante y solemne, casi religioso, de la cadencia plagal; el poder de espera, incluso de angustia de la cadencia con suspension dominante; de desconcierto y ambivalencia de la cadencia interrumpida, evitada. Todos estos poderes no revelan estrictamente más que leyes de relaciones armónicas en una misma tonalidad. Hay que reconocer que la cadencia no podría conservar en todas las épocas su fuerza expresiva, si no es renovando sus fórmulas (lo cual es casi imposible).

2 / La cadencia instrumental

Designa el libre juego del instrumento solista sobre todo al final de algunos movimientos de conciertos (1.° y 3.°), juego virtuoso e improvisado, sobre los temas del movimiento con el que se acaba de abrir la cadencia. Es una interpelación que, algunas veces, se alarga desmesuradamente y que separa los acordes de una cadencia perfecta. Ésta, suspendida sobre su antepenúltimo acorde (de dominante o disonante), ocupa toda la duración musical recorrida hasta el acorde tónico perfecto que retoma la orquesta. Estéticamente, esta cadencia responde al espíritu concertante, en un paroxismo de desarrollo ornamental, que diluye una estructura dada. Esto es típico del barroco, precisamente en la época en la que reina el estilo concertante.

Sin embargo, el reino de la cadencia se establece, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en el marco social del concierto, que inicia al solista en el virtuosismo, en la variación y en la inspiración espontánea o presentada como tal. También es probable que la novedad expresiva y técnica del piano haya contribuido a confiar al instrumento todo el juego de estas posibilidades. La historia de la cadencia como inserción virtuosa en una obra podría escribirse desde los tropos de interpolaciones medievales y las fórmulas improvisadas del «déchanteur», los días de grandes ceremonias, hasta el exceso de *coloraturas* de la escuela napolitana de mediados del siglo XVIII, en la época misma en la que el bitematismo favorece los poderes del concierto clásico. La cadencia improvisada tiende a escribirse previamente, después de haber sido fijada, con ocasión de un concierto, en la mente del compositor que acaba por reemplazar la improvisación del intérprete. A pesar de que Mozart escribió cadencias facultativas, sin duda fue Beethoven el primero en imponer su concepción propia. Recientemente, incluso en nuestros días, la interpretación libre interpolada se encuentra en varias fórmulas de concierto y formaciones orquestales: jazz*, música aleatoria*, obras abiertas*, etc., en las que la actuación del

intérprete puede dejar de estar controlada por los límites asignados. Ligada a la estética barroca, la cadencia se presenta también como el barroco mismo, como una manifestación permanente de la creatividad.

3 / La cadencia rítmica

Otras acepciones del término cadencia unen el punto de vista musical o sonoro con el punto de vista literario y verbal. En la desinencia de una melodía o el final de una frase musical, cadencia designa el apoyo o la acentuación de las sílabas finales, o el trámite rítmico, instrumental o vocal que implica un desplazamiento o un paso imaginario. En esta acepción extendida y en una inversión de las prioridades, la cadencia recuerda una invitación hecha con la intención de marcar bien el paso. En la *Condena de Fausto,* Berliotz hace decir a Mefisto al comenzar el *Minué de los trasgos:* «Acudid... marcad bien la cadencia, violinistas del infierno», frase extraña que refleja una llamada de Boileau (puesta como ejemplo por Littré): «Acudid compañía de sabios... marcad bien la cadencia». C.

➢ Auténtico, Cláusula, Ritmo.

CAÍDA. El término caída no interesa a la estética más que en dos sentidos figurados:

I - En el sentido de jaque, de fracaso.

El término en este sentido se aplica sobre todo al teatro. La «caída o declive de una obra» significa el fracaso inmediato, desde las primeras representaciones. La caída testimonia, por tanto, bien la carencia de valor de la obra, bien su excesivo alejamiento con lo que el público aprecia o admite.

Según esto, la pieza ha sido, no obstante, representada al menos una vez: lo cual supone que algún hombre de teatro, director de compañía, etc., ha estimado que podía triunfar. La discordancia con el juicio del público no es, por consiguiente, competencia exclusiva del autor, sino que ha sido compartido por alguien del oficio. La caída constituye, pues, un suceso complejo considerado por la estética sociológica.

La articulación de este sentido *I* con el sentido *II* ha sido realizada con cierta gracia por Molière en el *Misántropo,* a propósito del soneto de Oronte: Alceste retoma, en sentido propio, con alusión a este sentido figurado *I* («La peste de tu caída, envenenador del diablo / ¡No te hubiesen dado una rompiéndote las narices!»), el término que Philinte acaba de expresar en el sentido figurado *II* («la caída es linda, amorosa, admirable»).

II - En el sentido de parte terminal

Este término se refiere aquí a la literatura y, sobre todo, a la poesía. La caída o declive es la parte final de un período oratorio, de un verso, de una estrofa, o de un poema corto, en particular de un soneto. Reúne los siguientes caracteres:

Ocupa uno de los momentos de la obra o fragmento de obra; determina una impresión duradera que se prolongará, en el autor o el oyente, durante el silencio que la sigue.

Asegura la culminación de tal obra o parte de obra, la constituye en un todo completo que no requiere prolongación ulterior. Algunos poetas aseguran esta cualidad mediante la elección preferencial de una palabra final con rima masculina, o de una palabra final con una única sílaba acentuada. El término caída no se emplea, por otra parte, más que para la terminación de un pasaje relativamente corto, donde el espíritu puede tener presente simultáneamente todo el movimiento de conjunto, la línea general; la caída concede a toda esta globalidad el signo de la integralidad.

Finalmente, un verso o miembro de verso, incluso siendo perfecta conclusión desde el punto de vista rítmico o desde el punto de vista del significado, no constituiría una caída sin el interés del pensamiento que se expresa: pensamiento sutil, a la vez que inesperado y preparado por lo que precede, esclarecedor retrospectivamente del conjunto mediante una culminación profunda de su sentido. Por consiguiente, podemos considerar como caída en sentido estricto el último verso de un soneto, cuando cumpliendo perfectamente las dos condiciones precedentes, no finaliza el poema sino por un detalle concreto significativo o nuevo, o mediante una especie de breve esquema plástico que ofrece una síntesis de conjunto (podemos remitirnos a los versos finales de algunos sonetos de Heredia tales como *El Cabrero, Epifanía, El arrecife de coral, La Dogaresa).* La Trebbia proporciona más propiamente una caída, en tanto que su último verso («El sordo pisoteo de las legiones en marcha») constituye el presagio de un futuro sobrentendido. Las caídas más características se hallan sobre todo en los sonetos del siglo XVII, y el mejor ejemplo se sitúa entre los célebres sonetos rivales de *Urania* (por Voiture) y de *Job* (por Benserade). Es preciso citar por completo esta pequeña obra maestra que es el último soneto, a fin de degustar el sabor de la caída; pues ella consiste, justamente, en el arte por el cual se encuentra un medio para expresar implícitamente aquello que se dice explícitamente que no ha de ser mencionado: «Job que mil tormentos aguarda, / Os entregará su dolor bien conocido, / Y con mucha razón teme / El no haberos conmovido. / Veréis su miseria desnuda: / Se ha descrito aquí a sí mismo. / Acostumbraos a la visión / De un hombre que sufre y se lamenta. / Aunque haya padecido extremas dolencias, / Se ven otras paciencias / más lejos de lo que la suya nunca irá. / Sufrió males improbables / De los que se lamentó: / Conozco más miserables.» A. S.

➢ Acabado (sust.), Cadencia, Cláusula.

CALAMBUR. Se dice de un equívoco teatral en el cual el parecido fonético de términos de significaciones diversas con los cuales se juega es muy aproximado.

El calambur (que suele provocar en el auditorio una mezcla típica de risas y protestas) pertenece, cuando no es claramente vulgar, a un tipo de espíritu de doble cara que consiste en permitirse una broma de buen tono mediante un juego de palabras maligno, sin negar que lo sea: la acritud que reside en la parodia que se hace de una

cierta manera condenable de broma. Véanse Molière y Mme. de Sévigné para la teoría de esta clase de chanza y para las condiciones en que es aceptable entre personas cultas. E. S.

CALIDAD. *I* - Toda manera de ser; en particular, todo aspecto sensible de una cosa e incluso todo matiz particular de un aspecto sensible. La impresión de lo agudo o de lo grave en la altura del sonido, el timbre de un sonido, el color, el carácter oscuro o claro de un matiz, etc., son cualidades. Se aprecia, pues, la extremada importancia de las cualidades para la estética, pues constituyen las impresiones sensibles que se experimentan al recibir una obra de arte. El estudioso de la estética se encuentra con la dificultad de llegar a definirlas o determinarlas de manera precisa y objetiva. Indicando con exactitud la naturaleza del estímulo que provoca la impresión cualitativa se llega a obtener puntos de referencia objetivos (por ejemplo, definiendo un sonido por el número de vibraciones por segundo, un color por su longitud de onda, etc.). Pero esto es, propiamente hablando, definir la condición determinante de la cualidad más que la cualidad en sí misma, en tanto que inmediatamente sentida, fenoménica y subjetivamente vivida.

Es *cualitativo* lo que se relaciona con la cualidad.

II - Se llama también cualidad al valor, el buen estado de una cosa; de este modo se puede decir que tal obra de arte es una obra de calidad, que un autor hace un trabajo de calidad. Pero en este sentido es poco utilizado en estética; podría en efecto provocar una conjunción con el significado precedente y es preferido generalmente al término *valor.* A. S.

➢ VALOR.

CALIDOSCOPIO. Etimológicamente, «que muestra imágenes bellas». Ya el nombre indica que el principal interés de este instrumento es de orden estético. Su estructura consiste en un tubo con dos largos espejos unidos formando un diedro de 30°, de modo que al mirar por un extremo se pueden ver pequeñas piezas, situadas en el otro extremo, que se reflejan en los espejos dando lugar a una imagen multiplicada en forma rosácea. Cada movimiento de estas pequeñas piezas da lugar a una forma geométrica nueva debida al azar; es, pues, un instrumento de composiciones aleatorias de número infinito. El calidoscopio se utiliza a veces en las artes plásticas, especialmente en las decorativas, para dar ideas. La interpretación de sus imágenes como representativas ha sido también utilizada para la invención literaria. No obstante, el calidoscopio es principalmente querido por sí mismo, y sus más puros seguidores consideran los otros usos como desviaciones. El adjetivo *calidoscópico* es usado analógicamente para referise a toda sucesión de imágenes indefinidamente renovadas. A. S.

CALIGRAFÍA. Llamamos caligrafía al arte de trazar una escritura dotada formalmente de propiedades estéticas. Este nombre se reserva, generalmente, a los casos de escritura manuscrita y más o menos cursiva, exceptuando los caracteres grabados de una inscripción o de la escritura tipográfica.

Sería inútil extenderse en demostrar que la escritura hecha a mano es una especie de arabesco, que puede poseer cualidades estéticas, bien permaneciendo sobria pero elegantemente trazada, bien recibiendo diversos ornamentos. Los distintos tipos de escritura son, más o menos, susceptibles de ser considerados caligrafías. El «hebreo cuadrado» es, con relación a las formas anteriores, una caligrafía en la cual, por desgracia, la estilización se establece a expensas de la legibilidad, estando las formas de las letras muy poco diferenciadas entre sí. Los árabes, los chinos y los japoneses han hecho de la caligrafía un arte muy desarrollado y estimado. En estos países la caligrafía se asocia a menudo al arte figurativo: muchas de las estampas japonesas llevan en los espacios libres de la composición inscripciones en verso o en prosa que exigen un cierto acuerdo estilístico entre el trazado de la escritura y el trazado representativo. Esta asociación es más rara en el arte europeo. Sin embargo, tenemos ejemplos. Varios de los dibujos realizados por Botticelli para la *Divina Comedia* de Dante, incluyen, en un extremo de la composición, versos del poema escritos por el pintor. «Estas líneas son la única muestra conocida de la elegante escritura de Sandro. Sobre cuadros como la *Madonna* de San Bernabé y la *Natividad* de Londres, también encontramos inscripciones, pero en mayúsculas rectas» (Yvonne Batard, *Los dibujos de Sandro Botticelli para la Divina Comedia,* Paris, O. Perrin, 1952, p. 7).

La escritura europea ha sufrido numerosas fluctuaciones estéticas, a consecuencia de un conflicto, que conoce toda caligrafía, entre tres objetivos difícilmente conciliables: la legibilidad, el interés estético, la rapidez del trazo. El peor período es la primera mitad del siglo XIX en el que los calígrafos, o los considerados como tales, era profesores de escritura, expertos en la identificación de escrituras ante tribunales, y no merecían de ninguna manera el apelativo de artistas. H. Monnier se burla de éstos haciendo de su ridículo protagonista, M. Prudhomme, un profesor de escritura, «alumno de Brad y de Saint-Omer».

Los grafólogos tienden a considerar la escritura demasiado caligráfica como un mal síntoma intelectual. Pero es sobre todo una caligrafía banal y aplicada lo que constituye este síntoma. Encontramos escrituras cuidadas de hombres inteligentes. Un gran pensador como H. Bergson poseía una escritura notablemente caligráfico. Podemos observar que numerosos poetas (Leconte de Lisle es uno de los que más llaman la atención, así como Heredia, y puede que también Théophile Gautier; entre los literatos Anatole France, cuya grafía presentaba incluso afectaciones de arcaísmo) han tenido escrituras especialmente caligráficas, lo que parece indicar en ellos una preocupación por la forma poética que llega incluso a la forma visual del manuscrito.

La firma da lugar a investigaciones caligráficas.

En cuanto al trazado de la letra impresa, obedece técnicamente a procedimientos que le dan condiciones estéticas muy diferentes de las de la letra manuscrita. No obstante, algunos caracteres tienen un estilo influenciado por el trazado caligráfico. Una tradición, por otra parte puesta en duda, pretende que los caracteres llamados itálicos, retoman las formas de la escritura de Petrarca. El carácter llamado *cortés,* raramente utilizado en nuestros días, pero todavía disponible en fundición, imita una escritura manuscrita arcaica. Los caracteres llamados Oropéndola inspirados en el modernismo, poseen formas en las que la elegancia que se busca es, a menudo, la del trazo manuscrito. Los nuevos procedimientos de «tipografía eléctrica», más extendidos actualmente en los Estados Unidos que en Europa, han permitido también un acercamiento del trazado de la letra a la forma manuscrita.

Añadimos que, en última instancia podríamos llamar caligráfico en el arte del dibujo, sobre todo a la pluma, a un trazado en el cual el firme y preciso arabesco resalte la elegancia y la personalidad del movimiento manual.

Por último, en la caligrafía incluimos tradicionalmente el arte de hacer «trazos de pluma» no significativos (filetes, rizos, etc.) con función puramente ornamental. E. S.

➢ Escritura, Ideograma, Letra, Musulmán (arte), Tipografía.

CALIGRAMA. Vocablo formado del cruce de las palabras *ideograma* y *caligrafía* e inventado por el poeta italiano Guillaume Apollinaire en 1918, en que bajo el título de *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre* incluye una serie de composiciones rupturistas de marcado carácter pictográfico. Sin embargo, históricamente, Apollinaire no es el inventor del caligrama, técnica de composición poética que se remonta a la antigüedad clásica greco-latina. El caligrama (tanto el de Apollinaire como el de los clásicos) se caracteriza por imitar tipográficamente las formas o las figuras a las que se refiere la composición poética. Existen caligramas, obviamente más simples de forma que los del poeta vanguardista francés, ya en la escuela de Alejandría; también entre los seguidores de Teócrito, existen también en la tradición hebraica, en la Edad Media, en Rabelais; en Inglaterra y Alemania también existe una tradición caligramática que, sin embargo, en España nunca se ha dado, si bien es necesario aclarar que a partir de Apollinaire esta práctica se ha extendido a toda la poesía occidental, por lo que a lo largo del siglo, y en el ámbito de la lengua española, podemos constatar la presencia de excelentes poetas de caligramas. A. R. S.

CALOR. ***I*** - Un actor interpreta con calor, un pintor pinta con calor, cuando el auditorio o el espectador tienen la impresión de que su arte emana de la riqueza, la intensidad y la espontaneidad de sentimientos, y cuando este espectador o este auditorio se siente arrebatado por una especie de contagio emotivo. El *hot-jazz,* como su nombre indica *(hot* significa caliente), resurge de la estética del calor. Está claro que se trata, en general, de una cualidad. Pero no es siempre de la mejor ley: este mérito es, a menudo, puramente físico, y se reduce, por ejemplo, para el actor, a moverse mucho, a recitar su texto con una voz fuerte y rápida. Es evidente que el gran monólogo de *Ruy Blas* debe ser expresado con mucho calor. Es obvio también que ciertos textos de Marivaux o de Musset exigen sobre todo finura y espíritu. Incluso en música, el calor necesario para interpretar ciertas piezas de bravura podría ser con frecuencia un contrasentido de interpretación. Sucede que ciertos compositores, por la mera mención de *senza espressione,* previenen al intérprete de un exceso de calor. Por fin, ciertos críticos, especialmente Diderot en su *Paradoja sobre el comediante,* han asegurado que el calor de la interpretación debía ser puramente aparente y formal, y que interiormente se debía guardar sangre fría. Un intérprete hábil y en buena comunión con su auditorio, sabrá adivinar en qué caso deberá dar calor a su ejecución, y esto, sin perjudicar valores más delicados o más intelectuales.

II - Se denominan colores cálidos a aquellos colores que dan las radiaciones bajas del espectro: amarillo, naranja y rojo. Los colores de la región alta, violeta, añil, azul, verde, son colores fríos. Puede que aquí se trate de puras asociaciones de ideas (el fuego, la sangre, por oposición al agua, al hielo), pero puede ser también que estas radiaciones cálidas tengan características psicológicas apropiadas para explicar este efecto. Tal es, al menos, el uso estereotipado de estos términos. Pero algunos pintores, en el ejercicio de su arte, pueden hacer referencias opuestas a esta utilización y hablar de un «azul cálido» o de un «amarillo frío». La cualidad de frío o de calor de un tono está en función de un contexto cromático en el que se halla insertado. Se encuentra, en cada color, una gradación que va del cálido al frío. E. S.

➢ Color, Tono.

Calor ➢ *Calor.*

CAMAFEO. El término camafeo es utilizado en su origen para designar piedras finas, en general variedades de sílex ónice, con dos capas superpuestas y diversamente coloreadas que forman un espesor adecuado para el grabado. Estas zonas de diferentes colores están grabadas de manera que una de las capas sirva de fondo y que la o las figuras sean talladas en la otra.

Lo que interesa a la estética es la designación, bajo este mismo término, de cierto tipo de pintura, grabado o cerámica en la que se emplea un único color en distintas tonalidades. Esto da a las obras ejecutadas de este modo cierto parecido con los camafeos.

I - Pintura

Esta técnica de pintura ya era conocida en la Antigüedad. A imitación de los pintores griegos –que la llamaban monocroma– los pintores de

Pompeya y Herculano la utilizaron en particular para paisajes (arquitecturas de los estilos III y IV). En la Edad Media, el camafeo no se encuentra apenas más que en los rebordes de los frescos o en algunas miniaturas que, primero dibujadas con pluma y recubiertas posteriormente con tinta o sepia, presentan el aspecto de la grisalla*.

La volvemos a encontrar en el siglo XV en el reverso de grandes trípticos o polípticos *(La Anunciación,* d'Aix en Provence, *El Cordero místico,* de Gand, etc.).

Con el nombre de claroscuro, la pintura italiana la utiliza, especialmente en la decoración de iglesias del Renacimiento, para imitar los antiguos bajorrelieves. Esta técnica ilusionista de imitación es corriente en toda Europa durante el siglo XVII y sobre todo en el XVIII. En el siglo XX sedujo a los surrealistas, en especial a Magritte. Existen, por supuesto, camafeos que no tienen esta intención imitativa: episodios de la vida de San Rémi en el crucero de Saint-Rémi de Troyes, la capilla Saint-Amâtre de la catedral de Langres, etc.

La pintura al óleo en gris difuminado retoma cierta importancia práctica a principios del siglo XX, para servir como ilustración de libros mediante el fotograbado. Mientras que los grabados románticos de madera tenían en general como modelo una acuarela resaltada con aguafuerte, algunos editores han exigido, para las ilustraciones fotograbados, camafeos, con vistas a conseguir fácilmente ese efecto.

Los bocetos que llamamos sanguinas, sepias o tintas de China no son otra cosa que –según los diversos procedimientos que vamos a estudiar sucesivamente– camafeos.

Para las vidrieras donde encontramos una técnica análoga, en especial en el siglo XVI, se emplea el término grisalla.

II - Grabado

Llamamos camafeo a un tipo de grabado sobre madera en el que varias láminas juegan con el grado de intensidad de distintos tonos y un solo color.

El alemán Johann Ulrich Pilgrim pasa por ser el inventor de los grabados sobre madera de dos capas que ilustraron Lucas Cranach, Hans Baldung Grün, entre otros, mientras que el italiano Ugo da Carpi (algunos dicen que Jost de Necker en Augsbourg) utilizaría por primera vez varias planchas para sus grabados en camafeo, procedimiento retomado en el siglo XVII por Nicolas Lesueur en Francia, por Jackson y Zanetti en Inglaterra. El grabado en camafeo conoce un nuevo auge en Francia a finales del siglo XIX bajo la influencia de Auguste Lepère. El mayor interés estético de este procedimiento consiste en que exige una estilización atrevida de las intensidades reducidas a dos o tres y tratadas con tintes uniformes.

III - Cerámica

El arte de la cerámica ha practicado largamente la decoración en camafeo. Se trata, a menudo, de medallones que contienen un paisaje o escena en grisalla o rojo, siendo policromados los bordes del medallón (como lo encontramos en algunos jarrones japoneses o, en Europa, en las lozas de Niderviller); a veces el objeto está tratado en su totalidad en los mismos tonos, como es el caso de las famosas lozas de Delft, decoradas en azul. Por último, el arte de los azulejos en España y Portugal ha proporcionado un gran desarrollo a las decoraciones murales efectuadas con estos materiales. El arte portugués colonial ha dado bellos ejemplos (convento de los franciscanos en Bahía).

Sea en la pintura, grabado, cerámica, esmaltes o vidrieras, el interés estético de los camafeos se encuentra en la utilización de los efectos intensos de equivalencias (señalamos los análisis practicados en nuestros días, por ejemplo en el laboratorio del Louvre. Los lienzos iluminados con luz de sodio son semejantes a los camafeos lo que permite un estudio más preciso del juego de equivalencias, estudio a menudo útil en la búsqueda de atribuciones). La monocromía ha seducido a numerosos artistas. La ciencia de la saturación de tonos permite, en efecto, una rara sutileza de expresión, una calidad de evocación a la vez austera y preciosa, poderosa y refinada, que explica la preferencia de que ha gozado en las artes pictóricas de todas las épocas.

IV - Sentido derivado

Mientras que la pintura difuminada alcanza a menudo, por su austeridad, una gran fuerza expresiva, se ha designado, por degeneración del sentido original, bajo el calificativo, en este caso peyorativo, de «camafeo» a un estilo sin gracia e insípido. L. B./A. S.

➢ CERÁMICA, ESMALTE, GRABADO, MONOCROMO, VIDRIERA.

CÁMARA

I - Arquitectura y artes decorativas

Habitación de un apartamento, de una casa, en la que se realiza la vida privada (en particular, habitación en la que se duerme) y destinada a una persona o a un pequeño número de personas. Cuando se utiliza también para la vida de sociedad, tiene un carácter de intimidad. La arquitectura y la decoración de las cámaras dependen de su destino, así como de la personalidad de los que forman parte de la vida privada de ese alojamiento. A. S.

II - Música de cámara

1 / Definición

En su origen, la música de cámara comprendía las obras vocales e instrumentales destinadas a la iglesia o a la ópera. Este término designa en nuestros días, una música escrita para una pequeña formación que no excede de nueve o diez ejecutantes.

2 / Origen y evolución

La noción de música de cámara es anterior a la aparición del mismo término. Su origen ha sido a menudo considerado como incierto, porque ha incluido, durante largo tiempo, una pluralidad de formaciones instrumentales, de formas musicales y estéticas muy diferentes. Se puede admitir, en una acepción amplia del término, que las obras voca-

les de los siglos XIII y XIV son ya música de cámara. Se conoce, en el manuscrito de Bamberg, una obra que puede ser considerada como la composición instrumental conocida más antigua, y que posiblemente la ejecutaba un trío de vihuelas de arco. A partir de esta época se encuentran en las cortes principescas ministriles, especie de funcionarios domésticos, así como el esbozo de lo que constituirá en el siglo XVI la música de Capilla, de Cámara y de Caballería.

Bajo la influencia de diferentes factores de orden sociológico y estético va a formarse poco a poco la noción de música de cámara. Los factores de orden sociológico parecen preponderantes en su origen. De hecho, por su finalidad social, la música de cámara va a adquirir su especificidad. El siglo XVI marca una etapa decisiva. En esta época la música de divertimento de la que procede en gran parte la música de camara, va a impregnar sus letras de nobleza. Durante mucho tiempo desterrada de las iglesias, la música instrumental dejará entonces de asimilarse a la música de baile popular. Príncipes y señores, imitando a la corte real, mantienen compañías de violines que constituyen su cámara. En aquellos tiempos las únicas ocasiones de escuchar música eran los oficios religiosos o las fiestas oficiales. Pronto se crearon academias, cenáculos letrados (como el de Du Baïf), cuyos miembros, elegidos con cuidado, podían deleitarse con las sesiones de música instrumental. La élite intelectual y artística era entonces decididamente moderna. El desarrollo de la música de cámara será un intento de oponerse a la música tradicional, ya sea religiosa o teatral.

La música de cámara pasa a ser entonces una música destinada a la intimidad. Se dirige sobre todo a personas que practican música en sus casas solas o acompañadas, por placer. Las formas musicales son todavía muy variadas y están mùy poco definidas: obras libres, preludios, fantasías, tocatas, transcripciones de obras vocales, constituyen el repertorio de las sesiones de música de cámara. Para evitar lo que en la música instrumental recuerda demasiado a la música de divertimento, se llegará, a principios del siglo XVII, a distinguir entre música «da camera» y música «da chiesa».

Desde entonces, a lo largo del período de pleno desarrollo que constituyen los siglos XVI y XVII, va a desprenderse un segundo carácter esencial de esta música: la música de cámara se destina sobre todo a aficionados. Se ve como se multiplican los métodos para el aprendizaje de instrumentos. En 1528, Martin Agricola publica una *Musica instrumentalis deudsch*. El desarrollo de esta música estará evidentemente ligado al de los instrumentos, en particular al del violín.

Hasta principios del siglo XVIII la imprecisión de términos como sonata, sinfonía, suite y la variedad de las diferentes formaciones hacen que no se pueda definir la música de cámara por sus formas o por su estilo, sino porque va dirigida a un tipo social.

El siglo XVIII, al que se puede considerar como el siglo de oro de la edad de cámara, es un período de estabilización, de fijación de las formas musicales, al mismo tiempo que de las formaciones musicales. El efecto más significativo es la aparición del cuarteto de instrumentos de cuerda cuyos principales artesanos fueron Gossec, Boccherini y Haydn.

La admiración por la música de cámara, procedente, en gran medida, de Italia, llega a su punto culminante, y los salones adquieren un papel esencial en la vida artística y musical. Pero desde 1705, Lecerf de la Viéville protesta contra los aficionados que tienen la pretensión de igualar a los profesionales. Poco a poco, la música de cámara seguirá la evolución de la música sinfónica intentando aumentar sus posibilidades. Los últimos cuartetos de Beethoven que intentan, con cuatro instrumentos, cubrir todo el espacio sonoro, son desde este punto de vista muy significativos. Además, la música de cámara deja de concebirse para ejecuciones íntimas, se desplaza al concierto y pasa de las manos de los aficionados a la de los profesionales. A pesar de un relanzamiento a partir de 1870, cuyo instigador será Vincent de Indy, podemos decir que el siglo XIX marca una regresión en el terreno de la música de cámara.

Una nueva tentativa de relanzamiento tendrá lugar en el siglo XX bajo dos formas diferentes. Una es la reducción de los medios orquestales, fenómeno de orden general, que dará lugar a la creación de nuevas formaciones (*Sinfonía de cámara, op. 19 para quince Instrumentos,* de Schönberg, *Dixtuor,* de Arthur Honegger). La otra vía intenta separarse de la escritura complicada de la música moderna para volver a poner de nuevo en manos de los aficionados lo que en otro tiempo era su dominio privilegiado. Parece que la dificultad de la música contemporánea es un obstáculo fundamental para la práctica de la música de cámara. Ésta se caracteriza actualmente por su efecto orquestal.

Es importante constatar cómo la noción de música de cámara, fenómeno social en su origen, va a necesitar poco a poco, constantes de orden estético. Su finalidad determinó algunas de sus características: reducción de medios orquestales, simplicidad necesaria de los medios técnicos, variedad de las formaciones, ausencia de virtuosismo individualista. Después de haber estado durante largo tiempo al margen del arte oficial, incluso en oposición a éste, la música de cámara, durante el siglo XVIII, fijará largo tiempo las formas musicales más importantes. En efecto, la música de cámara, va a presidir la elaboración de la sonata, forma que impondrá su esquema a toda la música instrumental. Se ve que la noción de música de cámara, abarca una realidad extremadamente rica y compleja, que fue un elemento importante de la práctica musical al mismo tiempo que un fermento estético esencial en las formas musicales.

➢ CUARTETO, SONATA.

III - Teatro de cámara

Por analogía con la música de cámara, se llama teatro de cámara a un teatro intimista, cuyas obras, muy cortas, tienen una acción muy simple, poca o incluso ninguna, y un pequeño número de personajes, que se concentran en un espacio escénico restringido.

Por extensión, algunas veces se designa con esta expresión una sala pequeña de espectáculo en la que se representan obras de este estilo y en la que actores y espectadores tienen la impresión de formar entre ellos un grupo íntimo. A. S.

➢ ÍNTIMO/INTIMISTA.

CÁMARA LENTA. Efecto cinematográfico debido a que la toma de vistas se hace con la cadencia de un número de imágenes por segundo superior al de la proyección. Como hecho estético, la cámara lenta no da la impresión de asistir a un hecho en sí mismo tal y como se ha desarrollado, sino visto con más detalle, dando la impresión de ser otro hecho, puesto que es percibido e interpretado por la cadencia de la proyección como si realmente tuviera esa velocidad. Lo que era un salto parece un vuelo; los movimientos ejecutados en la atmósfera normal parecen ejecutados en un medio más denso, como el agua, etc. La cámara lenta permite también efectos insólitos, a menudo cargados de magia, de tono fantástico, sobreviniendo en medio de un movimiento, sorprende por esta mutación brusca de lo ordinario en lo extraordinario y puede entonces ser utilizada tanto para lo maravilloso como para lo cómico, e incluso para una mezcla de ambas cosas. A. S.

➢ MOVIMIENTO.

CAMPESTRE. El término campestre significa «relativo a los campos, propio de la vida de los campos». En principio, no era un término de la estética, pero tiende a serlo. En efecto, cada vez se emplea menos en el lenguaje corriente para calificar de manera anestética lo referente al campo y se reemplaza esta palabra con términos como *rural, rústico, agrícola, al aire libre,* etc. En la actualidad tiene un cierto matiz poético, un tanto antiguo. Tomado como sustantivo, «lo campestre» es un género, una categoría estética. Se caracteriza por la elección de los temas y por el ethos.

El tema campestre es la evocación de la vida de los campos, ya sea representada o sugerida. Los temas, escenas y acciones campestres se sitúan: 1) en el campo (por oposición a las ciudades, al hábitat urbano), 2) en un campo habitado y cultivado (lo que distingue lo campestre de lo agreste que se refiere a una naturaleza no modificada por el hombre, y 3) al aire libre (una escena campestre se sitúa, en principio, en el campo; puede desarrollarse en la plaza mayor de un pueblo, en jardines o vergeles, pero no en el interior de un edificio cerrado.

La elección de los temas no es suficiente para definir lo campestre; hay que añadir cierta atmósfera afectiva. El ethos de lo campestre es apacible y agradable; generalmente tranquilo, es a menudo alegre, pero de una alegría ligera o sosegada; si algunas veces se inclina hacia la melancolía es con dulzura, excluyendo la verdadera tristeza. Lo campestre no tiene tensiones violentas; es sosegado.

Lo campestre posee además un matiz de simplicidad. No admite complicaciones refinadas. Pero su simplicidad no es zafia ni vulgar; posee, si puede decirse, una especie de ingenuidad civilizada. Aquí aparece la diferencia con lo rústico: lo rústico es más realista que lo campestre, posee más sabor, pero su atmósfera no nos sumerge en la misma dulzura. Sin embargo, lo campestre no pierde el contacto con la realidad; a pesar de que idealiza un poco, no posee la gracia artificial que han adquirido a menudo lo bucólico y lo pastoral. George Sand, en el prólogo de *François el Expósito,* define claramente el «ideal campestre» como a medio camino entre las «poesías pastoriles», convencionales y ampulosas, y el realismo trivial; «lo ideal campestre», equilibrado, contiene al mismo tiempo «poesía» y «verdad».

El arte ha utilizado ampliamente el género campestre; los ejemplos serían innumerables, nos contentaremos con algunos de ellos para contrastar la noción.

En literatura, la poesía campestre pinta escenas del campo, o recrea esta atmósfera; la novela, el teatro campestre, sitúan ahí su acción; la fábula, el cuento, la novela corta, han utilizado a menudo este género. Desde la Antigüedad se puede ligar a lo campestre el relato *Dafne y Cloe;* en poesía es suficiente extraer seis versos de Virgilio de las numerosas églogas e idilios; en la primera égloga (v. 53-58): con algunas pinceladas, el poeta hace del zumbido de las abejas, del vecino que canturrea tallando los árboles y del arrullo de los pájaros un paisaje auditivo encantador, únicamente escuchado por el pastor que dormita sobre la hierba. Lamartine, en la época moderna, dedicó el largo episodio de los trabajadores en *Jocelyne* al género campestre. Théophile Gautier, dibujó un paisaje campestre con algunos versos en el poema corto titulado *Humo.* La novela o la poesía de temas regionales o campesinos, revela, durante el siglo XIX, lo campestre; lo encontramos en Brizeus, en George Sand, en J. M. Pereda.

A pesar de que la pintura ha conocido un estilo campestre un poco artificial, en especial durante el siglo XVIII, han existido en todas las épocas pintores que se han dedicado a recrear el clima campestre desde los «Trabajos de temporada» desde la Edad Media hasta algunos naifs contemporáneos, pasando por los pasajes brumosos de Corot. Lo campestre es también uno de los recursos de los pintores animalistas (Potter, Oudry, Rosa Bonheur, Troyon...).

Hay que conceder un lugar aparte a la *música,* pues este término incluye dos tipos de música diferentes (que pueden coincidir). La música campestre es la que evoca el campo (como en la *Sinfonía Pastoral,* de Beethoven); y, más a menudo, se llama música campestre a la de los músicos de pueblo y a la que se inspira en sus procedimientos. La música campestre está, pues, ligada de cerca a un hecho cultural: la existencia, en el campo, de una música particular, simple y sobre

todo melódica, que conserva arcaísmos como los procedentes del gregoriano y que emplea instrumentos propios como la gaita o la zampoña. Este tipo de música campestre ha desaparecido hoy en día de la vida rural, debido primero a la influencia de la TSF, más tarde a la televisión, y a la difusión del disco; no subsiste más que artificialmente en las asociaciones folclóricas. Podríamos incluir también en la música campestre algunas músicas funcionales que acompañan al trabajo de campo, como el *briolage* (del que existen todavía algunos supervivientes).

A menudo compuesta de aires de danza, la música campestre guarda relación con las danzas campestres, en las que encontramos hechos semejantes; estas danzas campestres, bastante simples, que varían según la región, presentan la particularidad de no estar ejecutadas por profesionales (mientras que la música campestre tenía sus violinistas de pueblo); más que espectáculos, son danzas de divertimento; además, no eran enseñadas sistemáticamente, sino que los más jovenes las aprendían viendo bailar a sus mayores.

Durante los siglos XVIII y XIX, lo campestre es muy apreciado en el ballet *(La hija mal cuidada, Nathalie o la lechera suiza, Giselda...)*. Sin embargo, no encontramos en ellos danzas de origen campesino.

Lo campestre también ha inspirado la arquitectura (chabola de María Antonieta en Trianon; la moda actual del techo de caña...).

Pero la sensibilidad estética de lo campestre no es únicamente una sensibilidad referente al arte; es también un manera estética de percibir la realidad. Se observará en el gusto por los paisajes campestres. Son paisajes naturales y humanos al mismo tiempo; no constituyen un marco artificial como el marco humano en el que no se ven más que edificios; pero la naturaleza en ellos no es salvaje, el hombre la ha amansado; además estos paisajes poseen generalmente líneas simples y un dulce modelado. El paisaje campestre presenta una especie de serena armonía interna.

El gusto por lo campestre puede considerarse también como un manera estética de encarar la vida. Tantos elogios de la vida campestre aprecian este campestre menos por sí mismo que como evasión y contraste con la vida urbana; pero encontramos también, sobre todo en lo campestre del siglo XIX, un verdadero amor por el campo. Las cosas, los animales, las flores salvajes de los caminos y de los campos parecen expresar un arte de vivir que supone el interés por el mundo, un placer sosegado, un cierto candor fresco y la simplicidad del corazón. A. S.

➢ AGRESTE, PASTORELA, BUCÓLICO, NATURALEZA, PASTORAL, RÚSTICO, SIMPLE.

CAMPO. La palabra campo, en su sentido propio, designa una extensión de tierra cultivada. Pero cuando se dice «los campos», se designa generalmente lo que expresa el término campiña. También cuando se dice «flores del campo» se quiere decir flores salvajes, por oposición a las flores de plantas cultivadas. Existe una oposicion estética general entre las flores del campo y las flores cultivadas: el cultivo aumenta el volumen de las flores y modifica su colorido, a menudo a costa de la elegancia de la forma. Esta acepción de la palabra es la que se considera en el adjetivo *campestre*.

Al extenderse, la palabra campo acabó por significar un espacio que tiene una definición o una cualificación que lo precisa. La palabra latina *campus* designaba para los romanos un espacio libre donde tenían lugar ciertos ejercicios o ciertas reuniones. En Roma poseían un gran número de campos, de los cuales el más amplio y más ordenado con templos y monumentos era el campo de Marte. En un sentido análogo, se habla de los Champs Elysées, para designar el mundo de ultratumba habitado por las almas felices. El epíteto elíseo establece la atmósfera de esta especie de campos; atmósfera que la poesía y la música han intentado expresar a menudo (por ejemplo, el *Orfeo,* de Gluck).

Finalmente, se habla de campo de un cuadro, de una medalla, de un escudo o de un bajorrelieve: la palabra campo adquiere un sentido técnico. Es más o menos sinónimo de fondo, con un matiz que en sus empleos técnicos, diciendo *campo* se insiste más bien en el hecho de una superficie plana, mientras que diciendo fondo, se resalta el hecho de que el fondo de un cuadro, lejos de dejar en evidencia una superficie plana, posee un valor representativo para figurar espacios alejados. En escultura, se habla del campo de un bajorrelieve para referirse a la superficie en la que los motivos sobresalen; en este mismo sentido se habla del campo de una medalla. Especialmente en las artes decorativas, la oposición entre el campo y el motivo da lugar a toda clase de combinaciones en las que se ejerce a menudo el ingenio del decorador. Los ornamentos llamados «de doble juego», que han desarrollado notablemente el arte árabe y el arte chino, se combinan de tal manera que el campo y el motivo tienen la misma forma; dan lugar a fenómenos de perfección ambigua de los que la *Gestalt-theorie* ha hecho un estudio particular.

En el caso de los esmaltes tallados en hueco, la técnica consiste en vaciar el metal con el buril, con el cincelete o con el buril de grabador e insertar en el hueco así formado el polvo o la pasta del esmalte que se hace fundir a alta temperatura.

Pero se observa que en esta técnica, que también recibe el nombre de esmalte en talla de relieve, es el metal del campo que, así economizado, dibuja el contorno de un motivo *chatironeado*.

Por último, el término campo tiene una acepción particular en óptica con aplicaciones importantes en el arte de la fotografía y el cine.

En el caso del cine, se entiende por campo el espacio delimitado por la abertura de la pantalla o del escenario. Las características del objetivo determinan, cuando se rueda una película, las dimensiones del campo. El formato 1 por 1,33 (relación de la imagen: 1 para el alto, 1,33 para el

ancho) es el formato clásico que corresponde al campo de la visión humana. En todos los tiempos los investigadores y los cineastas han intentado modificar este campo cuyas constantes les parecían demasiado forzadas. En los orígenes del cine, el campo era, de hecho, un simple decorado de teatro en el interior del cual los directores, tan imaginativos como Georges Meliés intentaron experiencias audaces. D. W. Griffith rompió la sujeción de este campo variando sus planos, utilizando especialmente el primer plano, jugando con artificios de montaje y creando formatos originales con planos escondidos verticales u horizontales. Orson Welles utilizó un objetivo con un gran angular (y focal corto) que le permitió obtener una amplitud de campo sorprendente e incluir en el campo los techos, raramente visibles en el cine.

Si la película intimista encontraba con el primer plano una facultad intimista innegable, el cine de aventuras alargó el campo de la cámara, y el cinemascope, debido al objetivo hipergonal creado por el profesor Chrétien, impuso una nueva relación 1 por 2,35, destinada a resaltar los grandes espacios del Western. Abel Gance, genial precursor, había rechazado los límites del campo con la triple pantalla, mostrando al espectador tres acciones paralelas. Las tentativas del cine en relieve quisieron modificar también este campo introduciendo una tercera dimensión. Todas estas búsquedas, tanto técnicas como estéticas, engendraron uno de los aspectos más dinámicos de la historia del cine. André Malraux escribió en su *Esbozo de una psicología del cine:* «De la división en planos, es decir, de la independencia del operador y del director respecto a la misma escena, nació la posibilidad de expresión del cine: que el cine naciese como arte.»

En arquitectura el término campo tiene una acepción únicamente técnica (ladrillo o piedra de campo colocado en la superficie más pequeña).

Encontramos una significación análoga en las artes de la madera (viga de campo). Este procedimiento tiene, sin embargo, incidentes estéticos, pues permite aligerar las formas. C.

➢ Blasón, Marco, Cuadrar, Campestre, Esmalte, Forma (psicología de la).

CANCIÓN. Toda canción es canto; pero no todo canto es canción (por analogía e imagen se ha titulado «canción» a una obra instrumental, para subrayar su carácter melódico y simple, su ethos que evoca la atmósfera de ciertas canciones, o el uso de motivos tomados de las canciones populares). Ver en el artículo *Canto* (sobre todo en los sentidos *II, 1* y *2)* los caracteres generales del canto que, en consecuencia, los encontraremos en la canción. Aquí veremos exclusivamente los caracteres específicos que definen a la canción entre las diferentes especies de cantos. Además, la canción ha dado lugar a innumerables estudios de música, musicológicos, históricos, etnográficos, folklóricos, literarios; el único propósito en este momento es definir la canción desde el único punto de vista estético. Se distingue por las siguientes características:

1 / Una canción supone siempre un texto destinado a ser cantado y una base musical

La letra de muchas canciones puede formar, considerándola aparte, un poema con valor propio. Puede ocurrir incluso que se publique como texto literario (así sucede con las canciones de Alain Chartier, de Robert Burns, etc.). En lo que llamamos en la actualidad, en la canción moderna, *canción con texto,* se ha podido observar que los discos grabados con estas canciones conservan durante mucho tiempo la simpatía de los aficionados, como los discos de Brassens con su mezcla de filosofía y de libertinaje, de Brel con su estilo irónico y mordaz, de Montand con su romanticismo sentimental y melancólico). Sin embargo, el hecho de estar concebida para el canto proporciona a la letra rasgos particulares, como el emplazamiento de los acentos, subidas y bajadas de voz en función de la música. Por otro lado, la música añade al texto un «más» muy claro, lo que favorece la memorización o refuerza el alcance afectivo con el ethos de la melodía. Esto explica que tan a menudo la canción haya sido el vehículo privilegiado de las ideas y de los sentimientos. Por otra parte, algunos autores de canciones no pueden separar música y letra, y componen música y letra en total unión.

Sin embargo, es un hecho importante y muy conocido que la música y la letra de una canción tienen una existencia lo bastante autónoma para que se introduzca una letra diferente en esa música (se llama *timbre* a una música sobre la que se cantan diferentes poemas), y para que la misma letra se cante con músicas diferentes. Así, *Jons un cura patriota,* canción ya olvidada en su versión original, ha proporcionado un timbre forzoso a otras canciones. *Que beba el que quiera, tralalá* es también la música de *Fanfán la Tulipán,* y la de los *Infiernos* de Béranger; mientras que *La pintura al óleo* o *Mariana se fue al molino* se cantan con diferentes músicas. Los ejemplos serían innumerables. Sin embargo, algunas canciones han unido letra y música de tal manera que incluso si algunas veces se ha puesto otra letra a esta música, esta letra se ha borrado de la memoria y la música ha pervivido –sobre todo cuando hace la función de bandera regionalista como la *Paimpolaise* o el *Pequeño Quinquin.* Y si *O filii et filiae* ha servido de timbre a muchas canciones, ha sido conservando el término *alleluia* (de los *Alleluia de Senlis,* escándalo del siglo XVII, en la canción popular *Aleluia, Compadre Colas, - Las coles están buenas cuando están grasas).*

En todo eso, el historiador, el musicólogo, el folklorista, pueden buscar el origen, el autor, la historia de las eventuales transformaciones de muchas canciones; para la estética, lo importante es ese *modo de relación muy particular entre la música y la poesía,* intemporal en la medida en que lo hallamos en cualquier época.

2 / La canción tiene un carácter de simplicidad

Cuando Theophile Gautier escribe *Decid, hermosa doncella, ¿adónde queréis ir?,* es un romance. Cuando Raymond Queneau escribe *Si tú te imaginas,* se podría perfectamente incluir entre las

«canciones literarias»; es una canción. ¿Dónde radica la diferencia? No reside en ningún carácter técnico, ni en la presencia o ausencia de un punto concretamente señalado (lo que impide fijar una línea fronteriza precisa y un corte puntual); pero existe, sin embargo, una distinción general de atmósfera. La canción, incluso la obra de un escritor y erudito, guarda siempre algo de sencillez, una especie de simplicidad, y es *accesible a todos*. Quizás el enorme desarrollo alcanzado en la actualidad por la canción –y es un verdadero fenómeno social– se deba en parte a que la canción mantiene el contacto entre la música y el gran público, mientras que las búsquedas musicales más profundas parecen a menudo demasiado esotéricas y reservadas a los iniciados; la canción mantiene también la importancia dada en una composición musical al «aire», es decir, a la línea melódica, de la que resultan privadas ciertas formas cultas actuales.

Sin embargo, es necesario remarcar que la simplicidad es una cuestión bastante relativa; en las palabras, ciertas expresiones parecen sutiles y refinadas cuando comienzan a ser usadas o cuando caen en desuso, pero parecen simples y banales durante el período en que son utilizadas corrientemente (por ejemplo, los «verdes sotos», invocados en tantas canciones). Y la canción polifónica no es siempre canción culta para músicos cultivados; en ciertas regiones, o en ciertas épocas, se ha encontrado a menudo un público entendido capaz de retener y de ejecutar correctamente una canción a varias voces.

3 / La canción es muy a menudo estrófica.

Quizá ello constituya una suerte de simplicidad, puesto que si cada estrofa se canta sobre el mismo aire, la canción exige menos memoria musical. Determinadas canciones muy breves parecen compuestas, en definitiva, de una única estrofa (y tal vez es la única que ha sobrevivido en una canción más larga). Con bastante frecuencia, la canción estrófica comporta un estribillo que se forma, o bien con los últimos versos de cada estrofa, o bien retomado regularmente entre las estrofas; un grupo puede entonces retomar en coro el estribillo, lo que permite cantar juntos sin que todo el mundo sepa la canción completa; basta con que un solista conozca el texto entero para cantar las coplas. (La canción en rondó constituye además una canción sin estrofa.) El hecho estético es aquí el papel desempeñado por la forma estructural, tanto para la organización interior de la canción, como para las posibilidades así abiertas y las facilidades ofrecidas.

Existen además ciertas estructuras propias de la canción, y que constituyen géneros de la misma. Tal es, por ejemplo, la *canción de recapitulación (La Perdriole, Cuando Biron quiso bailar, A mi burro, a mi burro le duele la cabeza,* etc.): cada estrofa añade un elemento más a toda una enumeración que se construye poco a poco, retomada cada vez con más extensión en cada estribillo. Se pueden mencionar también las canciones (a menudo de juegos o de rondas dobles) dialogadas entre dos grupos, o entre uno o varios solistas y un grupo *(Dónde está la Margarita, La vuelta, guarda cuidado...)*. La canción dialogada puede tener entonces una especie de acción teatral (y ciertas formas de teatro parecen asimismo provenir de cantos repartidos entre varios personajes); puede adquirir una función social, por ejemplo de enfrentamiento, rivalidad o lucha, sea entre individuos, sea entre grupos; así ocurre en esas canciones de boda que representan un antagonismo y más tarde una reconciliación entre las familias o los clanes de ambos novios.

4 / La canción es funcionalmente difusora

Gracias a los factores formales que la caracterizan, la canción es algo que se propaga y que es hecha para propasarse. Una canción lograda es una canción, si puede decirse, contagiosa. Esto es un punto esencial, y en el cual la «buena forma» *melódica* juega un papel determinante. Hoy en día, las canciones benefician los procesos de gran difusión, como la radio, la televisión, los discos y cassettes sin olvidar su papel de fondo sonoro en los grandes establecimientos y locales de gran espacio; pero la canción no es únicamente una obra que se aprovecha en tales medios, ella es *por su misma naturaleza* transportada de una persona a otra. Uno la tararea, otro la retoma maquinalmente; la conocemos por haberla escuchado; deambula de boca en boca, de ciudad en ciudad; se convierte en un medio de comunicación y de acción a distancia. Se comprende, por tanto, que la forma de la canción haya sido utilizada en multitud de casos en los cuales se requería que una vasta población resultase seducida por algo, siendo la canción un excelente medio de publicidad y de propaganda (ya sea a favor de alguien o de algo, ya sea en contra, como en las canciones satíricas). La idea estética que cabe destacar aquí es la *potencialidad de una forma.*

5 / La canción está abierta a todas las categorías estéticas

Si la canción es un género, por todas las características que la definen, es un género que contiene innumerables especies. Esas especies se diferencian por varios caracteres. Algunos revelan el carácter ético, la categoría estética: canción tierna o sentimental, canción placentera, canción cómica, canción satírica, canción entusiasta y dinámica, canción trágica o dramática... La canción emplea, en efecto, el doble recurso de la música, por un lado, y de las palabras, por otro.

6 / La canción puede ser funcional y se abre a un amplio abanico de finalidades

La canción de trabajo, la canción de marcha, la canción para bailar, la canción de cuna, tienen una evidente finalidad. La canción política, la canción publicitaria, también. Pero no se puede olvidar la canción histórica o conmemorativa, que sirve para hacer conservar la memoria de algo. Las canciones poseen a veces una función moralizante o de piedad (considérese la enorme difusión de la colección *Los cánticos del alma devota* en el siglo XIX). Se trata de canciones destinadas a crear colectivamente una cierta atmósfera –como las

canciones para beber–. A menudo su función es simplemente la de generar un contagio, un ambiente de participación o de fusión colectiva.

Pero corre el riesgo de perder su especificidad, diluyéndose en un cometido exterior a ella misma. De este modo resulta no ser más que el acompañamiento de una actividad, reduciendo su aire y sus palabras a la más simple expresión; se observa esto en canciones de trabajo, pero también en ciertas canciones actuales sobre motivos de rock o de disco, donde las palabras no son más que la repetición martilleante, incluso de voces como alaridos, de algunas palabras incoherentes. Frecuentemente, la canción se disuelve en el juego (canciones con actividades gestuales de los niños), o en el espectáculo cuando precisa trajes, figuras danzantes, alumbrados y luces, etc.

Sin embargo, hay canciones que no tienen más finalidad que la de ser canciones; sirven simplemente para experimentar una fuerte impresión estética. Son, quizá, aquellas que alcanzan más éxito entre el gran público. No se subordinan a ningún otro fin que no sea ellas mismas. En este caso, se convierten por completo en obras de arte.

Sucede, además, que el carácter estético de la canción viene todavía a diferenciarse del carácter histórico, psicológico, social, etc. Por ejemplo, *Cuando Boourbon vio Marsella, Un hombre con una pica, Era el príncipe Luis Fernando,* son los testigos históricos sobre las guerras de Italia o las campañas napoleónicas; el historiador parte de la canción para remontarse al suceso. Pero resultan ser igualmente *testimonios estéticos,* y el decurso del profesional de la estética adopta un sentido inverso: partiendo del evento para llegar a la canción, constata cómo los soldados han experimentado la necesidad de ritmar, rimar y cantar lo que han visto; en ese sentido, el carácter estético reside en el acontecimiento vivido bajo una forma mucal y poética haciendo que ese acontecer sea tan universalmente difundido. El testimonio estético es el alegato de esta tendencia, incluso entre las personas desgastadas por el tiempo: que en lugar de limitarse a contar la historia se haya sentido en la necesidad de entonar una canción.

7 / La canción tiene una particular aptitud para hacer perdurables las cosas.

Es la consecuencia de todas sus facultades anteriores. No solamente la tradición prolonga las canciones mismas, que se transmiten de generación en generación, sino que muchas cosas perduran a través de las canciones. Así constituyen una suerte de memoria colectiva de hechos o personajes, que de otro modo se habrían silenciosamente deslizado al reino del olvido. (¿Quién, hoy, excepto eruditos especialistas, podría conocer la existencia del rey Dagobert, sin la canción? Y la canción prolonga las formas de arte más antiguas cuando la poesía francesa se convierte en verso rimado, la poesía asonante fue continuada durante siglos en la cancion popular; los modos gregorianos subsistían en un empleo profano. Beaumarchais hacía decir a Brid'oison que *todo termina con canciones,* pero se podría más estrictamente decir que todo *no termina,* sino perdura gracias a las canciones. A. S

➢ AIRE, CANTILENA, CANTO, CORO, MELODÍA, ROMANCE, ESTROFA, TIMBRE.

CANON (artes plásticas). En su origen, el término griego *kanon* significaba «vara», es decir, la medida utilizada por el artesano; después, por extensión, pasó a significar la regla, la norma tomada de manera general como elemento fijo de referencia.

Esta palabra tiene acepciones muy diversas: se podrá hablar de cánones litúrgicos (la parte de la misa comprendida entre el Prefacio y la Comunión es llamada «Canon», pues constituye la parte inamovible de la celebración de la Eucaristía); de cánones monásticos (las reglas de los conventos); de cánones gramaticales (por ejemplo, se llama canon alejandrino a un sistema de reglas propuesto como modelo por Aristófanes de Bizancio y Aristarco siguiendo una elección suya entre algunos escultores griegos: el canon de los diez oradores, de los nueve líricos, etc., de canon jurídico (el «derecho canónico»), de canon de la moral, etc.

Lo que interesa al estudioso de la estética es el análisis de los diferentes sistemas de normas objetivas fijas que someten al artista, bien porque se conforme por razones prácticas (utilización de trazos, encasillado, esquemas constructivos facilitan el trabajo de creación) bien que los busque por razones filosóficas que intentaremos evocar.

Así, se diferencian esencialmente dos actitudes de la mente humana: para unos la fórmula geométrica es una ayuda, un punto de partida; para otros un punto de llegada, una confirmación de éxito. Según Platón en *Philebos,* toda figura bella tiende hacia una figura geométrica: «Pues su forma no es como las otras, bellas con condiciones, sino bella en sí misma».

Bien sean simples técnicas de medida destinadas a facilitar la elaboración artística o sistemas constructivos ligados a especulaciones teóricas, metafísicas y estéticas, los cánones de proporciones constituyen un capítulo nada desdeñable de la historia del arte. Su estudio revela esencialmente una buena comprensión de la evolución de los estilos.

I - Arquitectura

Es probable que los constructores de megalitos conocieran sistemas referenciales de medición fija que reposaran en una tradición común de la que se empieza únicamente a ver las vías de transmisión, pero casi no se puede hablar con certeza de un canon del que se conozcan las medidas y los modos de utilización más que a partir de ejemplos históricos situados entre los monumentos de la arquitectura egipcia o de la arquitectura asiria. Las diferentes partes del templo egipcio ofrecen generalmente entre ellas relaciones de destacada simplicidad: 1/2 o 3/5. Casi siempre una medida común entre las dimensiones de estas partes puede expresarse en cifra simple; las cuales son para los edificios de ladrillo múltiples exactos del cuadrado de arcilla, modulo original.

Relaciones simples y cotas enteras caracterizan también, y por las mismas razones, las mediciones de edificios caldeos, asirios y persas.

La metrología revela que, en todas estas partes, el teocali peruano también se construye a partir de múltiplos exactos de una unidad métrica fijada (0,65: dos pies).

En la India, la ley de simetría y la regla modular son tan imperiosas como en Egipto, pero el módulo de base es el diámetro de la columna cuyos múltiples simples presiden la proporción de las diferentes partes del edificio: de estas puestas en proporción, conocemos los métodos, al menos para la escuela de Madrás, por el tratado de Ram-Raz, que desempeña en la historia de la arquitectura hindú el papel del de Vitruvio en la arquitectura clásica.

Otro elemento arquitectónico, el tejado, pieza capital del sistema de construcción del templo japonés, suministra a Extremo Oriente la unidad de base a partir de la cual se opera la puesta en proporciones: todas las proporciones grandes del edificio son múltiples exactos del intervalo entre ejes y ejes de los cabrios.

Como en los egipcios o los caldeos, como en la arquitectura de Extremo Oriente, la arquitectura griega se funda sobre el respeto de un módulo, medida referencial elegida en el edificio mismo y que ordena, por una puesta en proporciones de las diferentes partes, todas las dimensiones de este edificio. La relación entre la altura de la columna y el módulo es de 8,5 en los templos arcaicos (ejemplo: Paestum) alcanza 16 módulos en el orden dórico, 18 en el orden jónico, 20 en el orden corintio. La evolución es inversa para el entrecolumnado que pasa de 5,5 módulos en el orden dórico a 4,75 en el orden jónico y a 4 en el orden corintio. La altura del entablamento es más o menos fija: 4,5 módulos. Del estudio de Vitruvio que se refiere a diferentes teóricos y del análisis de monumentos que pertenecen a diversas épocas, se deduce que el módulo, se trate de templos dóricos o jónicos, se deduce del radio medio de la columna, es decir, de la semi-suma de sus radios extremos. Los griegos, guiados por las doctrinas numéricas pitagóricas, eligieron entre éstos, rechazando las cifras pares, eligiendo preferentemente los números cuadrados, las potencias. Cualquier expresión con una relación numérica está en los griegos ordenada por una preocupación de una referencia a un concepto de orden espiritual (cf. el *Timeo* de Platón, 56b).

Precisemos que los artistas griegos no admitieron lo que nosotros llamamos la *escala,* sino la relación de los números. Entre el destino de los órganos de construcción y su tamaño, cualquier relación se rompe, ningún «dato» nos permite evaluar las dimensiones.

Por el contrario, el arquitecto medieval movido por la concepción cristiana de las relaciones entre el hombre y Dios compara sin cesar la pequeñez de aquél con la grandeza de éste: la escalera humana, como apunta Viollet-le-Duc, se encuentra entonces en todas partes independientemente de la dimensión de los edificios. El módulo humano es invariabe, ya que la estatura del hombre es constante, es la escala de proporciones la que varía en razón de las dimensiones del edificio (mientras que para los griegos la dimensión del módulo cambiaba según el edificio, las dimensiones de las partes quedaban entre ellas en un sistema de proporciones invariables, ya que estas proporciones ponían en evidencia una ley numérica de significación esotérica).

A lo largo de la evolución de la historia de la arquitectura del Renacimiento clásico que se inclina con pasión ante los escritos de Vitruvio hasta el siglo XVI y durante el siglo XIX, en que se encuentran (arquitectónicamente hablando) ciertas concepciones características del arte de la construcción medieval, alternarán este rechazo o esta aceptación del módulo humano, esta constante o esta variación de la escala de proporciones.

La época contemporánea, por una parte para preservar la libertad de expresión artística y la individualidad de los creadores, por otra parte para marcar su distanciamiento hacia un idealismo que ha llegado a ser para ella letra muerta, tiende a rehusar todo tipo de confrontación con las reglas o señales tradicionales, así como a suprimir el recurso a un canon.

Sin embargo, señalamos que en cierto modo, los arquitectos de la Bauhaus, Gropius, Breuer, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, debieron recurrir por razón de las necesidades materiales de la construcción en serie, a la adopción de un módulo fijo, bajo múltiplo generador de todas las dimensiones del edificio, en el caso de los elementos prefabricados. Le Corbusier, que concibe su teoría del *modulor,* demostró que la concepción medieval de una construcción fundada en la medida del hombre-módulo, es todavía susceptible de estimular la creación arquitectónica contemporánea.

II - Escultura y pintura

En la búsqueda de una definición de las proporciones ideales de un sujeto dado –cuerpo vivo u objeto inanimado– son posibles varios métodos de aproximación que, por simplificación, opondremos como dos concepciones muy diferentes: el sistema de medidas puede establecerse bien con la ayuda de una red de líneas geométricas partiendo de una unidad de medida, el módulo, multiplicado según las necesidades, lo que conduce a la construcción de una imagen mecánica, o bien según las cantidades aritméticas que elaboran las relaciones entre la parte y el todo, lo que desemboca en la obtención de una imagen dinámica. En el primer caso, el canon tiene por función establecer proporciones objetivas de cuerpos. En el segundo caso, las reglas de construcción permiten tener en cuenta la variación aparente de las proporciones engendrada por el movimiento o las deformaciones ópticas creadas por el ojo del espectador. Dependiendo de si el artista desea la expresión de la esencia o de la apariencia, optará por el primero o el segundo de estos métodos.

En consecuencia, el estudio de los cánones que denotan dos actitudes tan opuestas como éstas, resaltará diferencias fundamentales en la con-

cepción del acto creador, como son, por ejemplo, la que caracteriza el arte egipcio y la que caracteriza el arte clásico griego.

Ningún canon egipcio formalmente codificado ha llegado hasta nosotros, pero parece cierto que los pintores egipcios utilizaban un método de cuadriculado regulador a partir de un módulo fijo. En cuanto al escultor, a partir de un módulo constituido por bloques de piedra talladas de igual dimensión, preveía el tamaño de la estatua por multiplicación de la unidad original: dieciocho o veintidós veces según el artista utilizara el canon más antiguo o el canon «reciente». Concepción estática y mecanicista del arte: el egipcio concibe una imagen eterna de vida dotada de una virtud de inmovilismo que suscita su poder de fascinación y de potencia mágica. No intenta representar el ser humano en su apariencia terrestre móvil y perecedera, se esfuerza por crear una forma material que llega a ser la figura inmutable símbolo de otra existencia, la del Ka.

Muy diferente del canon egipcio, fundado sobre una construcción geométrica predeterminada, es el canon griego, tal y como será definido por Políclatos de Argos en un tratado teórico titulado *El Canon,* es decir *la Regla,* y cuyas estatuas célebres del Doríforo, del Kyniskos, del Diadumene (hacia 430) iban a ser ejemplos. En un sistema de proporciones aritméticas cuya medida se rige por una ley numérica, en lugar de una multiplicación mecánica por cuadrículas, una articulación orgánica que relaciona las partes entre sí en el seno de una armonía de conjunto. El procedimiento técnico da lugar a una estética. En tal actitud se encuentra la influencia de la mística pitagórica del número que ordena el cosmos, tal como la expone Platón en el *Timeo:* «... Encontrándose todas las cosas en desorden, Dios introdujo en cada una con relación a sí misma y en las unas con relación a las otras, las proporciones» (69a).

El sistema de medida de una obra arcaica como el *Kurós* de Tenea era relativamente simple (el *módulo* está constituido por la altura de la cabeza y la longitud del pie, ambas iguales: la altura del cuerpo entero lo contiene siete veces). El canon de Policleto será infinitamente más complejo: el módulo es el dáctilo (la falange de un dedo) a partir del cual los cálculos precisos de relaciones y proporciones darán al artista las medidas principales. La altura de la cabeza representa el 1/8 de la altura total, la mitad de la longitud del torso y de las espaldas; con el torso, iguala la altura de las piernas. La belleza del conjunto residirá en su «simetría» (es decir, la armonía resultante de la correspondencia de las partes en relación con el todo), en estas proporciones (coordinación métrica entre el módulo y el todo), en la euritmia, figuración objetiva de un cuerpo ideal (y, en consecuencia, atenuación del defecto particular). Mientras que el encasillado geométrico utilizado por el artista egipcio dividía la imagen o la estatua según medidas regulares, idénticas y arbitrarias (divisiones que podían cortar los cuerpos en puntos sin correspondencia con las articulaciones anatómicas), el canon de Policleto se concibe para que las fracciones de estas medidas choquen con los puntos orgánicos esenciales: el cuerpo humano ideal ya no es una figura estática, es una figura dotada de vida, por lo tanto capaz de movimiento. El canon, como señala Panofsky en un estudio célebre sobre «las teorías de las proporciones como reflejo de la historia de los estilos», transmite entonces relaciones más que cantidades reales. Una estética del ser en sí se sustituye poco a poco por una conquista de la apariencia. Lisipo dirá que lo representa tal y como aparece, mientras que los artistas de otros tiempos representaban al hombre como es.

El canon clásico retomado por los romanos –recordemos las definiciones célebres dadas por Vitruvio de la simetría, la analogía, la euritmia– iba a ser abandonado por los bizantinos y los artistas de la Edad Media por razones religiosas y estéticas. A un arte hierático que rechazaba la no permanencia de lo móvil y lo aparente, fundado sobre el respeto de un prototipo considerado de origen extranatural, debía necesariamente corresponder un nuevo canon que no reposaría ya en la objetividad antropométrica ni sobre los ideales estéticos del canon griego. El canon bizantino tal y como se encuentra formulado en el *Manual del Monte Athos* preconiza un módulo elegido en razón de su significación espiritual: este módulo será dado por la longitud de la cabeza porque ésta es el lugar del Espíritu. En razón de la significación que el cristianismo atribuye a la cifra tres se deduce una división tripartita de la cara (comprendiendo a menudo la aureola) a partir de la unidad constituida por la longitud de la nariz. La cifra nueve, también simbólica, se impone para la longitud total del cuerpo, compuesto de nueve unidades. El resto de la figura geométrica, fácil de adoptar en visión frontal, suscita algunas dificultades desde que el artista desea imprimir movimiento al personaje representado.

El canon llamado del Monte Athos fue poco a poco universalmente adoptado por toda Europa medieval cristiana en razón de su contenido espiritual en razón también de su facilidad de aplicación.

Con la creciente afirmación a finales del siglo XIV del individualismo del artista, el valor mismo de la idea de un canon, cualquiera que sea, será cuestionado.

Villard de Honnecourt había propuesto en su álbum, que ha llegado hasta nosotros, esquemas geométricos de fácil uso, fundados sobre el triángulo, el círculo, el trapecio, etc. Pero no se trataba ya de simples figuras ornamentales destinadas a hacer rápida la reproducción de ciertos modelos-tipos, toda significación simbólica estaba desterrada. Al igual que todo elemento naturalista. Por esto, era fatal que estos esquemas que, sin embargo, ya eran simples expedientes técnicos sin valor espiritual ni objetivo, fueran abandonados. Se apaga casi completamente a finales del siglo XIV.

Con el Renacimiento clásico de la Italia del siglo XV, penetrada de neoplatonismo, se asiste a menudo a una vuelta al canon de Vitruvio, que los

artistas estudian atentamente; pero a pesar de que sobrevive, sobre todo en la Italia del Norte, la tradición gótico-bizantina transmitida por Cennino Cennini del canon de nueve figuras heredado del Manual del Monte Athos: este canon persiste claramente en Ghiberti *(Commentarii,* 1450), Filarete *(Trattato,* 1464), Pomponius Gauricus *(De Sculptura,* 1504) e incluso Leonardo da Vinci, que utiliza el de Vitruvio según los casos.

Humanistas, arquitectos, pintores o escultores intentan encontrar una correspondencia entre las proporciones del cuerpo humano, los intervalos musicales y los *Números místicos,* expresión de la armonía del cosmos según la doctrina de Pitágoras transmitida por el pensamiento platónico. Luca Pacioli en De *Divina Proportione* (1509) preconiza la utilización de la sección de oro («la parte más pequeña es a la grande lo que la grande es al todo»). Se considera a la obra de arte como el reflejo de la perfección del macrocosmos: perfección hacia la cual puede tender gracias a la observación de las leyes objetivas de lo Bello. Así la imitación de lo Bello pasa a ser una ciencia en la que la utilización de la perspectiva y el respeto de un canon de proporciones aportan su garantía de exactitud. Pero en la concepción de estas proporciones ideales varía la actitud intelectual de los grandes artistas del Quattrocento: según Alberti, el hombre reconoce la belleza, no por su juicio personal –que podría ser variable–, sino por una facultad racional común en todos los hombres. De aquí la teoría albertiana de las proporciones; el artista deberá elegir en la naturaleza no lo que es más bello, sino lo que es más habitual. Leonardo da Vinci, cuarenta y seis años mas joven que Alberti, pertenece, por el contrario, a una generacion de artistas que comienza a inquietarse por la amenaza de uniformidad académica debida precisamente a la instauración de este realismo. En oposición a Alberti, que buscaba la perfección de tipo general, Leonardo se esfuerza por evitar la estilización insistiendo en la importancia de la variedad en la figura humana. Mientras que uno reunía casos particulares para deducir leyes generales, el otro se aplicaba a estos casos aislados y es propenso a las generalizaciones. No todo es bello en la naturaleza, dirá Leonardo, pero todo es digno de ser imitado. Además, y en esto se diferencia de sus antecesores, se esfuerza por analizar científicamente las variaciones de las proporciones concebidas, por una parte, por el movimiento humano, y, por otra, por los cambios de posición del observador. A una concepción idealista y estética sucede una concepción subjetiva y dinámica que abrirá las vías al arte moderno.

Alberto Durero, en su *Tratado de las Proporciones* (Nuremberg, 1526) intenta encontrar tipos característicos de cuerpos humanos –por esto se aproxima a la concepción de Leonardo–, tipos fundados en aspectos propios del carácter. Parte de cuatro temperamentos fundamentales (colérico, flemático, sanguíneo y melancólico, los cuales son representados probablemente en las célebres tablas de Munich de los cuatro evangelistas) y acaba por establecer veintiséis cánones en los que el módulo de la cabeza constituye la unidad, que será –según los tipos llamados convencionalmente A, B, C, D– multiplicado por siete a la vez. Pero, como en Leonardo, estas medidas técnicas establecidas empíricamente tras el estudio de la realidad son susceptibles de modificación, a consecuencia de las distorsiones aportadas por la perspectiva, las ilusiones de la luz y de la sombra, los cambios debidos al movimiento, etc. Una concepción cinética que anuncia una nueva estética modifica el aspecto formal y, por supuesto, la significación artística del canon.

La época moderna considera la obra de arte como figuracion esencialmente subjetiva donde actúan la ilusión espacial, los efectos luminosos, el movimiento creador de inestabilidad y, sobre todo, la emoción subjetiva del artista para el cual el objeto de representación se ve a través del filtro de una conciencia. En consecuencia, no ha podido más que desinteresarse del estudio del canon, como de todo sistema de normas que predeterminan la obra de arte y corren el riesgo de disminuir la originalidad de la creación.

Los admiradores de la Antigüedad clásica del siglo XVII (Poussin), los neoclásicos de finales del siglo XVII (David) y a principios del siglo XIX (Ingres) volverán de forma artificial al estudio del canon debido a su valor de manifiesto de una estética arcaizante; pero los artistas contemporáneos se negarán rotundamente, como a una limitación del acto creador. L. D.

➢ Escala, Norma, Perspectiva, Proporción, Número de oro.

CANON (musical). En música, se llama *canon* (también llamado *fuga perpetua)* a un tipo de fuga compuesta siguiendo el principio de imitación regular indefinida. Su estructura es la siguiente: una primera voz entona un canto cuyo primer miembro se llama antecedente, este antecedente está seguido por un segundo miembro llamado consecuente, en el momento mismo en que comienza el consecuente, una segunda voz entra en juego y canta sin ninguna modificación el antecedente, bien al unísono, a la octava, e incluso (con dificultades particulares) a la quinta, lo que implica un cambio de tono. Así, estas dos voces cantan simultáneamente, una el consecuente, otra el antecedente, que deben yuxtaponerse de manera constante según todas las reglas del contrapunto florido. Si hay una tercera voz, entona a su vez el antecedente mientras que la segunda canta el consecuente y la primera un segundo consecuente que sigue al primero. Hay entonces una especie de lazo o de trenzado vocal en el que la melodía se sirve a sí misma de acompañamiento, según una especie de diferencia en el tiempo. El canon perfecto, o canon perpetuo, debe estar compuesto de forma que cada voz, llegada al fin, pueda retomar *da capo,* de forma que el todo pueda continuarse indefinidamente. Para dar un nuevo ejemplo conocido por todos, la canción popular «Frére Jacques» cantada a cuatro

voces que entran sucesivamente constituye un canon perpetuo, seguramente muy elemental musicalmente pero perfectamente correcto y conforme a las leyes del género.

El canon, como vemos, exige del compositor mucho ingenio e incluso ciencia y resalta el mismo ideal estético que los poemas de forma fija en los que las repeticiones ingeniosas solicitan verdaderos milagros de destreza. De hecho, el canon musical se ha refinado, a veces, por estos milagros de habilidad. Así el compositor Bontempi fijó «cánones dobles invertidos» cuya regla era que después de haber cantado la partitura sujetando la hoja en un sentido determinado, se podía invertir ésta de arriba a abajo y cantar de nuevo empezando por el fin, con la voz más baja que, poco a poco, era la más alta, quedando todo conforme a las reglas del contrapunto*.

Además de este carácter culto, el canon tiene, generalmente, un carácter religioso, no sólo porque la música religiosa lo ha cultivado asiduamente en la época del contrapunto, sino porque en sí mismo tiene una especie de majestad hierática y, por decirlo así, una necesidad interior en el acuerdo de los intérpretes. Y por su perpetuidad ofrece alguna imagen del infinito.

En estas condiciones, se puede uno extrañar de que Berlioz en la *Condena de Fausto,* haya tratado en canon el coro de los borrachos en la taberna de Auerbach. Este coro hacía ver a Fausto, como se lo dice Mefistóteles, «la bestialidad en todo su candor» (siendo estas palabras traducidas literalmente del texto de Goethe donde figura la palabra apenas germanizada *Bestialität).* Berlioz de ninguna manera esquiva el carácter culto y religioso, bien al contrario, Mefistóteles, cuando necesita a los cantores les dice: «Señores, vuestra fuga es muy hermosa, el estilo es culto y muy religioso.» ¿De dónde viene que el músico haya creído poder conseguir un efecto grotesco? En verdad, denuncia primero, en esta perpetua repetición, una especie de machaconería musical; y, por otra parte compara un coro de borrachos con una composición donde todos cantan el mismo aire, pero no al unísono. Se elude difícilmente la idea de que Berlioz, músico romántico, ha querido expresamente, con una especie de ironía, burlarse en este pasaje de uno de los procedimientos más cultos y más convencionales de la música clásica y denunciar en la regla misma de la composición en canon un principio que él juzgaba estéticamente absurdo.

A pesar de que la palabra canon no se emplea en el vocabulario coreográfico, esta norma o pauta existe: una bailarina comienza un encadenamiento, la siguiente ejecuta el mismo con una diferencia de medidas, y así sucesivamente. Este procedimiento se encuentra sobre todo en las coreografías de Georges Balanchine.

En las artes decorativas, y especialmente el arabesco, son frecuentes hechos análogos, combinándose una línea decorativa con su reproducción diferenciada por translación. El cine puede también emplear este modo de composición, incluso en movimiento. C.

➢ FUGA.

CANSANCIO. El cansancio puede entenderse como parte del proceso estético como un *límite* en el que la obra encuentra su sentido o como aquella disposición que la favorece. Peter Handke en su *Ensayo sobre el cansancio* (1989) ha apuntado cómo el final del acto creativo conduce frecuentemente a esta amarga *extrañeza,* esa consciencia anómala que parece *inaccesible,* pero también arroja a la experiencia, una especie de subjetividad porosa. El cansancio es una forma de la clarividencia, una confianza en el mundo, una permeabilidad para la epopeya de los seres vivos. «La inspiración del cansancio –afirma Handke– dice menos lo que hay que hacer que lo que hay que dejar». En el fondo, lo que se escucha es una llamada a lo *efímero,* la asunción de lo que somos; aquella plenitud que incuba el cansancio no cierra nada, sino que nos *abre* y sitúa en un destino receptivo. F. C.

CANTANTE. *I* - Persona que canta, es decir, que emite sonidos musicales con la laringe y la cavidad buco-faríngea. Este sentido indica simplemente un hecho: la existencia, en un momento dado, de una cierta actividad, sin ningún juicio de valor.

II - Persona que se distingue por su canto. Puede tratarse de alguien que canta bien, que muestra disposiciones para el canto, o de alguien que posee gusto para el canto y canta voluntariamente; frecuentemente, en un grupo, un cantante es aquel de quien se espera que cante, no siempre debido a la calidad de su ejecución, sino a menudo porque posee un repertorio de cantos muy extenso: se convierte entonces en la memoria musical del grupo.

III - Profesional del canto. El paso del especialista (sentido *II)* al profesional responde a varias condiciones; generalmente, se produce cuando el canto exige un cierto nivel técnico, toda una labor, que reclama una consagración plena; pero también es necesario por parte de una sociedad una demanda de canto de alto nivel, lo suficientemente sólida como para retribuir a aquellos que la satisfacen. Además, sucede que la profesión de cantante puede ser al mismo tiempo una función religiosa, mágica o social. Bien se trate de un trabajo artístico, o bien reúna otras funciones, el oficio de cantante está frecuentemente muy organizado, por ejemplo en corporaciones o cofradías (a menudo incluso iniciáticas).

En el pasado ocurrió algunas veces, pero hoy en día esto se desarrolla en grandes proporciones, ya que los cantantes de canciones tienen una difusión extraordinaria, y se observa en la opinión pública una especie de identificación entre el cantante y sus canciones. Eso ocurre en la «presencia» de alguien *que encarna* la canción y la vive. No se constata el mismo hecho en el cantante de ópera. La canción contemporánea es casi inseparable de su intérprete, forma un todo con él. El cantante imprime sus canciones con su distintivo; se los disocia mal cuando el cantante desaparece. A. S.

➢ VOZ.

CANTAR

I - En música

1 / Emitir con la voz sonidos musicales, ejecutar un canto.

2 / Para un instrumento, ejecutar una línea melódica; se dice sobre todo de una ejecución trabada y con un fraseo característico y perceptible. En este sentido, tal término a menudo es empleado laudatoriamente, para remarcar la musicalidad de una ejecución, sobre todo, en el caso de un instrumento solista.

II - En poesía

Tomar algo como objeto de una composición poética, sea en general, sea más especialmente, con objeto de celebrarlo.

III - En las artes de la palabra

Se dice acerca de un actor, un orador, un lector que recita en voz alta, que cantan, cuando su dicción se aproxima al canto por las modulaciones de la voz. Este sentido es utilizado con frecuencia peyorativamente, para indicar una declamación un tanto ampulosa y artificial. A. S.

➢ CANTO, MELODÍA, VOZ.

CANTIDAD. Toda magnitud susceptible de ser determinada numéricamente. La estética cuantitativa ofrece la ventaja de una gran precisión; pero (como toda ciencia cuantitativa) no es posible más que en dos casos: o bien cuando los hechos estudiados son susceptibles de medición, es decir, cuando se les puede relacionar con una unidad, o bien cuando son enumerables. La medida es generalmente posible cuando se estudian las propiedades físicas o los tamaños en las obras de arte; toda la estética de las proporciones, tan importante, se basa en las relaciones matemáticas entre dimensiones. Las enumeraciones de hechos recaen sobre las obras de arte o sobre las reacciones ante esas obras de arte; este último caso es frecuente en los estudios estadísticos sobre el juicio estético o en la estética sociológica. Los estudios basados en las formas pueden ser a la vez cuantitativos y cualitativos cuando las formas pueden definirse por medio de una fórmula matemática; el recorrido de una curva, por ejemplo, es un hecho cualitativo, pero su fórmula algebraica es su transcripción cuantitativa. A. S.

➢ PROPORCIÓN, ESTADÍSTICA.

CANTILENA

I - La cantilena como género medieval

Autores de la Edad Media llamaron con la palabra latina *cantilenae* a un tipo de poemas cantados que los historiadores de la literatura medieval han designado con la palabra española *cantilena,* transcripción directa del latín.

Las cantilenas plantean ciertos problemas, su historia es todavía bastante oscura y la noción no está fijada. Sin embargo, algunos puntos parecen definidos:

1 / La cantilena no es un género culto, sino una poesía en lengua vulgar, incluso tiene un carácter popular, por oposición a la literatura de los clérigos; testimonia la existencia de una poesía en lengua romance, de transmisión oral, desde el siglo IX.

2 / La cantilena es un poema cantado; el lado musical es tan importante como el lado poético, pero mucho menos conocido, a causa de la rareza y de la imprecisión de las anotaciones musicales.

3 / La cantilena es al mismo tiempo lírica y narrativa. Celebra a personajes o acontecimientos importantes.

A estos caracteres comunes se asocian caracteres variables que dibujan diferentes géneros, por otra parte no siempre claramente determinados. El género mejor documentado es el de la cantilena religiosa, que toma a menudo la forma de un canto hagiográfico. Este género es bastante polimorfo; así la célebre *Cantilena* (o secuencia) *de Santa Eulalia* (finales del siglo IX, es uno de los textos más antiguos seguidos en lengua romance) cuenta con 29 versos, en dísticos asonantados («Buona pulcella fut Eulalia, - Bel avret cops, bellezour anima, - Voldrent la veintre li Deo inimi, - Voldrent la faire diavle servir. - Elle non eskoltet les mals conseilliers, - Qu'elle Deo reneiet, chi maent sus en ciel», etc.); el *Saint Léger* (finales del siglo X) tiene 40 estrofas de 6 octosílabos asonantados. Y si la clase de temas tratados define el género, el empleo parece haber sido multiforme; se ha cantado en la iglesia durante los oficios (un pasaje de Bernard de Angers indica que hacia el año mil, en Conques, la masa de fieles cantaba «cantilenas rústicas» durante los salmos que seguían a la lectura de las vidas de santos); la *Canción de San Faron* de la que habla Hildegario (siglo IX) era cantada y bailada en el campo por coros de mujeres con acompañamiento de batir de palmas. Los fragmentos que cita Hildegario son, por otra parte, bastante misteriosos, son rítmicos y redactados en un latín vulgar; ¿se trata de fragmentos originales, de una adaptación culta de un original en lengua vulgar, o de una traducción en lo que Hildegario imaginaba que era verdadero latín?

La cantilena no fue únicamente religiosa. Autores de los siglos XI y XII hablan de cantilenas profanas, unas sobre personajes de leyendas épicas (Orderie Vital menciona una cantilena sobre Guillaume), otras sobre grandes personajes contemporáneos (estas últimas pueden considerarse también canciones de soldados). No se conocen estas cantilenas más que por referencias, no ha sido conservado el texto de ninguna de ellas.

Los documentos documentados son, pues, raros y a menudo incompletos; los hechos testificados plantean problemas, tanto para la historia literaria como para la musicología. Estos problemas son tanto de orden estético como de orden histórico.

Nos hemos preguntado muchas veces, por ejemplo, cuál es el lugar de las cantilenas épico-líricas en la formación de las leyendas épicas y cuál es su relación con las canciones de gesta. Estas discusiones, que han dado lugar a teorías que contienen numerosas conjeturas, ocupan un espacio en el vasto problema estético de las rela-

ciones entre dos géneros o dos categorías estéticas, lo lírico y lo épico. Las cantilenas, como las baladas populares alemanas, inglesas o escocesas, como en numerosos poemas de los Eddas, o de poesías populares escandinavas, poseen a la vez los dos géneros narrativo y lírico, y demuestran que no se excluyen, contradiciendo las clasificaciones que pretenden oponerlas. Pero, ¿estas fórmulas intermedias serán la señal de filiación entre ambos géneros? No han faltado las especulaciones sobre este asunto; para los partidarios de la teoría prerromántica y romántica de «la Epopeya Primitiva», las cantilenas serían fragmentos que han sobrevivido del naufragio de largos poemas (en este sentido se inclinaba Flauriel); para otros más modernos, las cantilenas serían los primeros gérmenes que debían extenderse más tarde en el género épico de las canciones de gesta (era la teoría de Gaston Paris). Estos sistemas parecen hoy en día obsoletos, mientras que algunos aspectos se actualizan, por ejemplo, en las hipótesis de Rychner; pero la importancia de todo esto para el estudioso de la estética radica en la aportación de hechos y reflexiones sobre las categorías estéticas y los géneros literarios.

Nos hemos preguntado también sobre las relaciones entre las cantilenas populares, o como decían los autores de la Edad Media «rústicas», y la literatura culta. ¿No habría que ligarlas al género literario del *planctus* tan cultivado en la literatura latina de finales de la Antigüedad y de la Edad Media? Más aún cuando las cantilenas, en el siglo IX discurren paralelas con la gran boga del *planctus* en la época carolingia (cf. el planctus sobre la muerte de Carlo Magno, el de Agobard sobre la muerte de Luis el Piadoso, el de Lothario, etc.). Las cantilenas poseen aquí, para el estudioso de la estética, un interés relativo a la sociología estética, a la misma noción de arte popular o arte culto, etc.

Por último, el hecho de ser cantadas, a veces también danzadas o mimadas concierne a los problemas estéticos de las relaciones entre las artes e incluso de sincretismo entre artes no diferenciadas unas de otras.

II - La cantilena como melodía

Paralelamente a la acepción que procede directamente del latín y a veces en comunicación un poco imprecisa con ésta, el término cantilena posee otra acepción que viene del latín a través del italiano. Esta acepción toma la palabra únicamente como término musical. La cantilena se define entonces como una melodía, una frase musical dulce y cantarina de forma simple y con un carácter ingenuo que la opone a las melodías cultas y refinadas.

Esta noción general toma a menudo, además, unos matices más estrechos, por otra parte un poco confusos. A veces se llama cantilena a una melodía tierna y melancólica. A veces es una melodía monótona (hay que señalar que el latín clásico cantilena ligaba a veces al término una idea de repetición; la cantilena era entonces un estribillo –incluso, en la acepción vulgar de la palabra, una «monserga»–. A veces la cantilena poseía los dos caracteres precedentes: a la vez simple, popular, melancólico y monótono; entonces era una endecha. Por último, se ha llamado también cantilena a una canción sentimental: es entonces una forma simple y sin pretensión de la romanza.

Este término, con acepciones un poco lábiles, no tiene un empleo frecuente. A veces participa del término poético; su sonoridad dulce y lenta la asimila un poco a los objetos que connota. Según algunos puntos de vista, se podría decir que la propia palabra cantilena es una cantilena (en la acepción vulgar del término, ya citada). A. S.

➢ BALADA, CANCIÓN, ÉPICO, EPOPEYA, GESTA *[I]*, LIED, LÍRICO, MELODÍA, POPULAR, ROMANCE.

CANTO

I - Sentido general

Canto proviene del latín *cantus*, del que ha tomado todos los sentidos. El sentido fundamental, del que se originan todos los demás, es el de *emisión, por la voz, de sonidos modulados*. Esta acepción no diferencia poesía y música (y esos dos, aspectos del canto no son, incluso, siempre distinguidos; en ciertas civilizaciones, su unión resulta tan estrecha que son considerados un solo bloque). El canto se encuentra, por tanto, definido ya por varios caracteres: 1) una emisión sonora por una puesta en «vibración» de las cuerdas vocales, es decir, por series de contracciones rápidas de sus fibrillas musculares) y las posiciones tomadas por la cavidad bucofaríngea; 2) un ritmo, es decir, una cierta disposición de la duración de los sonidos emitidos de este modo; y 3) ascensos y descensos de la voz, en la que la altura varía, más o menos aguda o grave. Se puede añadir la frecuente existencia de acentuaciones, es decir, que ciertos sonidos, más marcados, son más fuertes que otros; pero esto no constituye un hecho característico, puesto que pueden existir cantos sin variaciones de intensidad. Al no necesitar otros instrumentos sino los órganos respiratorios y de fonación del hombre, el canto es un arte universalmente extendido y que se remonta a la noche de los tiempos. Se ignora su origen; las diversas tesis (el canto como expresión espontánea de sentimientos, el canto como mutación estética del grito-señal...), a menudo afirmadas de suyo como evidentes, no son más que hipótesis, con frecuencia no sólo gratuitas, sino extrañas (como la tesis sostenida por varios autores del siglo XVIII, según la cual el canto ha precedido a la palabra en la evolución de la humanidad). Sin embargo, en todas las civilizaciones conocidas existe el canto. Y constituye un doble hecho en el ámbito de la estética: de un lado, los sonidos emitidos son escuchados y el canto es de este modo clasificado dentro de las artes auditivas; pero, por otra parte, no hay que olvidar que el canto es producido y experimentado por el cantor en el interior mismo de su cuerpo, y posee, por tanto, una profundidad vital interna.

A partir de ese canto común, el término *canto* adquiere sentidos más especiales, según se trate de música o poesía; e incluso la distinción de estas

dos artes plantea problemas relativos a sus conexiones, muy importantes para el canto.

II - Música

1 / Emisión, por la voz humana, de sonidos musicales, es decir, de una altura definida, con determinados intervalos entre ellos correspondientes a relaciones matemáticas precisas

Este sentido convierte al canto en un hecho específicamente musical, distinto de la palabra (y, efectivamente, existe entre ellos una diferencia física y fisiológica, netamente perceptible, por ejemplo, en la radiografía). Pero al mismo tiempo todas las conexiones posibles se dan entre lo cantado y lo hallado, de suerte que no se puede trazar una frontera precisa, un corte exacto entre el arte del canto y el de la declamación. El canto propiamente dicho y la palabra integran más bien dos polos de una continuidad, entre los cuales se sitúan numerosas prácticas artísticas.

Practicado como un arte especializado, el canto da lugar a toda una actividad, que convierte al cantor en dueño de su voz, y que busca hacerle adquirir las cualidades apreciadas en este arte, que varían además según las civilizaciones: extensión (con ganancia hacia la región de graves o de agudos), fuerza, rapidez, tipo de entonación valorada, etc. Este arte comporta entonces una cantidad de especies particulares, llamadas también cantos; se las define por un sistema musical (por ejemplo, el canto gregoriano), o por su técnica, o por su ideal propio, a menudo definido por su pertenencia a tal o cual pueblo (el canto francés opuesto al *bel canto* italiano).

El arte del canto puede ser únicamente musical cuando es practicado sin palabras (vocalización, canto con boca cerrada...); pero casi siempre el canto comporta las palabras, lo que provoca todos los problemas estéticos acerca de las relaciones entre la palabra y la música: su importancia respectiva, sus acuerdos y desacuerdos, la traición que supone para un poema su transformación en canto, etc.

2 / Sucesión de sonidos musicales emitidos por la voz (es decir, el *resultado* del canto en el sentido *1* que corresponde al de una *acción;* de donde: *composición musical hecha para ser cantada, o parte destinada a la voz en una composición musical.*

Un canto, en ese sentido *2,* es entonces una obra particular; *el* canto en el sentido *1*, el arte general de la que aquélla se origina.

Los cantos pueden con frecuencia ser repartidos en géneros, sea por su estructura interna (cantos alternos, cantos con uso de estrofa...), sea por su destino y función (cantos de amor, cantos de trabajo, cantos patrióticos, cantos fúnebres...).

3 / Línea melódica principal de una composición musical

Este sentido, nacido del canto vocal acompañado de instrumentos se extiende incluso a composiciones exclusivamente instrumentales, cuando comportan un diseño melódico que adquiere en el conjunto una función predominante. Se dice así que en tal obra el canto está confiado a un determinado instrumento en tal pasaje. Toda composición musical no se incluye forzosamente en ese caso, sea porque no existe una línea melódica neta, sea porque hay varias de similar importancia. Por extensión, canto se dice a veces del carácter melódico de un fragmento.

4 / Sentido analógico: emisión de sonidos musicales, o casi musicales, de seres humanos, sobre todo cuando se trata de una emisión vocal

En este sentido más restringido, son sobre todo los pájaros quienes cantan, lo cual posee un interés estético por varias razones: el carácter más o menos musical de estos cantos; su estructura (pues a menudo obedecen, según las especies, a principios de organización más o menos rigurosos, dejando o no lugar a creaciones personales; el análisis estructural de los cantos de pájaros ha sido realizado principalmente por naturalistas etólogos, pero merecía estudios estéticos más profundos), las relaciones entre los cantos de pájaros y la música humana: algunos músicos han utilizado los cantos de pájaro en la música imitativa (Clément Janequi, *El canto de los pájaros,* Daquin, *El cucú...),* o bien extrayendo las ideas y principios particulares del canto de tal pájaro, pero sin hacer una imitación rigurosa (muchas obras de Messiaen parten de una observación de estos animales), o bien tomando prestado un motivo de un canto de pájaro (Beethoven ha utilizado este recurso con bastante frecuencia, no se ha reducido a los pasajes imitativos de la *Sinfonía Pastoral);* pero no se puede olvidar la relación inversa, aquella en la que el pájaro retoma, a menudo él mismo, una melodía suministrada por el hombre, e incluso dialoga musicalmente con él.

Se extiende el término *canto* a la voz de muchos otros animales, en conexiones análogas con la música (imitación bufonesca del canto de las ranas, en la comedia-ballet de Rameau, *Platée),* e incluso en el zumbido de los insectos, aunque no se trate de una voz (el estudioso de la estética no puede olvidar el mito de las cigarras en el *Fedro* de Platón, 259b-d: la fascinación del canto revelado por las musas, que hace olvidar las necesidades materiales); se habla incluso del canto de un arroyo, del viento en los árboles, pero eso acaba por no ser más que una simple metáfora.

III - Poesía

1 / Poesía destinada a ser cantada

Este sentido procede de la concepción global citada más arriba (en *I)* que toma el conjunto de la melodía y las palabras como un todo único. Pero se pueden considerar también las palabras por separado (en la lírica de la Antigüedad griega, la separación ha sido provocada por nosotros debido a la desaparición de la música, en tanto que únicamente las palabras habían podido conservarse). Es por eso que el canto designa también un *poema lírico.*

2 / Gran división de una epopeya

El *canto* es en la epopeya semejante al capítulo en la novela; pero no hay que olvidar que las

grandes epopeyas de la Antigüedad griega eran enunciadas de una forma intermedia entre el canto y la declamación, y, a menudo, con acompañamiento instrumental: la cítara y después la lira. El *canto* es, de este modo, un fragmento de una extensión tal que permite ser ejecutado en la escena, y formando en principio una totalidad, una subdivisión del conjunto que, sin embargo, posee su unidad y su organización. (La tradición manuscrita ha conducido con frecuencia a cortes un poco diferentes.) La división en cantos continúa siendo adoptada incluso en epopeyas modernas, escritas para la lectura en voz alta, o incluso la lectura muda, y sin elementos musicales. A. S.

➢ AIRE, CANCIÓN, EPOPEYA, GREGORIANO (CANTO), LIED, LÍRICO, MELODÍA, MÚSICA, ÓPERA, ROMANCE, VOCALIZACIÓN, VOZ.

CAÑAMAZO

I - Sentido propio

Etimológicamente, el cañamazo es una tela de cáñamo. Pero el término se ha extendido y designa varias clases de toscos tejidos de cáñamo, lino, algodón, etc. El único cañamazo que interesa a la estética es el de tapicería.

Es un tejido con armadura de lienzo en el que los hilos, bastante separados los unos de los otros, forman una especie de redecilla en cuadros regulares. Existen numerosas variaciones, pero el empleo es el mismo: el cañamazo sirve de base a un bordado de aguja que lo recubre por completo. Se utiliza para esto una aguja especial llamada de cáñamo, caracterizada por una punta roma. Esta aguja debe pasar por los puntos del cañamazo sin atravesar los hilos. El cáñamo se borda con seda, algodón, muy a menudo con lana, pues la hebra de lana, al ahuecarse, tapa por completo los hilos del cañamazo y rellena los agujeros (además, este material, resistente al deterioro, conviene a los objetos de uso corriente, y en especial a la tapicería de mobiliario: cojines, asientos, etc.). Esta labor se lleva a cabo mediante puntadas oblicuas, paralelas entre sí, que atraviesan las intersecciones entre los hilos de trama y los de urdimbre; son iguales y adoptan el ritmo del cañamazo («puntadas», «mediopuntos de cruz», etc.). Se emplean, pero menos, puntos paralelos a los bordes del tejido y también oblicuos o longitudinales, puntos de diversa longitud. Pero es más bien considerado como una fantasía, o a veces, como un procedimiento para novatos.

De todas formas, la estética particular de la tapicería con cañamazo tiende a formar zonas de colores lisos reglados según un módulo dado por el grosor del cañamazo. El dibujo está constituido por una yuxtaposición de cuadritos indivisibles e iguales (incluso en los puntos de longitud variable, la longitud de cada punto es un múltiplo simple de esta unidad).

Todo esto condiciona, en principio, la concepción del motivo que se va a realizar. No se pueden introducir detalles menores que el punto-unidad. No se pueden realizar esteras y escalas más que mediante series de pequeñas zonas yuxtapuestas; las líneas curvas, vistas de cerca, se resuelven en pequeñas escaleras, y por otra parte, éstas no son idénticas, a causa del sentido oblicuo del punto, según suban hacia la derecha o hacia la izquierda. En resumen, una composición que se realiza sobre un cañamazo implica un sistema de exigencias rigurosas y la manera con la cual su autor la domina, es decir, la integra en su proyecto, es uno de los aspectos estéticos importantes de esta composición.

Por otra parte, con frecuencia el motivo está simplemente impreso sobre el cañamazo sin coincidir exactamente con su estructura. Una gran parte de interpretación es entonces destinada al ejecutante: le es necesario precisar y adaptar a su red este modelo aproximativo.

Pero, aunque el ejecutante trabaje con puntos contados, sobre un modelo riguroso o sobre un modelo que adapta más libremente, la cualidad artística de su trabajo tiende a la regularidad de los puntos. Flojos, se ahuecan más y toman relieve; apretados, son más finos y uniformes. Para obtener una zona completamente regular, es necesario que la tensión de los puntos esté bien igualada. Se puede intentar dar mayor espesor a algunos elementos del motivo; las irregularidades del relieve esparcidas al azar no son siempre desagradables; pero una fila de puntos de mayor o menor grosor que los otros en una región unida es un defecto de ejecución: traza una línea poco afortunada y hace sensible una estría del cañamazo que debería perderse en el conjunto.

Actualmente, algunos artistas que buscan nuevos efectos han empleado enrejados de metal a modo de cañamazo.

La tapicería de cañamazo está muy extendida: su gran difusión testifica preocupaciones estéticas en la vida corriente, en el seno de todos los medios sociales.

➢ BORDADO, BALDOSA, OFICIO *[IV]*, SUPERFICIE, TAPIZ/TAPICERÍA.

II - Sentido figurado

Por analogía con el cañamazo que sirve de base en tapicería, llamamos también cañamazo, metafóricamente, a un texto que sirve de base y de guía a una segunda composición bordada por encima. El término ha adquirido un sentido práctico en el arte lírico (en el que el cañamazo es una sucesión de palabras destinada a guiar a un poeta que compone la letra de una música dada) y en el arte teatral (en el que el cañamazo es un resumen de la acción, más o menos detallado, sobre el que los autores crean y a menudo improvisan su texto).

1 / El cañamazo lírico

Se trata de una serie de palabras sin continuidad y sin significación, que el músico coloca bajo un aire que se destina a ser cantado. Estas palabras sirven sólo para marcar el silabeo, los cortes, los acentos y la medida de los versos. A partir de este modelo, el poeta compone la letra definitiva. Hoy en día no se usa apenas cañamazo, en este sentido, sino más bien «muestra».

Este procedimiento ha sido empleado sobre todo para la ópera y para el ballet-comedia. Lulli

proporcionaba tales cañamazos a Molière y a Quinault. Incluso parece que Molière integró a veces, para ganar tiempo, fragmentos de estos cañamazos en los versos definitivos. Se ve que el procedimiento del cañamazo se aplica en los casos en los que la música es anterior a la letra; se opone al procedimiento del libreto compuesto en primer lugar y dado después a un músico.

Abusivamente, se ha llamado también cañamazo al poema compuesto según esta sucesión de palabras inicial, e incluso, por extensión, a todo poema compuesto a partir de una música preexistente. Pero la metáfora se vuelve ilógica por esta inversión de símbolos; esta acepción no puede ser conservada razonablemente y, por otra parte, hoy en día no se usa.

2 / El cañamazo en teatro

El juego del cañamazo, o más bien «sobre la marcha», como dice Grimarest a propósito de los comediantes de Molière habituados a este modo de expresión, es un arte de la improvisación. La *Commedia dell'arte* (siglos XVI, XVII, XVIII) produjo las muestras más célebres, pero la práctica de una interpretación ordenada según un esquema simple de acción es natural en todas las formas espontáneas o elementales de la expresión teatral. Los ejemplos del carro de Thespis, de los Atellanes, de los farsantes populares o de los payasos de circo revelan la misma necesidad lúdica que guía a ciertos juegos de niños en las tramas ingenuas.

El juego con cañamazo adquiere una significación precisa cuando se instaura verdaderamente un arte del actor improvisador con sus obligaciones y sus libertades, sus modalidades propias y sus estilos. El cañamazo ya no es un simple resumen de la acción, sino una conducta en la que están previstos y organizados, al hilo de la intriga, efectos escénicos, sugerencias para nuevos juegos, o la utilización, por el contrario, de procedimientos afectados, los tiempos y lugares de fragmentos efectistas. Los cañamazos (de Biancolelli, Flaminio Scala, de la colección de Gherardi...) contienen monólogos y diálogos.

En efecto, la improvisación completa y pura, como lo muestra la *Commedia dell'arte*, interpretación de cañamazo por excelencia, no existe en sentido absoluto. No obstante, se mide la importancia del aporte personal de los intérpretes constatando que un cañamazo que se lee en treinta minutos sirve de soporte a un espectáculo de dos horas. El actor adorna sus variaciones sobre el tema dado, según su humor y la respuesta del público, amplifica los monólogos o diálogos que más o menos ha preparado y que conoce más o menos de memoria, altera y transforma los estereotipos inventariados del juego en el que se basa. El flujo expresivo es propio del momento. Efectivamente, hay invención en los desbordamientos de las bromas donde los improvisadores famosos se abandonan a la extravagancia de su imaginación verbal y lúdica.

La exigencia de la interpretación con cañamazo posee importantes consecuencias estéticas. Ya que el texto improvisado no puede tener la cualidad de la escritura meditada y elaborada, el arte de la improvisación concede un gran lugar a la expresión corporal y gestual: Arlequín habla mucho, pero es mimo, bailarín y acróbata. Arte innato al actor, fundado sobre la personalidad del intérprete que perfecciona interpretaciones y técnicas adaptándolos a su medida, la *Commedia* crea y confirma tipos, más bien fijados y estilizados en número limitado. Arlequín, Pantalón, el Doctor, el Capitán, Brighella... se transforman en familias de intérpretes con genealogías establecidas, pero el arquetipo, aunque repleto de verdades humanas, se opone fundamentalmente al personaje, dotado cada vez de una individualidad propia. La disputa de escuela que separa a Gozzi, defensor de las máscaras improvisadoras de la *Commedia,* de Goldoni, partidario de una comedia elevada, reposa, de hecho, en la oposición implícita de tipo y personaje.

Hoy día tendríamos dificultad para apreciar las cualidades y los considerables recursos de la interpretación con cañamazo de la *Commedia dell'arte,* sin las excepcionales resurrecciones efectuadas en este terreno del arte teatral por el Piccolo Teatro de Milán.

Evidentemente los «poco más o menos» de algunas representaciones hechas deprisa y corriendo en las que la improvisación suple, no sin perjuicio, la falta de preparación y de memoria, están lejos de este verdadero arte. Ya ha pasado, aunque continúa próxima, la época en la que, en ciertos espectáculos de última fila, se proponía a los actores que representaran según un cañamazo o boceto (es decir, un texto conocido). El recuerdo de esta degradación del arte sirve para subrayar los méritos atribuidos a la invención personal del intérprete y la confianza concedida a las virtudes expresivas, verbales y lúdicas del actor con temperamento. Varias pedagogías, así como periódicos y ensayos dramáticos recurren todavía a la interpretación con cañamazo.

Encontramos hechos análogos en el arte de la elocuencia. A menudo, los oradores no tienen un texto escrito, sino que improvisan a partir de un cañamazo (conferenciantes, abogados, predicadores...).

3 / El cañamazo en literatura

Se puede llamar «cañamazo» al argumento desarrollado de una obra o novela que se utiliza como fundamento en un trabajo ulterior de redacción, ya se redacte personalmente, ya se haga redactar por un «negro». A. S.

➢ ARGUMENTO, COMEDIA, BOSQUEJO, ESBOZO, IMPROMPTU, IMPROVISACIÓN *[II].*

CAPILLA

I - Sentido propio, en arquitectura

Una capilla es, o bien una pequeña iglesia que no es parroquia ni abadía, pero que depende de una parroquia, o tiene un carácter privado (oratorio, pequeña iglesia que sirve a un hospital, un colegio, etc.), o bien, en una gran iglesia, un recinto donde se dice misa, fuera del altar mayor. En todos estos casos, la capilla posee arquitectónica-

mente caracteres estéticos que la diferencian de una iglesia: en principio, una cierta intimidad, una disposición adaptada a su función especial. Pero existen capillas que por la arquitectura o la decoración se emparentan con las iglesias y tienen la monumentalidad de éstas (de la Sainte Chapelle de París a la Capilla Sixtina del Vaticano).

➢ CRISTIANO.

II - Por extensión, en música

La Capilla es una institución que reúne a los músicos, cantantes e instrumentistas, al servicio de un príncipe o de una iglesia. Sus actividades están generalmente reservadas a los oficios religiosos, a pesar de que en la corte de Borgoña, los músicos de la Capilla hubiesen sido requeridos a menudo para animar los intermedios.

Nacidos de la *Schola Cantorum* que fue organizada por Gregorio el Grande, las primeras capillas aparecen en la Edad Media en la corte de los Papas, donde la antigua Schola de Roma y la nueva Capilla de los Papas en Avignon se funden al final del gran cisma en una capilla única que toma bien pronto el nombre de Capilla Sixtina. Es ésta la que sirve de modelo a todas las otras. En Francia, Francisco I dota a la Chapelle Royal de una verdadera organización. La administración se confió generalmente a un prelado (maestro de capilla), mientras que el subdirector, músico y compositor ostentan la auténtica dirección. La mayor parte de los grandes compositores hasta el final del siglo XVIII fueron maestros de capilla (Eustache du Caurroy, De Lalande, Du Mont, J. S. Bach).

Las capillas fueron a menudo llamadas en Francia *maîtrises*. La Chapelle Royal francesa, suprimida por la Revolución y restablecida por Napoleón I, desapareció completamente después de 1830.

Durante mucho tiempo, por ser lugares privilegiados de formación de todo músico que quería conocer su arte, las capillas tuvieron un cometido pedagógico extremadamente importante. H. C.

➢ CORO.

III - Sentido figurado

El término capilla toma un sentido figurado al final del siglo XIX. Por analogía con los capellanes de una pequeña iglesia, de una parte de iglesia donde se ubica un altar secundario, o de un local privado consagrado al culto, se denomina capilla a un pequeño grupo de escritores o de artistas unidos por una especie de culto particular para un ámbito determinado del arte, un artista o un escritor. El término es peyorativo; deja entender que un vínculo de camaradería prevalece sobre el valor real del objeto de ese culto, o incluso que los miembros de ese pequeño círculo se reducen a alabarse mutuamente. Por ello se puede hablar de «el espíritu de capilla». A. S.

CAPRICHO. Esta palabra procede a través del italiano *capriccio,* del latín *capra,* cabra, este animal que pasa por estar sujeto a acciones imprevistas y antojadizas. Se llama así a cualquier acción no estereotipada, realizada espontáneamente por un impulso peregrino. La palabra interviene en estética de tres maneras:

1 / Por su aspecto psicológico

En la novela, y sobre todo en el teatro, conceder caprichos a un personaje es al mismo tiempo darle un carácter cautivador (se trata a menudo de personajes femeninos) y usar un resorte dramático que da lugar a desarrollos inesperados y pintorescos. Musset empleó dos veces esta palabra en títulos de obras teatrales: los *Caprichos de Marianne* y *Un Capricho.*

2 / Por su aspecto técnico

El capricho es lo pintoresco en la evolución, particularmente en pintura, lo inesperado de una pincelada, en los medios empleados. Théophile Gautier, describiendo en *La señorita Maupin* una pintura, por otra parte imaginaria, escribe: «Todo está tocado por un capricho admirable.» Este empleo laudatorio de la palabra supone que el capricho está vivo, es gracioso, agradable, lúdico y no llega a la extravagancia.

3 / Como procedimiento de composición

La palabra capricho ha sido empleada, sobre todo en música, en diferentes épocas y lo es todavía, para designar una composición que no entra en ninguna otra forma conocida y reglada, pero parece estar dirigida por una inspiración que no conoce otras leyes que su espontaneidad. Numerosas composiciones musicales llevan también este título. Las hay de Mozart, de Locatelli, de Meldenssohn, de Paganini, de Rimsky-Korsakof, de Jazques Ibert, de Stravinsky y de tantos otros. El piano y el violín son los dos instrumentos que mejor se prestan a este género de capricho. En el jazz*, el capricho instrumental, especialmente en la trompeta o el saxofón, es decir, los pasajes que dan una impresión de improvisación* caprichosa del ejecutante, son una de las características más llamativas de este género musical.

Se llama entonces *capricho* a una obra que se evade de la realidad dando curso libre a la imaginación; por ejemplo, en el orden de lo fantástico* (los *Caprichos* de Goya) o en el orden poético (los *caprichos* de los pintores italianos de los siglos XVII y XVIII).

La composición decorativa concede también un importante lugar al Capricho. E. S.

CARA. ***I*** - El rostro. Se ha llamado cara, en pintura, a una medida igual a la altura de un rostro humano y que sirve para determinar proporciones (se dice: tantas «caras» en un cuerpo); término poco empleado hoy, se cuenta más bien por «cabezas». En una moneda o en una medalla, la cara es el lado en el que figura la cabeza de un personaje.

II - La superficie de un cuerpo, y sobre todo las superficies planas; por extensión y de manera figurada, el aspecto bajo el cual aparece una cosa, principalmente un aspecto especial entre otros. En arquitectura se llama a veces «cara» a una superficie plana («cara de un remate»). En música se denominaba *cara* de un acorde a lo que hoy más bien se llama posición o inversión *(do-mi-sol, mi-sol-do, sol-do-mi).*

III - Uso en expresiones («de cara», «cara a») que indican relaciones en el espacio; es el principal uso estético del término

1 / La relación con respecto a un punto de vista

Lo que está *cara al* espectador se encuentra erguido ante él, en la dirección natural de su mirada, y adquiere, por ello, una posición central en su campo visual, y aparece plenamente. En arquitectura, en el arte de los jardines o en el teatro... constituye una decisión importante para el artista la de ajustar la posición de un objeto por relación al público.

Lo que está *cara a* añade a su situación relativa al espectador, una posición que define el lado que le ofrece y, por tanto, la manera en que se le muestra. Así, en las artes plásticas, lo que se ve de frente, cara al espectador, se muestra en toda su anchura, por oposición a lo que se presenta en perspectiva fugada. Un retrato visto de cara vuelve su rostro hacia el público, por oposición al perfil o al tres-cuartos; se le ve entero, pero se oculta la curva del perfil; parece mirar en la dirección del público. Un actor cara al público manifiesta la expresión de su rostro y, además, su voz se dirige al público, lo que la hace más audible; la interpretación cara al espectador ha sido privilegiada con frecuencia, por ejemplo en el teatro clásico.

2 / La relación con respecto a sí mismo

En arquitectura, la cara o fachada de un edificio, opuesto al reverso o trasera, se asemeja a una especie de rostro del edificio, al que se viene a considerar como un ser vivo (se habla también metafóricamente de sus «alas»). En general, es el lado en el que se encuentra la entrada principal; es considerada la parte delantera cualquiera que sea la situación del espectador, que puede girar alrededor del edificio.

En danza, independientemente de la situación del bailarín respecto de su público, se llama posición *de cara* la del cuerpo en su posición corriente, erguido sobre su eje (por oposición a las posturas inclinadas), con las espaldas y las caderas en un mismo plano (por oposición a la *torsión*, postura en la que el tronco está girado sobre las caderas). A. S.

Esta posición –la más empleada en el origen del ballet (siglo XVI)– puede hacerse monótona, a pesar del potencial expresivo del rostro y de los ojos. De ello deriva la búsqueda estética de otras posiciones del cuerpo: cruzada, sesgada, abierta. Favorece la comunicación significativa entre el bailarín y el público: su fuerza está llena de confiada valentía; puede testimoniar respeto, sugerir una afrenta, simbolizar una llamada. Por su densidad estimulante que incita al entusiasmo, se la emplea generalmente al final de los ballets clásicos. M. Sm.

➢ CORPORAL.

CARÁCTER. La palabra carácter tiene numerosas significaciones. Anotaremos aquí sólo las que interesan en estética.

I - Etimológicamente, carácter viene del griego χαρακτήρ que designa (y es el sentido primitivo de la palabra) una *marca de posesión*, un signo personal que, grabado o trazado sobre un objeto, o marcado con hierro candente sobre un animal, asegura la propiedad a su posesor. Estas marcas a veces son letras, iniciales de un nombre propio, cuando la civilización a la que pertenece este procedimiento de marcaje ya tiene conocimiento de la escritura. Pero antes de la escritura o independientemente de ella, los caracteres libremente inventados tienen el interés estético de constituir pequeños dibujos cuya forma debe ser al mismo tiempo tan simple como sea posible y, sin embargo, totalmente original y, por emplear un término redundante, característico. Los monogramas o los blasones se pueden considerar desde la misma perspectiva estética.

II - Un carácter es un *signo mágico* considerado como dotado de una potencia que comunica a su posesor. Para la estética de este género de signos, ver *Magia*.

III - De aquí se pasa a *carácter* tomado en el sentido de un *signo simple que forma parte de un sistema de escritura** o *notación**. En particular, se llama carácter de imprenta o simplemente carácter, a cada uno de los pequeños fragmentos de plomo que el tipógrafo aúna en líneas y en páginas, con los que la impresión negra sobre el papel constituirá el texto impreso. Esto es para la estética del carácter tomada en este sentido. Sin embargo, todo carácter de escritura no es forzosamente una letra*: los caracteres chinos nos muestran un ejemplo típico.

Hay que señalar que el dominio de los caracteres así entendidos sobrepasa el del signo alfabético. Toda clase de notaciones puede dar lugar a la existencia de caracteres, desde el momento que se trata de signos o de símbolos en los cuales la palabra carácter designa la estructura formal. Por eso hay caracteres astronómicos, caracteres químicos, etc. La estética puede interesarse de muchas maneras en estos datos. Algunos de estos caracteres están dotados de una verdadera belleza, y su valor funcional está siempre más o menos ligado al valor estético. Simplicidad, originalidad, legibilidad, aptitud para formar parte de combinaciones precisas, son las cualidades funcionalmente exigibles que aseguran este valor estético. De modo general, se puede decir que esta estética de los caracteres tiene por objeto el elemento formal de todo algoritmo. Se sabe qué progresos hizo el álgebra en el siglo XVII cuando los caracteres de los que se servía se racionalizaron y se simplificaron. En cuanto a la química, en el siglo XVIII utilizaba una multitud de caracteres (que se puede ver en las planchas de la *Enciclopedia)* que hacían de la notación química un sistema de jeroglíficos más pintorescos que racionales. En total hay en estas planchas 373 caracteres, lo que constituye una curiosa recopilación. La *Enciclopedia* nos dice que, en las recetas médicas, estos signos servían entonces para «esconder los remedios a los enfermos, a los asistentes y a los barberos».

IV - *Carácter* y el adjetivo *característico* significan además *el conjunto de cualidades que dan a*

una obra artística al mismo tiempo originalidad, mordiente, vivacidad, o, como se dice hoy en día, *presencia.* Decir de una pintura, de una música, de un baile, que tienen carácter, es decir, que tienen las cualidades cuyos contrarios son banalidad, blandura, ausencia de prejuicios estéticos, etc.

V - En coreografía en el siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX, se llamaba *baile de carácter* a un baile que presentaba *cierto número de aspectos, de «caracteres» de un país,* ya sea elementos reales, ya sea elementos convencionales cuyos orígenes son a veces difíciles de discernir. A finales del siglo XIX se desarrolla el *medio-carácter** que mezcla elementos clásicos y de carácter (vestidos, por ejemplo). No hay que confundir los bailes de carácter (que no se emplean hoy) con los bailes folclóricos.

VI - En arquitectura, el carácter es una noción difusa que se empleó sobre todo en el siglo XIX. Se acerca a la idea de fisonomía, diversidad de constituciones o de tipos físicos. El carácter está ligado a la teoría de los climas y produce como una forma de expresión local trazos étnicos que presuponían en arquitectura una teoría de la imitación ideal. «Es necesaria toda la finura de espíritu y de razonamiento para distinguir la relación intelectual de las formas ideales y del carácter moral de la arquitectura con las formas naturales y las propiedades intrínsecas de un país» (Quatremère de Quincy). El carácter no es el estilo; el empleo polimorfo que se ha hecho de este término en el último siglo anticipaba las doctrinas materialistas del arte entendido como espejo social.

VII - El caráter de un ser humano es «el conjunto de maneras habituales de sentir y de reaccionar que distinguen a un individuo de otro» *(Vocabulario técnico y crítico de filosofía).* La psicología reserva esta palabra a las disposiciones estables y congénitas y llama con *personalidad* al conjunto de carácter y de todas las disposiciones adquiridas. En este sentido, carácter posee dos papeles en arte.

1 / El arte, y en especial el arte dramático y la novela, también el arte del retrato e incluso la música, pueden tener como objetivo más importante escrutar los caracteres. El carácter ha sido incluso un género literario (Vauvernagues, los *Caracteres* de La Bruyère).

En teatro, en especial a partir del siglo XVII en Francia, los autores se han interesado por el estudio y la expresión de caracteres como recurso y objeto dramático esencial. Según una acepción clásica que se encuentra en la expresión «comedia de caracteres», se entiende por esto personajes que reúnen un conjunto de particularidades categóricas –bien de valor univeral *(El Avaro)*–, bien representativo de un medio o de una época (la mujer sabia). «Pintar caracteres, es decir, tipos generales, he aquí el objeto de la alta comedia» (Bergson, *La risa).* Cuando Pascal escribe «Quien dice buenas palabras tiene mal carácter», quiere decir que este tipo psicológico no es bueno para llevar al teatro (es una opinión estética muy alejada del sentido actual de la expresión «mal carácter»).

En música, podemos encontrar obras escritas especialmente para describir caracteres (Couperin, Rameau, Hindemith...). Por otra parte, la música puede traducir por procedimientos propiamente musicales los caracteres de los personajes puestos en escena (Mozart, *Don Giovanni;* Moussorgski, *Boris Goudonov...*).

2 / El carácter de un artista creador puede interesar a la estética para explicar su obra. El *Tratado de caracterología* de R. Le Senne da como ejemplo de diferentes caracteres a artistas u hombres de letras (los «coléricos»: Cellini, Balzac, Hugo; los «pasionales» melancólicos, Miguel Ángel...). Un capítulo dedicado a la ideología de Alfred de Vigny profundizó el estudio de este poeta mediante la caracterología, ligando al carácter de Vigny la soledad, insensibilidad a la naturaleza..., sugiriendo así un programa para una investigación.

En conclusión, sería una estética e incluso una psicología un poco rudimentaria, creer que la obra de arte «expresa» el carácter del artista que la ha creado. La obra, desde este punto de vista, expresa sobre todo ese «yo mítico» del cual B. de Schloezer ha hablado excelentemente. El carácter del artista es tan sólo uno de los condicionamientos, entre otros, de la génesis de la obra. Pero ni es el único ni el más importante. De hecho, el carácter del artista condiciona sobre todo su método de trabajo. Hay a veces una diferencia chocante entre el carácter del artista y los valores expresados más claramente en sus obras. Es el caso de Miguel Ángel, cuya obra parece expresar fuertemente la tensión enérgica de fuerza y la voluntad de poder y que, en su vida, ha conocido numerosos desfallecimientos bruscos y momentos de debilidad nerviosa o incluso de pánico. Señalaremos también que un buen número de poetas (el poeta es considerado como un dulce soñador) han dado pruebas indiscutibles de energía (Lamartine apaciguando él solo una manifestación sediciosa o G. d'Annunzio en Fiume en 1909...). La caracterología estética plantea problemas complejos y delicados. C.

➢ DOMINANTE, ÉTHOS, YO MÍTICO.

CARGA. Toque militar que se toca con el tambor, clarinete o trompeta en el momento del ataque. Tiene por característica poseer el ritmo de «paso de carga» intermedio entre el paso gimnástico y la carrera. N. B

➢ CARICATURA, PARODIA, PASTICHE.

CARICATURA. La caricatura (del italiano *caricare,* cargar) es una obra de arte que representa a un ser cualquiera (a menudo un ser humano conocido) bajo un aspecto voluntariamente feo, deforme, odioso o ridículo, pero que sigue siendo, hasta cierto punto, parecido y reconocible. La caricatura existe en todas las artes, particularmente en dibujo, pero también en escultura (las estatuillas-caricaturas de J. P. Dantan son célebres; existen caricaturas de Daumier: no estaban destinadas al público pero le servían para estudiar claramente los efectos de iluminación). Se puede decir también que la caricatura musical existe: algunas obras de Couperin, así como alguno de

los *Cuadros de una Exposición,* de Mussorgski, pueden ser considerados como verdaderas caricaturas musicales. Por último, el teatro satírico, el de Aristófanes por ejemplo, ha realizado verdaderas caricaturas, desde el momento en que un personaje típico es cargado violentamente (el Avaro, el Gentilhombre Burgués, el Padre Ubú, etc.), se puede decir que aquí hay una caricatura. De todos modos, en el lenguaje corriente, se reserva la palabra caricatura para designar, sobre todo, una carga que se vuelve grotesca pero no en un tipo sino en un individuo designado personalmente.

Se puede poner en duda la legitimidad no sólo social y moral, sino puramente estética de la caricatura. Se debe reconocer, desde el punto de vista moral, que a menudo es obra del odio y puede constituir una especie de difamación moral; la historia de la caricatura política, a menudo tan claramente injuriosa y grosera, ofrece suficientes ejemplos. Pero desde el punto de vista estético, se discierne una especie de dilección morbosa por la fealdad, un abandono de todo lo contrario a los valores estéticos, una degradación de los valores que se ha podido considerar en algunos casos como una especie de blasfemia estética. A pesar de que Hogarth y Richardson fueron grandes caricaturistas, es difícil tratar de obras de arte algunas caricaturas inglesas de los últimos años del siglo XVIII o de los primeros del XIX, ya que encontramos demasiada fealdad, desgracia y desmesura. Igualmente se han publicado caricaturas de Puvis de Chavannes; algunas parecen ofrecer el espectáculo penoso de un gran artista enloqueciendo, renegando de las obras estéticas a las que había consagrado su vida.

Por el contrario, hay un acuerdo unánime en considerar al caricaturista Daumier como un gran artista.

Una parte de los argumentos que se esgrimen en este sentido son los mismos que los que invocan los partidarios del realismo en arte. Las fealdades positivas de la humanidad son dignas de la observación de un artista, y a veces poseen, además del sabor de verdad, una especie de grandeza, incluso majestad, que las redime. Hay algo de épico en la forma en que Daumier presenta la tontería y lo grotesco burgués. Se observa también que sabe mostrar esta grandeza o esta intensidad sin llegar a la desmesura y limitándose a procedimientos cuya legitimidad artística está fuera de duda, por ejemplo, con efectos de iluminación, expresado por grandes masas bien equilibradas o por actitudes pintorescas observadas en vivo. Por estos medios, da a alguna de sus caricaturas el valor de un estudio psicológico en profundidad. Por otra parte, hay que confesar que Daumier no se mantiene siempre a esta altura y que alguno de sus dibujos (por ejemplo, su *Sueño de Endymion),* no sobrepasan el nivel de la caricatura vulgar.

Se ha intentado justificar la caricatura con los mismos argumentos que la comedia: *castigat ridendo mores;* endereza los defectos que denuncia.

Otro valor de la caricatura ha sido magnificado por Baudelaire; representa, dice, la modernidad en arte. Baudelaire ha aplicado también a la valoración de la caricatura su teoría de la risa, lo que, por otra parte, no conviene en todos los casos: la caricatura no siempre hace reír y a veces revela un aspecto trágico de los seres (Autorretrato de Leonardo da Vinci, *Los Jueces de Rouault).*

En cuanto al valor de modernidad, hay que considerar que se evapora bastante deprisa, cuando la actualidad caduca y cuando las referencias personales ya no se comprenden. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con los *Caprichos* de Goya, las alusiones a la actualidad que contienen se han vuelto ininteligibles, parece que es únicamente la riqueza de la invención en el terreno de lo imaginario lo que les da valor. Ocurre lo mismo con una parte de la obra del Bosco.

Estos últimos ejemplos evidencian la paradójica anfibología de la caricatura, que pone en marcha la producción de lo imaginario al servicio de un realismo desmesurado y grotesco.

Es difícil trazar un límite entre la caricatura y un cierto realismo o expresionismo (Nolde y Bacon, Kubin). E. S.

➢ ENGRANDECER, AMPLIFICACIÓN, BURLESCO, RETRATO EXAGERADO Y BURLESCO, RISA, ROMANTICISMO [*V, 2, B, b*].

CARNE. La palabra carne significa propiamente las partes blandas y más o menos irrigadas por sangre animal y humana. En arte ha tomado un significado diferente que ha sufrido, como tantos términos de estética, influencia de la teología, que opone alma y cuerpo y emplea generalmente *carne* para referirse a la naturaleza física del hombre con todos sus instintos –en particular el instinto sexual–, en oposición con el espíritu.

En arte, se dice «la carne» o, más a menudo, «las carnes» para designar el desnudo de un ser vivo. La pintura, la escultura y el grabado han tenido tradicionalmente un problema delicado e importante al «pintar» en una superficie las partes desnudas de cuerpos humanos: no sólo una reproducción justa de sus aspectos sensibles, sino también una evocación de sus cualidades vivas. ¡Cuántos Falconet, o Dalou, al crear bañistas, han tenido problemas al evocar con mármol frío y duro, la carne viva y templada en su movimiento natural! ¡Cuántos grabados en dulce han trabajado escolásticamente el sentido y el cruce de sus tallas para contrastar el modelado del desnudo y el del ropaje! En pintura, la dificultad se agudiza por el hecho de señalar y dar a la piel los reflejos azulados o dorados de la luz, sin dejar un aspecto cadavérico. A la inversa, cuántos esfuerzos han hecho los pintores (Tintoretto, Girodet o, en nuestros días, Waroquier) que han estudiado mujeres muertas para resaltar en la carne la desaparición de la vida.

En cuanto al «color carne», este matiz cromático muy preciso es un blanco rosado que tira débilmente hacia el naranja. Por otra parte, la palabra *encarnado,* que etimológicamente debería (a tra-

vés del italiano) designar el color carne, ha tomado sin duda el sentido de rojo cereza vivo.

El arte cristiano, heredero de la doctrina de la Encarnación, se ha planteado el problema de la representación del Verbo. Han sido aportadas soluciones diversas, que van de la teología del icono a la pintura religiosa occidental. E. S.

➢ CORPORAL.

CARRUSEL. El *Carrusel* que, durante el Renacimiento y en el siglo XVII, sustituye al torneo, abandonando el carácter de lucha entre dos adversarios, es una gran fiesta, con caballeros agrupados en cuadrillas, carros y máquinas a menudo imponentes, personajes disfrazados que presentan, según un tema general, escenas mitológicas, alegóricas o literarias. Llevado a cabo durante un acontecimiento (bodas de príncipes, por ejemplo) es un espectáculo importante (el carrusel de 1612 en la Plaza Real dura tres días), con desfiles, combates, juegos ecuestres y ballets de caballos, etc., que recurre a una gran diversidad de artes (Malherbe escribe estancias para las «sibilas» [sic] de las festividades de 1612). Por su desarrollo alegórico en la línea elegida para la ilustración de sus lemas tiene un matiz moral; su juego requiere un envolvimiento completo de la masa. Encontramos restos de los carruseles más famosos en descripciones, grabados, cuadros, partituras musicales, fechas memorables y rasgos en la toponimia, y la testificación de suntuosas alegrías, con méritos reales, para públicos considerables, todo esto marcado por un carácter de excepción que reclama la fiesta.

➢ CEREMONIA, ECUESTRE, FIESTA.

CARTA

1 / Misiva

Una carta es un escrito privado enviado a una persona ausente. Proviene del arte literario. Hay que distinguir dos casos. Primero, el género epistolar es el de las cartas reales, efectivamente escritas por y para alguien que existe. Pero también existe un género de cartas ficticias; obras de la imaginación, consideradas escritas por un personaje diegético a otro; y estas cartas implican, pues, un punto de vista sobre la diégesis, considerada desde el interior. La heroida es un poema, una carta de un personaje mítico que expresa a otros sus sentimientos (en particular, el estado afectivo que causa la ausencia del otro). La novela epistolar expone una acción bastante simple, bajo la forma de una serie de cartas: ya siendo todas de una misma persona a otra que también es siempre la misma, o intercambiadas entre dos personajes cuyos puntos de vista se alternan; o ya sea de varios personajes en toda la gama de combinaciones posibles. Algunos autores se limitan a presentar estas cartas; otros, quieren una causa común que las reúna diegéticamente en la obra, y formen en ella una especie de cuerpo. De este modo, en *Las amistades peligrosas,* de Choderlos de Laclos, todas las cartas, al final de la historia, llegan a manos de la anciana por medio de la cual los personajes han entrado en contacto, y por quien el drama se ha desarrollado sin apercibirnos.

➢ CORRESPONDENCIA *[I],* DIÉGESIS, EPISTOLAR, PUNTO DE VISTA, NOVELA.

2 / El término de carta designa, finalmente, todo escrito de alcance jurídico, de carácter administrativo, diplomático, comercial, para dar a conocer una decisión, acreditar, constatar un contrato... Es el único sentido desprovisto de acepción estética. A. S.

CARTEL

I - Artes plásticas

Anuncio pegado generalmente en las paredes para poner determinada cosa en conocimiento del público. Los carteles que interesan a la estética y, más especialmente, a las artes plásticas, son, sobre todo, los carteles publicitarios ilustrados. Los carteles puramente tipográficos pueden parecérseles por su presentación.

Este género, que aparece en el siglo XVI y se desarrolla sobre todo a partir del XIX, ocupa un lugar aparte en las artes plásticas, por el hecho de que su propia naturaleza lo sitúa, a un tiempo, en el dominio del arte y en el de la publicidad. De esta manera, el cartel se encuentra sometido por su función a dos órdenes de exigencias.

1 / El cartel sirve para hacer vender un producto, para que el público adopte determinadas opiniones; la elección y la presentación de los temas, el ethos general de la obra, están sometidos a este fin. Así, un cartel turístico debe presentar el lugar propuesto de una manera atractiva, que dé ganas de conocerlo, aunque sea un éxito artístico, habrá errado comercialmente si presenta ese sitio de una manera poco incitante para los turistas (por ejemplo, bajo la lluvia).

2 / El cartel sirve para llamar la atención del público sobre su objeto; debe emplear procedimientos que provoquen al transeúnte distraído; vivacidad de los colores, valores tajantes, novedad y originalidad de la presentación, etc. El cartel contemporáneo, generalmente de gran tamaño, busca el valor del impacto. El cartel debe incluso atraer la mirada cuando está en medio de otros carteles en una valla publicitaria. Plantea, por tanto, al artista el curioso problema de realizar una obra que se distingue de su entorno, cualquiera que éste sea, de una manera imprevisible y fortuita.

3 / El cartel no se contempla durante mucho tiempo; el público echa un vistazo al pasar y esto debe ser suficiente para que el cartel haya producido sobre él su efecto. En función de esta brevedad de la contemplación, los artistas emplean los siguientes procedimientos:

a) hacer el cartel comprensible inmediatamente, gracias a un diseño muy simple e incluso simplificado, que ilustra una idea fácil de asimilar;

b) hacer que el cartel sea lo suficientemente llamativo, para que la rápida percepción se prolongue en una imagen y que el transeúnte continúe viendo mentalmente lo que apenas vio en realidad;

c) en algunos casos raros, dar al cartel un cierto porte enigmático, muy inquietante para el tran-

seúnte, de forma que éste no pueda soportar el desconocimiento del misterio y que prolongue su contemplación para comprenderlo.

4 / Un cartel es un anuncio. Incluye, por tanto, la mención muy legible y visible del nombre del producto, de la marca comercial que se quiere introducir en la memoria del público. La estética de la «letra» se combina, pues, en el arte del cartel, con la del diseño.

5 / Finalmente, el cartel se hace para ser ampliamente difundido: el artista no es libre, por tanto, de emplear los procedimientos técnicos que quiera, sino que debe prever los que permiten la reproducción de un gran número de ejemplares. Estas necesidades prácticas actúan en la propia concepción de la obra de arte.

El arte del cartel exige de su autor no sólo que sea artista, sino también que sea psicólogo y técnico. Es un género de expresión bastante particular que no ha sido desdeñado por grandes artistas: Daumier, Toulouse-Lautrec, Chéret, Cappiello y numerosos contemporáneos.

El cartel, que puede ser de un estilo nuevo o singular, difunde entre el gran público formas de arte que, sin él, sólo serían conocidas por un público muy restringido. El cartel puede, por tanto, familiarizar al público con el arte de vanguardia. Pero también sucede que, por el contrario, algunas formas de arte, en regresión en medios artísticos, sobreviven en el dominio del cartel, donde encuentran refugio. Existen incluso casos en los que se adopta voluntariamente un estilo no moderno, para que resalte la antigüedad del producto alabado y, consiguientemente, su éxito prolongado. Otras veces, carteles de un estilo envejecido son rejuvenecidos en nuevos carteles que retoman los mismos motivos, pero tratándolos en un sentido más actual. Se ven incluso carteles anticuados, modernizados para ponerlos al gusto en boga, que luego vuelven a su forma primitiva cuando ésta toma un cierto sabor de retroceso histórico.

El cartel está acompañado, con frecuencia, por una fórmula publicitaria, llamada *eslogan*. Esta asociación del lenguaje y de las artes plásticas evoluciona con las modas verbales. Parece haber, incluso, una relación de simbiosis entre el lenguaje impactante de la publicidad y ciertas escuelas poéticas actuales.

Aunque el cartel tiene a veces un valor estético en sí mismo, su abuso puede ser peligroso por causa de ese mismo valor, cuando se colocan en lugares inoportunos. Se impone la protección de monumentos y parajes contra los abusos publicitarios desafortunados y, a veces, agresivos.

Otras restricciones legales permiten al público distinguir el cartel oficial de otros que no lo son, por el privilegio del primero a la impresión reducida solamente a blancos y negros.

➢ ANUNCIO.

II - Artes del espectáculo: teatro, cine, etc.

El teatro y el cine utilizan los carteles para anunciar sus representaciones públicas. El teatro se suele contentar con carteles tipográficos (aunque se use también el cartel ilustrado). Con los conciertos y ballets ocurre lo mismo. El cine, en cambio, emplea casi siempre el cartel ilustrado, al igual que el circo.

El teatro y el cine se desinteresaron durante mucho tiempo del carácter artístico de sus carteles. Sólo se les exigía hacer propaganda o informar al público sobre el género o la atmósfera estética de la película o de la obra, o incluso sobre el carácter y el estilo de la compañía que iba a interpretar la obra.

Para indicar que se trata de una película de acción, de una película sentimental, de una película cómica o de una película de terror, el cartel trata de sugerir a veces por sí mismo esta atmósfera. Pero puede también ceñirse a la representación de algunas escenas de la película. Y, en, ocasiones, una clasificación bastante somera de los ethos fílmicos se traduce por el uso de procedimientos bastante convencionales (por ejemplo, para indicar una película cómica se representan en el cartel personajes de cabezas enormes; o bien se dibuja al actor cómico riéndose, incluso cuando en la película saca sus efectos graciosos de su perpetua seriedad).

Para atraer a los eventuales espectadores, el cartel de cine apela a veces a las tendencias más bajas. Por ejemplo, puede tratar de captar público por medio de imágenes eróticas aun cuando la película no tenga en absoluto este carácter.

Pero el cartel de cine ha abandonado poco a poco esta fase anestática. Por ejemplo, en el festival de cine organizado por la ciudad de Versalles en 1959, una importante exposición de carteles de cine contemporáneo daba testimonio de esta evolución en una quincena de países diferentes. Y se creó con este motivo un premio Toulouse-Lautrec para recompensar a un cartel cinematográfico en razón de sus cualidades pictóricas.

Los carteles de espectáculos no obedecen sólo a consideraciones estéticas o publicitarias. Pueden marcar también una jerarquía entre los intérpretes de la obra anunciada. Los carteles de cine destacan con mucha frecuencia el nombre de las «vedettes». El término de «vedette», con el que se designa a los artistas de renombre, viene de la expresión tipográfica «poner un nombre en vedette» (en un solo renglón), ya que los principales intérpretes tenían en el cartel teatral «los honores de la vedette».

Se puede observar incluso la importancia relativa dada en una sociedad a los intérpretes o al autor de una obra, según que el nombre figure o no sobre el cartel, con caracteres más o menos gruesos. Como reacción a la tendencia de hacer desaparecer la obra detrás del intérprete, una tendencia inversa conduce en ocasiones a no mencionar el nombre del intérprete en el cartel (Copeau). Pero en la actualidad todas estas cuestiones están estrechamente reguladas por disposiciones legales o por convenciones colectivas.

A. S.

➢ DISTRIBUCIÓN, VEDETTE.

CARTÓN

I - Sentido propio

El cartón es un material hecho de hojas espesas y bastante rígidas obtenidas por presión de una pasta de papel gruesa. Este material tiene varios usos en las artes plásticas; sirve, por ejemplo, de soporte a pinturas, se emplea en maquetas de arquitectos o en decorados de teatro, etc.

II - Sentido metonímico

Se llama cartón a una composición pintada sobre cartón, o sobre papel fuerte, que sirve de modelo para la ejecución de un fresco, de una tapicería, de una vidriera, etc., o a un dibujo preparatorio para hacer un dibujo animado (en este último sentido se emplea a menudo la forma inglesa *cartoon).* El cartón es una imagen de una obra que se va a hacer. No es el equivalente exacto de la obra, a causa de la diferencia de las técnicas y de las materias; un cartón de vidriera es opaco y no tiene juegos de luces en la transparencia del cristal, un cartón de tapicería no tiene la rugosidad ni la consistencia flexible de la lana tejida. Pero da una idea bastante exacta de la obra y no es un simple bosquejo*, pues representa la obra tal y como debería ser, con su tamaño exacto, sus formas, sus colores. La obra, en principio, se prepara sobre el cartón y debe ser realizada; pero a veces queda en el limbo de lo posible, e incluso artistas han podido realizar cartones para obras que sabían con certeza que no existirían jamás. El cartón puede ser considerado también como análogo a una obra soñada. Pero es, en sí mismo, una obra original y primogénita; también tiene a menudo el frescor del primer movimiento, el gesto inmediato, el acto creador, que una obra posterior no habrá conservado.

A. S.

➢ Dibujo, Esbozo.

CATACRESIS. La catacresis es uno de los tropos (o figuras de dicción) de la retórica clásica, es decir, una modificación del sentido de una palabra, con una finalidad estética. Consiste en relajar este sentido más allá del sentido propio, para utilizar la palabra por analogía. Supone entonces dos elementos: 1) un parecido entre dos objetos (más a menudo una semejanza de formas o de función entre dos acciones o dos seres concretos), semejanza bastante clara para que el significado de la palabra pueda aplicarse a la otra haciendo resaltar lo que tienen en común; y 2) un carácter preciso las hace incompatibles, pues la catacresis fuerza los términos «traspasándolos a un significado al que parecen resistirse» (*Preceptos de retórica* del abad Girard).

La catacresis es un recurso cuando una lengua no posee un término apropiado para designar algo. Podemos entonces solicitar el sentido de una palabra para extenderlo a un nuevo objeto. Sucede que el uso banaliza este nuevo empleo: se pierde consciencia de la dualidad original y se crea un nuevo sentido propio por influencia de la costumbre. Se dice corrientemente «una hoja de papel», «los brazos de un sillón», sin pensar en una hoja de árbol o en los brazos de un hombre

Los dos factores de conveniencia e inconveniencia deben coexistir para que haya catacresis y la estética de este tropo se refiere a su proporción. Cuando se equilibran, la catacresis confiere energía a la expresión o un carácter pintoresco, un sabor evocador o poético; la retórica clásica la llama con razón agradable o picante. Jean Jacques Rousseau en la isla Saint-Pierre no quiere dejar pasar «un brizna de hierba» sin describirla *(Ensoñaciones de un paseante solitario);* Roucher en *Los meses* hace sensibles la forma, la consistencia, la situación de los glaciares alpinos llamándoles «rocas de hielo»; Victor Hugo «enraíza» palacios *(Napoleón II)* para evocar un establecimiento duradero, como si sus cimientos fueran a desarrollarse enganchándose en la tierra; y sugiere la fuerza con la que la vegetación se nutre del sol escribiendo en *El Sátiro,* «la hierba voraz pace en el fondo de los frondosos bosques».

Cuando la impresión de inconveniencia aumenta, la catacresis se presta más a lo humorístico, satírico, gracioso. Laurent Tailhade se burla de quien para acicalarse «ha calzado guantes de paja y vestido de frac». Aumentando la inconveniencia roza lo bufonesco. Pero, en última instancia, la unidad se borra, se llega al disparate o a la oscuridad de términos impropios, y la catacresis desaparece.

La disminución de la discordancia y el aumento de la unidad atenúan la catacresis. Colette utiliza en general la palabra evocadora, pero la palabra precisa; la catacresis en su caso es más bien una concentración de expresión («azucaró la tarta de fresa con sal», en *La casa de Claudine* condensa la idea de que la madre distraída, creyendo poner azúcar en la tarta, puso en relidad sal), o una simple imagen (como, «los abejorros forrados de terciopelo», en *Los zarzillos de la viña).* La catacresis se convierte también en imagen cuando Buffon escribe «una tierra dañada por el viento». Y cuando desaparece toda dualidad, no subsiste más que el término propio y la catacresis ya no existe.

Otro límite es el que separa la catacresis de la metonimia; existen posibilidades de interferencia. Cuando Verlaine en *Sabiduría* habla de una herida vibrante, hay cierta analogía entre una vibración y la sensación rítmica y punzante de una herida en la que la sangre sale a borbotones, pero también, si la herida en sí misma no vibra, la flecha que la ha producido vibra todavía: se podría encontrar aquí una metonimia de causa por efecto o una metalipsis que toma el antecedente por el consecuente.

A. S.

➢ Imagen, Metáfora, Metonimia, Retórica, Tropo.

CATÁLOGO. Del griego κατάλογος, lista, papel de inscripción. En el lenguaje corriente, este término designa sobre todo un fascículo publicitario en el que se presentan artículos para vender. Existe una estética del catálogo, pues la belleza de las imágenes, su feliz disposición, puede dar ganas de comprar los artículos que figuran: el término catálogo, en este sentido, no es un término estético.

Lo es cuando designa un género literario consagrado por una larga y vasta tradición (la diferencia entre el catálogo y la figura retórica llamada iluminación radica en que el catálogo es un censo más o menos completo, algunas veces clasificado; además, el catálogo posee cierta autonomía literaria, mientras que la enumeración es una figura).

El segundo canto de la *Ilíada* se titulaba κατάλογος τῶν νεῶν (Catálogo de las naves). Contiene, en efecto, un estado de la armada aquea, del que se desprende, posteriormente, la lista de los jefes troyanos y de sus aliados. Bajo la influencia de la *Ilíada,* considerada como modelo de la literatura épica, los catálogos de este tipo han pasado a ser una especie de fragmento efectista obligado en toda época clásica, desde la *Eneida* (recuento de la armada italiana, L. VII v. 641-817, recuento de los aliados de Eneas, L. X, v. 163-214) hasta las numerosas epopeyas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Incluso el siglo XVIII, con el nacimiento de la epopeya en prosa, se imita este modelo; el Romanticismo naciente acepta la tradición. Basta mencionar como doble ejemplo, a causa de su posición bisagra, *Los Natchez* de Chauteaubriand. En la primera parte, que se pretende explícitamente epopeya en prosa, encontramos un recuento de las tropas francesas conforme a todos los tópicos del género («En el centro de la armada apareció el batallón vestido de azul que lanza los cohetes de Bellone... La infantería, blanca y ligera como la nieve, se forma rápidamente... Llevan un cañón en llamas, rematado por espadas de Bayona. A la izquierda de la infantería se extienden ligeros escuadrones de una especie de centauros con vestimenta verde cuyo casco está coronado por un dragón... Pero, ¿podría yo olvidar a esta falange que, colocada detrás de la armada, debe defenderla de las sorpresas del enemigo? Sagrado batallón de trabajadores, habéis descendido de los montes de Helvecia, revestidos con la púrpura de Marte»..., etc.). La segunda parte, en la que el «autor, renunciando a la forma épica, adopta la de la narración», contiene un catálogo de las naciones indias cuya comparación con la primera parte nos deja buen sabor: nos encontramos con los Iroqueses de cabezas rapadas «excepto un mechón de cabellos que formaba una diadema con plumas de cuervo; su frente estaba pintada de rojo, sus cejas depiladas, sus largas orejas recortadas colgaban sobre su pecho», los algonquinos, los hurones, los paraustis, los cricos, los cheroquis, los chicassaws, los muscogulgos, «los clamoets que soplaban al pasar en la oreja de los otros salvajes para saludarles; los cenis, que llevaban en el brazo izquierdo un plastrón de cuero para protegerse de las flechas; los maculas que vivian en una especie de colmenas, como las abejas...; los ouras, con el cráneo achatado, que caminan imitando el baile de los osos, y cuyas mejillas están atravesadas por huesos de pescados».

Tales fragmentos pueden incluso constituir una obra en sí mismos. En *La Leyenda de los siglos,* ¿no son *Los trescientos* un vasto catálogo de los ejércitos de Jerjes inspirado en Herodoto? «Los de Paflagonia tienen botas estrechas / De piel atigrada, con clavos bajo los talones, / Y sus arcos son muy cortos, y sus dardos son muy largos; /... Los bars de verdes turbantes vienen de las dos Caldeas, / Las lanzas de los guerreros de Tracio tienen diez codos, / Estos pueblos tienen un oráculo de Marte. / Los tiberios, hijos de razas desaparecidas, / Tenían escudos cubiertos de piel de grullas; / Los libios, negros de los bosques, marchaban al son de los cuernos»..., etc.

Incluso independientemente de cualquier tradición, el género épico parece segregar de sí mismo catálogos. Aunque Virgilio era muy conocido e imitado en la Edad Media, no es necesario que los autores de las canciones de gesta se refirieran a este modelo para desplegar sus recuentos. Cuando observamos las estrofas 217-225 de la *Canción de Roldán,* en la que están enumeradas las diez escalas, es decir, los cuerpos del ejército de las huestes de Carlomagno, o las estrofas 232-236 que nos muestran las treinta escalas del ejército sarraceno, éstos son los nublos y los nigros, los leuticios conducidos por el rey Dapamort, los ormaleos, los solteras, los astrimuanas, los de Balise la Larga, los de Occián el Desierto, los gigantes de Malprose, los frondosos con largas barbas y los misneos de grandes cabezas que tienen a lo largo de la espina dorsal una línea de pelos.

El catálogo no es específicamente épico; el género lírico no lo excluye. La *Noche de Mayo* contiene dos, insertados uno en el otro; pues Musset introduce, en el recuento de los géneros poéticos, una lista de armoniosos nombres griegos: «Argos, y Pteleon, ciudad de las hecatombes, / Y Messa la Divina, con sus agradables columnas, / Y la frente peluda del Pelión cambiante, / Y el azul Titares, y el golfo de plata, / Que muestra en sus aguas donde se mira el cisne, / La blanca Oloosson con la blanca Camyre».

La didáctica cultiva catálogos de nombres propios u objetos técnicos. Tenemos la satisfacción de ecntrar en la *Teogonía* de Hesíodo la lista de los cincuenta nombres de las cincuenta Nereidas, lo que no deja de ser un conocimiento muy útil. Incluso géneros como la novela de aventuras adoptan el catálogo. Julio Verne, inventor de un estilo tan curioso que saca efectos literarios y poéticos del vocabulario científico, se sitúa en esta tradición cuando dirige sus listas de peces en *Veinte mil leguas de viaje submarino:* «el labro verde, el mújol, el barberin marcado con una raya doble negra; el gobio, de cola redondeada, de color blanco y con manchas violetas sobre el dorso...; esparaveles rayados, con aletas salpicadas de azul y amarillo, esparaveles fajados, resaltados con una banda negra sobre su cola...; morenas equiznadas, largas serpientes de seis pies, con ojos vivos y pequeños, y una gran boca erizada de dientes».

En resumen, el catálogo es un género literario, bien solo, bien formando parte de una obra más amplia. Ante la difusión de este género, hay que pensar que responde a una aspiración estética muy extendida que conviene, por tanto, examinar.

El catálogo ofrece, evidentemente, una buena ocasión para lo pintoresco. Exige una descripción que va a lo esencial, en la que cada uno de los seres enumerados está marcado por una particularidad característica y extraña. A menudo el catálogo muestra, y pretende verificar el precepto ut *pictura poesis*.

El catálogo es vasto, y la enumeración múltiple le produce un efecto de amplitud. Esta grandeza le da una vocación épica, pero posee también la apertura lírica sobre una inmensidad.

En el género narrativo, el catálogo parece interrumpir la acción; pero, observándolo de cerca, se constata que suspende el devenir para magnificar los instantes privilegiados de la acción mediante una especie de calderón, que detiene durante unos instantes la marcha del tiempo.

Por último, el catálogo puede cambiar las proporciones habituales del lenguaje, mediante una proporción anormalmente elevada de nombres propios. Esta acumulación de nombres propios es una especie de gloria del Verbo en estado puro: la palabra, desembarazada de cualquier utilitarismo banal, descargada de la obligación de querer decir algo, adquiere valor por su sonoridad. Además, los catálogos son generalmente rítmicos (bien sean en verso, en prosa, en prosa poética). De aquí la aptitud de los catálogos de procurar enormes placeres verbales; a menudo es un placer pronunciarlos.

Todo esto explica la frecuencia de este género literario. No obstante, hay que señalar que algunas personas son reacias a ellos; cuando encuentran catálogos en su lectura, los saltan. Son a menudo gentes que leen solamente por encima y no son sensibles a las delectaciones verbales; pueden ser también gentes que se interesan únicamente en los acontecimientos de una acción; pueden ser personas de espíritu abstracto, más sensibles a las ideas que a las imágenes. Además, las personas que gustan sobre todo de las categorías estéticas de lo fino son a veces sorprendidas por la amplitud o por el ritmo, a menudo oratorio, de los catálogos; el catálogo es un fresco literario, los aficionados a las miniaturas los aprecian bastante poco.

El término catálogo no se emplea tradicionalmente más que por las artes literarias. Pero existen hechos análogos en las artes. Se puede citar como ejemplo, en las artes plásticas, las decoraciones que representan todos los signos del Zodíaco, o todos los personajes de un panteón. A. S.

➢ FRESCO.

CATARSIS. El término catarsis (del griego κάθαρσις = purificación), en principio término sobre todo religioso, moral o médico, ha pasado a ser un término de estética por el uso que hizo de él Aristóteles. Desgraciadamente, el texto esencial de la obra aristotélica sobre la catarsis actualmente está perdido y sólo quedan dos textos menos explícitos. El primero es una frase alusiva de la *Poética,* cap. VI, 499, b 27: «La tragedia, mediante el terror y la piedad, realiza la purificación de tales pasiones.» El otro es un pasaje un poco más desarrollado sitúado al final de la *Política,* L. VIII, cap. VII, 1341 b 32 a 1342 a 17; en él no se trata únicamente del teatro como en la *Poética,* sino también de la música (lo que hace referencia al capítulo V, 1340 a l-b 20). En este paisaje de la *Política* Aristóteles se remite a la *Poética* para una exposición más profunda; y no se puede tratar de las dos líneas que han llegado hasta nosotros, sino que hay que admitir que Aristóteles expuso la teoría de la catarsis en la parte perdida de la *Poética* y seguramente en el libro II del que no queda nada.

Este estado de mutilación de la obra aristotélica explica que la noción de *catarsis* sea hoy en día oscura. Los ensayos de interpretación no faltaron, pero hay que precisar lo que podemos saber hoy a partir de los textos que sobreviven.

La *catarsis,* dice Aristóteles en la *Política,* se lleva a cabo mediante algunos estados efectivos que son provocados por la música o por el teatro. Estos estados son, por ejemplo, el miedo, la piedad o la exaltación. El estado afectivo, como se ve, no está «expresado» por la obra, como lo dirá más tarde una concepción romántica; para Aristóteles, para Platón, así como para el clasisismo, se produce por sí mismo, determinado por los caracteres intrínsecos de esta obra (en particular, cuando se trata de música, por el modo de la obra, la organización de los intervalos y el ritmo). En esta tesis no hay ninguna idea de que la música exprese sentimientos efectivamente experimentados previamente por el compositor: Aristóteles cree que la música «imita» estados efectivos considerados en sí mismos y por la semejanza entre la economía interna de una obra musical y de un estado afectivo que provoca el estado con el cual la música se encuentra en analogía.

Ahora bien, los estados efectivos provocados de esta manera no surgen en un alma perfectamente neutra desde el punto de vista afectivo. Por el contrario, cada persona está dispuesta por naturaleza a experimentar ciertos sentimientos o emociones. La catarsis es el efecto de la coincidencia entre estas tendencias naturales preexistentes y los estados efectivos determinados por la audición de la obra de arte (audición, pues Aristóteles estima que este hecho es más propio del oído que de la vista). Cuando el estado afectivo provocado por la obra posee el mismo sentido que la tendencia, el alma se ve «aligerada» y experimenta un «placer inofensivo». Una parte del placer sentido procede de lo que el oyente encuentra en la obra «que es apropiado a su naturaleza»; pero el efecto propio de la catarsis y, por tanto, el bienestar particular que procura, es el de un alivio en cierto modo curativo.

Ésta es la teoría de Aristóteles, según los textos que nos han llegado. Numerosas interpretaciones posteriores son investigaciones de la explicación del fenómeno descrito. ¿Cómo se efectúa la catarsis? La teoría de Aristóteles encierra una paradoja: ¿Cómo se restablece un equilibrio haciendo inclinar en el sentido mismo en el que la naturaleza inclina? Que una sugestión en sentido inverso de la pendiente natural restablezca el equilibrio por una fuerza antitético parecería más lógi-

co. Se han propuesto varias explicaciones de las que indicaremos las principales.

Si acercamos esta catarsis estética a la concepción médica antigua, vemos que una purificación consiste en expulsar del cuerpo los «humores», es decir, los líquidos orgánicos que se encuentran ahí por naturaleza, pero que han llegado a ser nocivos, bien porque están producidos en exceso, bien porque su composición normal ha sido modificada. La catarsis estética puede comprenderse, en principio, como esta expulsión de algo repleto en exceso. El alma dispuesta por naturaleza a experimentar ciertos estados efectivos corre el riesgo de desequilibrarse si los experimenta en exceso la obra de arte, provocándolos fuera de las circunstancias reales, pero a propósito de hechos ficticios como los de la acción del teatro, les abre una especie de válvula de seguridad. Se experimentan entonces sentimientos o emociones intensos, los descargamos, se podría decir, sobre este objeto ficticio; nos aliviamos y volvemos a lo real con una afectividad más moderada.

Además de esta explicación cuantitativa, se ha propuesto una explicación más cualitativa, en la que la *catarsis* no es ya la expulsión de un excedente sino la expulsión de «humores pecaminosos», es decir, aquellos cuya composición ha llegado a ser anormal y agente patógeno. Se experimentarán, a propósito de la obra de arte, sentimientos o emociones que se juzgan malos, y que no se quieren experimentar en la vida real. Lo imaginario en la obra sirve de exutorio a una afectividad que se condena. Esta explicación fue invocada a lo largo de la célebre controversia del siglo XVII sobre la moralidad o inmoralidad del teatro; pero si algunos autores han concluido en la utilidad moral que alivia el alma de malas tendencias y la remite a lo real una vez limpia, otros autores enemigos del teatro (Bossuet es uno de los representantes más rigurosos) han concluido, por el contrario, que el teatro incita a complacerse en la representación de actos o de pensamientos viciosos, para los que constituye un verdadero entrenamiento: para evitar el pecado de hecho y el pecado de intención, se inclina hacia el pecado de delectación morosa (el término, por llamarlo de alguna manera técnico, de delectación morosa, no debe ser interpretado como un contrasentido. El adjetivo «moroso» no es el que significa funesto, triste, afligido o afligente; es otro adjetivo procedente de *moror,* retrasarse, que debe der relacionado con el término jurídico *moratoria*. La delectación morosa es el hecho de perder el tiempo con complacencia en representaciones o imágenes. El pecado de delectación morosa consiste en deleitarse con imágenes de conductas que se reprueban, aunque no se tenga ninguna intención de realizarlas nunca).

Estas explicaciones de la *catarsis* reposan en la idea de una identificación, más o menos consciente, del espectador con los personajes de la obra teatral. El espectador, por así decirlo, vive en ellos, «pasa a ser muy pronto un actor secreto en la tragedia, se representa su propia pasión» dice Bossuet en las *Máximas y reflexiones sobre la comedia*. Este poder sugestivo del teatro se explica por el hecho de que muestra en escena actores reales, de carne y hueso, en el papel de personajes ficticios.

A partir de esta época clásica se ha dado a la catarsis una interpretación opuesta, tomando partido contra esta fusión del espectador con la obra. El espectáculo tendría entonces el papel de un espejo que permite al público tener una imagen objetiva de sí mismo; debido a este desdoblamiento, el espectador puede juzgar sus estados efectivos como no podría hacerlo si estuviera dentro. El autor anónimo de la *Carta sobre la comedia del Impostor* (probablemente Chapelle, quizás el mismo Molière) dice expresamente que el teatro opera, en el curso de una pasión real, una ruptura, posiblemente muy breve, pero que produce «casi todo el efecto que produciría una duración extrema», porque rompe la continuidad de la pasión. Es curioso acercar esta tesis a una teoría moderna como la del distanciamiento de Berthold Brecht. Pero ya Corneille, en los *Discursos sobre el poema dramático,* tenía reservas sobre este tipo de catarsis y estimaba que hacía falta reunir cierto número de condiciones no siempre realizadas para que se pudiera operar tal dualidad en la unidad.

A estas dos interpretaciones clásicas de la *catarsis* hay que añadir otras explicaciones modernas.

La primera acerca la catarsis a la homeopatía en medicina y, más todavía, a las prácticas de vacunación y de inmunización. La obra de arte hace sentir de manera ligera, y a propósito de seres y de hechos ficticios, estados efectivos de los que hay así una cierta experiencia atenuada y sin consecuencia real inmediata; el alma se encontrará en un mejor estado de resistencia cuando circunstancias reales provoquen de nuevo estos estados efectivos: el hombre podrá dominarlos en lugar de someterse pasivamente.

La segunda explicación es psicoanalítica y, por otra parte, el término *catarsis* ha sido empleado por los psicoanalistas como Freud para designar una operación psiquiátrica sin referencia necesaria al arte. La explicación psiquiátrica de la catarsis aristotélica es la siguiente: la obra evoca recuerdos personales rechazados y permite así traerlos a la conciencia, al menos de manera disfrazada y analógica; pero esto bastaría para que cese la presión que ejercían en estado de represión. El psicodrama utiliza este tipo de catarsis.

Todas estas explicaciones de *catarsis* son, como se ve, explicaciones médicas en las que el arte es un medio de llevar a un mejor equilibrio al sujeto. Pero existe todavía otra interpretación de *catarsis,* que va en sentido exactamente inverso: la catarsis consiste en desembarazar la contemplación estética de todo elemento anestético. El arte ya no es un simple instrumento al servicio de algo que constituiría su verdadero objetivo. Por el contrario, mediante la catarsis se intentaría restituirle su propio valor, contaminado por elementos extra-

ños. Un espectáculo puede incluso suministrar modelos de sentimientos que tienen valor de belleza; o bien tal pasión representada en escena no sería ya la pasión experimentada por una persona en tales circunstancias, sino esa pasión en sí misma. Los sentimientos se aproximan a un estado puro por esta catarsis que es su constitución en obra de arte.

Estas interpretaciones de la catarsis se han extendido en la época moderna, al cine y a la televisión. Estos medios tienen, en efecto, un poder de sugerencia que favorece en particular la identificación del espectador con el espectáculo –sugerencia que a veces llega a hacer creer la realidad de lo que no es más que una imagen sobre una pantalla.

Añadamos, por último, que algunos autores modernos interpretan de otro modo la *catarsis* aristotélica, refiriéndose al origen religioso de la tragedia y aproximándola a los ritos de los *farmakois*, personajes a los que se les hacía representar un papel de cabeza de turco para purificar la ciudad antigua. La *catarsis* sería una purificación de la ciudad, no ya por sacrificas reales, sino por una acción representada que expulsaría de lo real, mediante la catástrofe* final, los crímenes o las desgracias ocurridas en el universo de la obra.

Ante la diversidad de las tesis modernas sobre la catarsis, no se puede saber evidentemente cuál es la que mejor responde a las ideas de Aristóteles, pues no se pueden hacer más que suposiciones arbitrarias en donde falta el texto. No obstante, podemos constatar que el Estagirita señaló un asunto extremadamente rico y fecundo y suscitó un amplio e importante movimiento de reflexión estética. E. A. S.

➢ Corporal, Distanciación, Tragedia.

CATÁSTASIS. Este término significa etimológicamente «acción de estabilizar», es decir; *1)* acción de establecer, de fundar, y *2)* acción de parar, de inmovilizar. Se emplea en el primer sentido en el terreno de la retórica, y en el segundo en el de la dramaturgia.

I - En el vocabulario de la retórica clásica, la catástasis es la posición de una cuestión o de un problema generalmente en vistas de un alegato o de un debate.

Si puede existir una estética de la catástasis, en tanto que la cerrazón, claridad o elegancia con las que se constituyen los cimientos hacen de ella una especie de obra de arte, el término se emplea como término técnico más que como término estético. Por otra parte, se utiliza raras veces.

II - El término catástasis como término de estética designa, sobre todo, un hecho teatral y pertenece al vocabulario de la dramaturgia clásica. Designa una fase del desenlace en la que la acción se inmoviliza.

Sabemos que la dramaturgia clásica considera la obra de teatro como un sistema de fuerzas organizadas en tensión frecuente, resuelto a alcanzar una estabilidad que pone fin a la acción. Este proceso de resolución o crisis puede darse en varias fases sucesivas: la fase en movimiento en la que la situación de crisis se modifica para llegar a la situación estable final es la catástrofe. El término catástasis designa, en la crisis, una fase estática situada antes o después de esta fase dinámica.

1 / La catástasis que precede a la catástrofe

Es la acepción más corriente. La catástasis es, en este caso, un estado de tensión en el que la acción se encuentra provisionalmente inmovilizado; pero esta inmovilidad, que se siente como insoportable, no puede durar y comienza ya a determinar el cambio que será la catástrofe.

No todas las obras clásicas presentan necesariamente esta fase. Su ausencia puede tener una función estética: proporciona a la acción dramática un movimiento continuo y una especie de fluidez; evita tensiones exacerbadas incompatibles con ciertas categorías estéticas actúando con dulzura o a medias tintas. Puede también estar determinada por una gran asimetría en el sistema de fuerzas temáticas. *La Berenice* de Racine es un buen ejemplo de todo esto.

La catástasis, cuando se presenta, posee una función estética y sirve para producir efectos de intensidad dramática. Presenta algunas variedades que tradicionalmente no han recibido un nombre especial. Se pueden citar, como las más frecuentes, la espera angustiosa, el bloqueo recíproco de fuerzas, el falso desenlace.

La espera angustiosa es una especie de calderón colocado sobre el *acmé* de tensión dramática en el momento en que esta tensión está comenzando a resolverse y en el que la situación se decanta decididamente hacia un lado. Bastante a menudo, la resolución se determina por un suceso que no puede llevarse a escena (un combate, por ejemplo). La catástasis sirve, según algunos puntos de vista, para amueblar la escena mientras que el destino de los personajes se juega entre bastidores; pero el autor tiene que tomar partido estético, escogiendo en la escena el punto de vista para el que esta espera es más dramático. Mientras que Rodrigo se bate contra Don Sancho, Corneille no nos muestra ni a don Diego, demasiado confiado en el resultado del combate para que su espera presente una gran tensión, ni al Rey y a los señores de su corte, personajes secundarios, sino a las dos mujeres cuyo destino afectivo va a estar regido por el combate; mediante una gradación de intensidad creciente, presenta primero al Infante y después a doña Jimena.

El bloqueo recíproco se produce por la afrenta de fuerzas más o menos iguales, cuya detención mutua inmoviliza la situación. Esto puede ser un defecto, cuando el autor determina así un equilibrio demasiado sólido, que sólo puede romperse arbitrariamente. Algunos dramaturgos, ante una acción bloqueada de esta manera, no encuentran otro medio para eliminarla que apelar a una fuerza exterior bastante artificial. Así es la intervención divina que arregla una situación sin salida al final del *Orestes* de Eurípides. Pero una catástasis bien urdida contiene en la naturaleza misma de su equilibrio provisional un factor de desequilibrio que le hará evolucionar hacia la catástrofe.

Algunas veces, es el carácter intolerable de esta tensión lo que conducirá a un personaje a hacer cualquier cosa para impedir que la situación se prolongue por más tiempo. Corneille, que cultivó la catástasis y nos dejó muy buenos ejemplos, opone fuerzas antitéticas en la escena final de su *Rodogune,* con una simetría brutal, al mismo tiempo que subraya vigorosamente la imposibilidad de una prolongación indefinida: «¿Puedo vivir y arrastrar este malestar eterno... / Teméis amaros vosotras dos?...». La situación bloqueada oscila un tiempo alrededor de su posición de equilibrio y la catástasis no puede ser resuelta ni por Antíoco, elemento central de la simetría y en quien las fuerzas se enfrentan (sin embargo, él es el más débil, el que primero cede e intenta anular la situación con su suicidio, aunque se le impide) ni por Rodogune, una de las dos fuerzas opuestas, pero que adopta, tomando una opción explícita, una actitud únicamente defensiva, y prepara sobre ella misma el intento de la copa envenenada para incitar a Antíoco y a Rodogune a beber el veneno y arrastrarlos al menos con ella a la muerte. Pero el veneno actúa demasiado deprisa y su efecto la denuncia antes de que hayan bebido.

Corneille no construyó la catástasis de *Heraclio* con una simetría menos enérgica que la de *Rodogune,* pero el proceso de evolución es diferente. La catástasis es el punto culminante de la obra, la conocida escena IV del acto IV en la que nadie puede ni hacer ni creer nada: «Adivina, si puedes; y elige, si te atreves.» Todos los protagonistas se encuentran bloqueados unos por otros; únicamente queda libre de sus acciones un personaje secundario, a causa de su situación de segundo plano, lo que va a permitirle inclinar hacia un lado las fuerzas materiales, en presencia durante el acto V, para sorpresa general («Príncipe, ¿lo hubiera creído usted? Es la mano de Exupere»). Este desenlace se combina un poco con la intervención de una fuerza exterior, ya que en este momento aparece el testimonio póstumo de la emperatriz Constantina que acaba de resolver la situación (ver *Anagnórisis).* Pero va a ser la eficaz acción de Exupere la que permita producir el testimonio escrito de Constantina. La influencia determinante de esta emperatriz había sido explícitamente afirmada desde la escena I del acto I y fuertemente reafirmada durante el acto III; no se da, pues, la intervención arbitraria y artificial del *deus ex machina.*

Se ha visto aparecer en el ejemplo de *Heraclio* un caso de *desenlace aportado por un personaje secundario.* Se vuelve a encontrar en el bloqueo por simetría cuando uno de los elementos de esta estructura, menos resistente que los otros, no puede soportar largo tiempo esta tensión y se desmorona. En *Las hazañas del Cid,* de Guillén de Castro, las fuerzas materiales de los asaltantes y los defensores de Zamora son más o menos equivalentes; las fuerzas morales que impulsan a los personajes a adherirse a uno de los dos partidos son también equivalentes; el Cid, llave maestra de la situación, y cuya elección decidirá el triunfo de una de las dos partes, es bloqueado y reducido a la inacción por las mismas fuerzas morales que convergen en él; pero el partido real tiene un punto débil; Bellido de Dolfos cede a la tensión y su traición y crimen impiden a la acción eternizarse.

Un procedimento más curioso para desbloquear una catástasis, es la catástrofe puramente psicológica adoptada por Scarron en *El Estudiante de Salamanca.* Los personajes son tomados en un entrecruzamiento de obligaciones contradictorias, de forma que cada uno debe ayudar y combatir al otro. La catástrofe consiste en hacerles comprender que esta situación imposible puede ser, después de todo, muy tolerable, y que es posible acomodarse, ya que las equivocaciones recíprocas son equivalentes, pueden ser consideradas como anulándose recíprocamente. La estabilidad intolerable llega a ser una estabilidad aceptada y definitiva, y todo acaba bien.

Finalmente, la última variedad de catástasis precedente a la catástrofe, es la del *falso desenlace.* La acción parece girar hacia una posición estable que se prolonga en efecto durante algún tiempo; pero esta fase de equilibrio aparente contiene en realidad un factor evolutivo, que va a llevar a la catástrofe a dar la vuelta a la situación. Hay dos variantes, según se detenga la acción momentáneamente en una situación feliz o desgraciada.

La catástrofe trágica parece, por otra parte, más funesta que una catástasis falaz que ha hecho creer en principio que todo acabaría bien. Durante las tres primeras escenas del último acto de *Britanicus,* se puede creer que Nerón desea sinceramente la reconciliación; Britanicus y Agripina están convencidos de ello y las inquietudes persistentes de Juno, que impiden la inmovilidad total y anuncian la catástrofe, no están fundadas en ningún indicio claro. El último acto de *Hernani* se abre sobre lo que parece ser una feliz conclusión: «¡A fe mía, viva la alegría y viva la desposada!... ¡Qué bueno es el Emperador! ¡Hernani, este rebelde / Con el vellocino de oro! ¡Esposo! ¡Perdonado!» Y, sin embargo, Rui Gómez de Silva merodea ya en la fiesta como un espectro fatal.

Por un efecto inverso, el autor puede hacer creer un momento que todo estaba perdido, mientras que el desenlace feliz se inicia. Durante las seis primeras escenas del acto V se cree que los romanos han tomado a Nicomedes como rehén. La Bradamante de Garnier parece contrariada por casarse con León y no con Roger. En el *Wenceslao* de Rotrou, este rey condena a su hijo Ladislao a muerte en la escena IV de el acto V (Ladislao: «¿Me anuncia usted, padre, mi muerte o mi gracia?... Si es tiempo de partir, mi alma está preparada.» Wenceslao: «El cadalso también lo está, llevad ahí vuestra cabeza... Para no perderos, he combatido largo tiempo. / Pero, o el arte de reinar no es ya una virtud / Y es una quimera la justicia de los reyes, / O, al reinar, debo este sacrificio al Estado... Adiós, sobre el cadalso llevad el corazón de un príncipe, / Y haced dudar a toda la provin-

cia. / Sí, nacido para mandar y con un destino tan alto, / Muera usted sobre un trono o un cadalso.»)

Pero cada uno de estos desenlaces provisionales contiene una contradicción interna que dará la vuelta a la situación.

Señalemos, para terminar el examen de estas variaciones, que son acumulables. Existen obras en las que la catástasis se multiplica y contiene varias etapas. El caso de la espera ansiosa del resultado de un duelo, seguido del desprecio a su solución, es frecuente en el teatro de los siglos XVII, XVIII y XIX, incluso tan frecuente que acaba por ser un tópico. Citábamos anteriormente el caso del *Cid;* se puede acercar la dramática escena IV del acto V en el *Filósofo sin saberlo,* de Sedaine, o el acto V del *Mediomundo,* de Alejandro Dumas hijo, desde la llegada de Susana hasta la de Raymond. *El Cid* emplea en el acto V las tres variedades que hemos descrito; bloqueo por simetría en la escena I; pero la media confesión de Jimena comienza a hacer inclinarse la situación hacia un sentido («Sal vencedor de un combate del que Jimena es el premio»); espera ansiosa del resultado del combate; después desprecio al vencedor. La confesión completa de Jimena con la revelación del vencedor real cuando llega el rey constituyen la catástrofe; catástrofe desarrollada por la llegada del Infante que trae a Rodrigo, en la escena final.

2 / La catástasis después de la catástrofe

Este segundo sentido del término catástasis en dramaturgia es poco usado. Pero designa un hecho muy importante, tanto que puede ser útil conservarlo. Se trata del estado de estabilidad definitiva que pone fin a la acción dramática.

Una vez que se alcanza este estado estable, ya no pasa nada, y generalmente aquí se baja el telón. «Como es necesario que la acción esté completa, es necesario no añadir nada de más, porque cuando el efecto ya se ha logrado, el oyente no desea nada más y se aburre con el resto», escribe Corneille en el *Discurso de la utilidad y de las partes del poema dramático.* Algunas veces es imposible añadir algo, cuando el desenlace es tal que ya no les puede ocurrir nada a los personajes, por ejemplo cuando están todos muertos (pensemos en las muertes de los personajes de Hamlet). Pero, efectivamente, una catástasis demasiado prolongada puede ser lánguida. Nos preguntamos algunas veces si un autor ha tomado demasiado cariño a sus personajes, tanto que no se decide a separarse de ellos y prolonga exageradamente los adioses.

Sin embargo, hay catástasis bastante largas que tienen su razón de ser y se justifican estéticamente.

En algunos casos, establecen la solidez de la situación final mostrando, por ejemplo, cómo los personajes toman su partido. *La Plaza real,* de Corneille, termina con un largo monólogo de Alidor después de que los personajes hayan seguido su destino. Este *enamorado extravagante* (éste es el subtítulo de la obra) ha buscado el acto gratuito queriendo ceder a Angélica, a la que ama y por la que es amado, a Cleandro, para probar su libertad. De ahí un complicado embrollo, y cuando se acaba, Angélica, humillada y herida, se decide bruscamente a tomar su destino, mientras que hasta ese momento había actuado de una forma pasiva: se da cuenta de que se le ha tomado como objeto de experiencias psicológicas; hastiada, renuncia a los problemas y a la inestabilidad de los amores humanos, y se retira a un convento para encontrar la paz. Alidor, que se ha quedado solo en escena después de este desenlace imprevisto, arregla como puede su amor propio, y se da a sí mismo un largo razonamiento para persuadirse de que esta solución no es contraria con lo que él buscaba: «Feliz de que nadie tenga lo que yo he podido pretender, / Ya que ella ha dicho al mundo un eterno adiós, / Como yo la entregaba sin pena a Cleandro / Veré sin pena que ella se entrega a Dios».

El gran problema que se plantea el dramaturgo viene cuando el teatro muestra sucesos puntuales, y la catástasis pasa a ser lo que se podría llamar, gramaticalmente, un frecuentativo, o un imperfecto, es decir, la expresión de estados repetidos o prolongados. En este sentido, la novela, el cuento, la literatura narrativa en general no plantean problemas; pueden jugar con la dualidad entre el tiempo diegético y el de la narración y conducir esta narración más deprisa que los sucesos, juntando largos años en una sola frase: «Fueron felices y comieron perdices». En el teatro, el tiempo de exposición coincide con el de los sucesos diegéticos, ya que éstos se muestran presentándolos directamente y no contándolos.

Para resolver este problema y enseñar cómo los personajes se encuentran instalados en un estado estable y duradero, los dramaturgos emplean diversos procedimientos para hacer desbordar el tiempo del universo de la obra más allá de los límites de la obra, dando al desenlace una prolongación en el futuro. Se puede deducir de la situación final la continuación que implica (Emile Augier, *Los pobres leones:* «Mantenida durante un mes, sacerdotisa de un antro clandestino durante diez años, veinte años en el hospital, a esto va a llegar la señora Serafina... ¡Pobre hombre! Morirá.») O la previsión llega hasta la profecía (últimas palabras de Livio en *Cinna).* O los personajes organizan su vida para los años que les quedan (Jean Sarment, Nacional 6; Montherland, *El mastro de Santiago* –¿y no podíamos incluir en esta categoría los proyectos de futuro en las *Erinnyes* de Esquilo, a partir del momento [V, 916] cuando estas diosas toman la decisión de instalarse en Atenas?–).

Otras catástasis no tienen esta función prospectiva; retrospectivas, constituyen una especie de comentario explicativo o de reflexión después de transcurrida la acción. Es el caso de la meditación melancólica de Julia con la que concluía la primera versión de *Horacio.*

Podemos señalar de paso que este monólogo de Julia, asi como el de Alidor, es estrófico. El pasaje, de forma lírica, marca el cambio de *tempo* de una catástasis que forma con la acción terminada una especie de eco. En la ópera, bien sea para la catástasis final o para la que precede a la catástrofe, los momentos de receso de la acción son ocasión para grandes despliegues líricos.

Se sabe que Corneille, al cabo de veinte años, suprimió el monólogo de Julia, y condenó incluso

sus últimos actos de *Melita* y de *La Viuda* por su duración más allá de los límites de la acción. Victor Hugo mantuvo simultáneamente dos desenlaces para *Angelo tirano de Padua:* uno *para la escena* (en el que el telón baja en «¿Por quién has sido salvado? / ¡Por mí, por ti!») y otro *para la lectura* (en el que la Tisbe, moribunda, da a Rodolfo, con una voz cada vez más entrecortada y débil, las últimas indicaciones para huir con Catarina y muere bendiciéndole). Estos ejemplos muestran que podemos encontrar hasta en un mismo autor dos concepciones estéticas del desenlace: una en la que concluye la obra con un tiempo fuerte, y en la que la catástasis final no tiene espesor, la otra en la que se prolonga todavía durante algún tiempo y en la que la obra final se esfuma poco a poco como una especie de evanescencia.

Esta evanescencia puede tomar a veces la función particular de producir una transición, haciendo pasar al espectador del universo de la obra al universo real. La acción de *Filósofo sin saberlo* se termina en la escena X del acto V. ¿Por qué prolongar más la obra y, sobre todo, por qué prolongarla con esta intervención cómica de la Tía que no añade nada al desenlace? Pero Vanderk acaba de decir: «¡Qué difícil es pasar de una gran pena a una gran alegría!» –La *necesidad de transición,* ¿no habría empujado a Sedaine a terminar su obra en un momento demasiado próximo a la fase de angustia, y a desactivarla, por así decirlo, antes de poner un final?

Se encuentran numerosos hechos del mismo tipo en el teatro lírico de la época (Mozart, final de *Don Giovanni,* final de las *Bodas de Fígaro).*

Hay que indicar, finalmente, que no todas las obras de teatro tienen necesariamente catástasis final: en este caso, su desenlace es incierto. Alcestes se va decidido a retirarse en la soledad, y Filintes y Eliantes se precipitan en seguirlo para intentar hacerle cambiar de opinión. ¿Lo conseguirán? No se sabe. Puede ser que sea esta vacilación del desenlace lo que suscitó tantas *Continuaciones al Misántropo;* podemos citar la de Marmontel (para quien Alcestes se va a sus tierras) y la de Fabre de Eglantine (para quien no se va). Monvel, el actor-autor padre de la Señorita Marte, finaliza su *Amante desabrido* en un momento del todo análogo al que finaliza el *Misántropo,* y bien podría haber sufrido una influencia, aunque el tema de la obra sea muy diferente y basado en una novela de Madame Riccoboni.

Algunas obras no tienen desenlaces descansados; apenas hay tranquilidad sobre el futuro del *Jugador* de Regnard, del *Glorioso* de Destouches (en esta obra figura el célebre verso: «Chassez le naturel, il revient au galop» («Genio y figura hasta la sepultura»); no es muy tranquilizador para el futuro de un héroe). Bernard Shaw da a su *Pygmalión* un final que no es tal; también ha reelaborado la obra en forma novelada. Cierto deseo de realismo ha conducido a que haya obras sin catástasis: la vida no está cortada en épocas distintas cada una con una conclusión. Vemos que motivos de orden estético pueden llevar a concluir obras de la manera de la que Dickens se burla diciendo que deja al espectador «en una encantadora incertidumbre, sobre si la chica se casará con el salvaje, o si regresará a casa de su papá». El término catástasis no se emplea más que para el teatro, y especialmente el teatro clásico, aunque estos hechos se encuentren también en el cine, el ballet o la novela. Encontraremos el estudio de ello en el artículo *Desenlace.* A. S.

➢ Agógico, Catástrofe, Cláusula, Conclusión, Desenlace, Diégesis, Crisis, Tensión.

CATÁSTROFE. *I* - Este término, como término de estética, pertenece al vocabulario de la dramaturgia clásica. A pesar de que este empleo del término adquiere hoy día un matiz arcaico, puede ser útil para el análisis de la noción de desenlace.

El vocabulario de dramaturgia clásica se refiere, en efecto, a una concepción de la acción teatral como sistema de fuerzas, primero anudadas de manera cada vez más tensa, después desatadas hasta una situación final estable. Esta resolución de la acción o crisis puede analizarse en varias fases, de las cuales la penúltima es una fase en movimiento, una transformación dinámica por la cual las relaciones de los personajes se modifican, y la última, resultado de esta modificacion, es el estado estático que pone fin a la acción. El término catástrofe, que etimológicamente significa «vuelta, inversión», designa la fase dinámica que hace pasar de una tensión de crisis y de turbación al estado final de estabilidad (este último estado se llama catástasis, en uno de los sentidos del término).

Vemos que el término catástrofe, en esta acepción, se aplica a toda resolución del nudo, ya tenga un final feliz o desgraciado. Este término técnico no implica ninguna idea de tristeza o de terror. Corneille podía definir la tragicomedia como una obra «cuya catástrofe es feliz», y Mairet atribuir a su *Silvanire* una «feliz catástrofe», sin que esta alianza de términos tenga nada de chocante. Pero, con el uso, esta palabra se ha restringido y sólo ha designado desenlaces funestos y preferentemente sangrantes. En el siglo XVIII la *Enciclopedia* ya no admite que se le diga «la catástrofe de *Berenice* o de *Cinna.*

Esta distinción entre obras que acaban bien y que acaban mal ha llevado a los teóricos clásicos a problemas taxonómicos de género y a definiciones de lo que se llamaría hoy categorías estéticas. La tragedia, el éthos* trágico puro, exige una catástrofe dolorosa; Aristóteles y los teóricos del siglo XVII definieron un género y un éthos próximos a éstos, pero diferentes, en los que el esfuerzo del hombre no se condena desde un principio y en el que el héroe puede salir vencedor de la aventura; algunas veces han tanteado en busca de un término especial para designar este género; en el siglo XVII se adoptó a menudo el término tragicomedia.

Se han distinguido (Escalígero, Corneille, Drydent, etc.) diferentes catástrofes según las modalides internas del cambio final y su relación con

el conjunto de la acción. Se pueden resumir y sintetizar estos estudios en el esquema siguiente:
1 / La *catástrofe simple* y la *catástrofe compleja* se definen por el carácter puramente psicológico de una y la mezcla de sucesos materiales dramáticos y de movimientos interiores de la otra. En la *catástrofe simple,* todo ocurre en el alma de los personajes, que modifican sus resoluciones o cambian sus sentimientos. Encontramos un tipo muy puro en *Cinna* de Corneille: la catástrofe es el cambio interior de Augusto, el esfuerzo que hace para dominarse, y su paso de la severidad al perdón. La catástrofe compleja puede modificar los sentimientos precedentes. Así, en *Andrómaca,* el cambio de Hermione está provocado por la ejecución del asesinato de Pirro, que, sin embargo, ella misma había exigido.
2 / Se opone también la catástrofe llamada *«probable»* o, incluso, *«necesaria»,* a la que no ha recibido un nombre especial pero podríamos calificar como catástrofe arbitraria. En la primera, el desenlace resulta del desarrollo de la intriga en sí misma, ya sea por una catástrofe simple o compleja. En la segunda, un elemento extraño a los datos iniciales irrumpe en el universo de la obra para resolver la situación. En el caso de catástrofe simple un personaje, después de haber tendido durante toda la obra, con vigor y tenacidad, hacia un objetivo, cambia de repente de opinión sin que se sepa por qué (a no ser porque la obra ha durado demasiado y es hora de acabarla). En el caso de catástrofe compleja, el ejemplo más claro es el de *deus ex machina** en donde nada hasta entonces anunciaba la existencia ni la relación con la acción, y que viene a manifestarse de repente cuando la situación está completamente bloqueada y no sabe cómo acabar. Estos tipos de catástrofes han sido generalmente reprobados, tanto a causa de su carácter arbitrario como a causa de la ruptura de la unidad de la acción; además, a menudo parecen el último recurso de un dramaturgo impotente para resolver los problemas que ha planteado él mismo. Es «fácil» concluir de esta manera una obra, dice la *Enciclopedia;* se siente que en el espíritu del autor esto no es una interpretación. Sin embargo, es curioso señalar que algunos dramaturgos han preferido resolver mediante tal procedimiento una intriga que se podía resolver de otra manera. Se sabe que el *Tartufo* tuvo en principio un desenlace sin la intervención del «Príncipe enemigo del fraude», por la nulidad jurídica de la donación de Orgon, y Molière modificó de inmediato el desenlace definitivo.

➢ CATÁSTASIS, CATEGORÍA, DESENLACE, DRAMATURGIA, CRISIS, TRAGICOMEDIA.

II - El término catástrofe designa a menudo, en el lenguaje corriente actual, un suceso violento y que causa grandes daños (desperfectos materiales graves y extensos, numerosas pérdidas de vidas humanas). En este sentido, esta palabra no es un término de estética; pero hay que señalar que existe cierta estética de la catástrofe, bien real, bien representada en obras de arte.

Podemos encontrar, para este último caso, innumerables ejemplos en literatura, pintura, música, teatro, cine. Habría que citar toda la obra de Monsu Desiderio. La lista de las catástrofes sería indefinida: erupciones volcánicas *(Erupción del Vesubio,* de Stahl; Pixérécourt, *El Belvedere; La muda de Portici,* ópera de Auber basada en un libreto de Scribe y Delavigne; Bulwer Lytton, *Los últimos días de Pompeya,* novela trasladada numerosas veces a la pantalla; Julio Verne, *La Isla misteriosa),* terremotos (Marmontel, *Los Incas;* los orígenes de los incas en *Las Indias galantes,* ballet-ópera de Rameau; Kleist, *Terremoto en Chile),* inundaciones *(El Rey de Ys,* ópera de Lalo basada en un libreto de Blau; Louis Bromfield, *El Monzón;* Junichiro Tanizaki, *Cuatro hermanas),* tempestades (Shakespeare; obertura de *Otelo,* ópera de Verdi; *Idomenea,* de Mozart) a veces agravados por otros desatres que pueden ser consecuencia de las catástrofes (naufragios, Bernandine de Saint-Pierre, *Pablo y Virginia,* Géricault, *La Balsa de la Medusa;* inundaciones, incendios de bosques, sabanas (Chateaubriand, *Atala;* Fenimore, Cooper, *Los Pioneros)* o de ciudades (Vicki Baum, *Cuidado con las ciervas);* accidentes de ferrocarril (Zola, *La bestia humana),* explosiones, destrucción de mundos (ciencia ficción). Todas las catástrofes bíblicas han inspirado un gran número de obras de arte, bien se trate del diluvio (Miguel Ángel, *La Capilla Sixtina;* dibujo de Leonardo da Vinci), del ejército del Faraón engullido por el mar Rojo *(Los diez Mandamientos,* película de Cecil B. de Mille), plagas del fin del Mundo (todas las representaciones del *Apocalipsis* de San Juan), etc.; y los derrumbamientos de hielos, hundimientos, avalanchas...

La catástrofe adquiere en arte funciones estéticas muy variadas, a menudo acumulables. Interviene brutalmente para romper una intriga y desbaratar los designios mejor preparados. Proporciona a los caracteres una ocasión para revelarse más puramente cuando las costumbres y los moldes sociales se derrumban. Sin estar producida por las voluntades humanas, pasa la acción de un nivel humano a un nivel sobrehumano, cósmico o sobrenatural. Debida a una acción humana imprudente o criminal, amplía al hombre mediante una especie de halo sombrío. La catástrofe se presta a las categorías estéticas de lo épico, de lo sublime, hace participar las categorías de lo trágico o de lo dramático con la de lo grandioso.

El gusto de lo grandioso ha desviado el interés, en teatro o en cine, hacia la amplitud de los medios materiales desplegados para la puesta en escena o el ingenio de los dispositivos técnicos o incluso la importancia de las sumas invertidas en un gran espectáculo. Las consideraciones estéticas se pierden entonces a menudo en consideraciones anestéticas.

En cuanto a las catástrofes reales, no es imposible que adquieran una especie de belleza terrible; sus víctimas pueden a veces encontrar en este aspecto algún consuelo. Pero puede nacer un conflicto entre los sentimientos estéticos y los senti-

mientos morales, si se tienen escrúpulos al gozar de estas bellezas inhumanas ante la desgracia de los hombres. Un escrúpulo análogo provoca cierto rechazo al tratar las catástrofes según las categorías estéticas de lo cómico. Sin embargo, existen algunos ejemplos: Courteline ha escrito un poema cómico sobre las catástrofes de los ferrocarriles. El cine utiliza la acumulación de catátrofes en cadena como recurso cómico (películas de Buster Keaton). A. S.

➢ GRANDIOSO.

CÁTEDRA

I - Sentido propio

La palabra cátedra designa en sentido propio un lugar elevado, generalmente provisto de un asiento y de una balaustrada donde se coloca un orador para dirigirse a una asamblea. Esta palabra, en sentido propio, no interesa a la estética si no es a propósito de la arquitectura religiosa.

Algunas cátedras son célebres como obras de arte, así la cátedra del Baptisterio de Pisa, o la del Duomo de Siena, obra que Nicole Pisano ha provisto de bajorrelieves inspirándose en los sarcófagos romanos (bajorrelieves que por otra parte son los primeros síntomas de la imitación de la Antigüedad que se produce durante el Renacimiento). Hacia finales del siglo XV, se comenzó a colocar en las iglesias cátedras y se situaba al predicador en otro lugar diferente del eje de la nave. Una de las más célebres de estas cátedras es la cátedra de piedra de la catedral de Estrasburgo de Hans Kammerer, 1485. Pero a menudo se han preferido cátedras de carpintería (a veces maravillosamente esculpidas) porque se consideraba que daban un carácter provisional y circunstancial a la palabra del predicador. Existe una distinción teológico entre la cátedra como asiento del obispo y lugar de autoridad y la cátedra puramente funcional del predicador.

Las mezquitas musulmanas tienen también una cátedra *(minbar)*. Desde su origen, se consideraba que el *minbar* representaba o reproducía el sillón realzado de algunos escalones en el que se sentaba el Profeta en su casa de Medina. Así, el *minbar,* forma simbólica que ha pasado a ser poco a poco forma estética, tiene el sentido de trono, «simboliza para el musulmán no tanto el aspecto teológico como el aspecto teocrático del Islam» (A. Papadopoulo). Poco a poco el *minbar* se ha elevado en las mezquitas (contra lo que protestaban los teólogos). Pero sus formas se han mantenido muy simples, siempre en relación con el asiento original que perpetúa. Tradicionalmente se ha confiado su realización a carpinteros coptos o que trabajan en estilo copto porque el del Profeta estaba hecho, se dice, por un copto. Aunque se hayan construido minbares de mármol (los de las mezquitas mamelucas del Cairo) su estilo y su ornamentación permanecen siempre impregnados de los de la carpintería copta. Hay tableros esculpidos a partir de numerosos *minbar* en los grandes museos.

➢ CATEDRAL.

II - Sentido figurado: elocuencia de la cátedra

A partir de su sentido propio que designa el asiento de un predicador, la palabra cátedra ha tomado el sentido figurado de enseñanza religiosa, de predicación, en resumen, de todo lo que pertenece al arte de la elocuencia en la vida religiosa.

La elocuencia de la cátedra cristiana se manifiesta en la Iglesia de Occidente en obras que pertenecen a seis géneros claramente definidos, que son, tradicionalmente, la homilía, el sermón, la prédica, el panegírico, la oración fúnebre y la conferencia.

La homilía es una explicación de las Sagradas Escrituras para mostrar una elección moral o dogmática. El sermón es un discurso religioso que tiene lugar a lo largo de una ceremonia. La plática es una especie de sermón simple y familiar. El panegírico es el elogio de un santo. La oración fúnebre es el elogio de un muerto. Por último, la conferencia es un discurso dogmático destinado a allanar una dificultad. Todos estos géneros de la elocuencia (salvo el último) están documentados desde la Edad Media. Los sermones más antiguos conservados en lengua vulgar se remontan a los años 1120-1150, según Zumthor *(Historia literaria de la Francia medieval,* 1954, p. 168). Algunos están en verso.

Desde los orígenes hasta nuestros días, estas obras han tenido un carácter religioso aunque también un carácter estético. Lo que las diferencia, en este sentido, es su carácter bien de discurso familiar, bien de elocuencia pomposa. Todos tienen en común el carácter oral, pero existen diferencias. Las más nobles, las más afectadas de estas obras, por ejemplo la oración fúnebre, se acercan mucho más al lenguaje escrito. Bossuet escribía con cuidado y correcciones sus oraciones fúnebres, después las aprendía de memoria y las recitaba. En cuanto a sus sermones, como los de adviento y cuaresma, los escribía con cuidado para buscar y precisar sus ideas, pero una vez en la cátedra, improvisaba libremente y hablaba abundantemente y con inspiración. Por último, para ciertos ejercicios (retiros) antes de hablar meditaba largo tiempo sin escribir nada.

¿Hasta que punto en todas estas obras la preocupación literaria se alía con la preocupación religiosa? Por supuesto, en todos los tiempos se ha sentido y se ha denunciado una especie de antagonismo, en este arte, entre la «vanidad del autor», ligada principalmente al logro estético, y el ejercicio religioso de un ministerio. Este antagonismo se ha puesto en evidencia tanto en las instrucciones religiosas relativas a la predicación como en las anécdotas literarias (las Homilías del arzobispo de Granada). La distinción no siempre es fácil, ya que es cierto que se puede sostener que el logro estético ayuda a la eficacia del ministerio. Esto es un problema que concierne al arte religioso bajo todas sus formas y no únicamente a la elocuencia.

Desde un punto de vista puramente estético (al menos en apariencia), algunos críticos han creído poder hablar severamente de la elocuencia

de la cátedra. Cuando Stendhal lanzaba contra Bossuet esta frase sin duda muy mordaz: «Bossuet, es broma seria», sin duda quería condenar su carácter de aparato solemne y artificial. Cuando Merimée escribió en la *Crónica de Carlos IX* un sermón grotesco, se entretenía hablando del mal gusto de los predicadores de la Liga. Walter Scott ha ridiculizado el pesado y enorme andamiaje teológico-retórico de esta exhortación puritana. Por una parte, es cierto que en estos dominios una obra puede poseer mérito *in situ* y perderlo por completo fuera de la cátedra para la cual está pensada. Por otra parte, se puede admitir, de acuerdo con André Gide, que los buenos sentimientos no suponen buena literatura. La elocuencia de la cátedra es una mezcla en la que las dos vertientes pueden tanto apoyarse mutuamente como degradarse.

Hemos hecho una separación aquí para aclarar la exposición del sentido *I* y del sentido *II;* pero hay que señalar que existe entre ellos una relación orgánica. La técnica material con que se ejerce la elocuencia tiene con ésta una relación fundamental: las relaciones espaciales entre el orador y su público están ligadas a consideraciones doctrinales sobre la relación entre el clérigo y los fieles. Pero determinan también una cierta teatralidad, arte del gesto, puesta en escena, efectos vocales. Los fenómenos acústicos debidos a la arquitectura de la nave y a la situación más o menos elevada del orador no dejan de influir en el estilo de la oratoria (efectos de resonancia).

En la actualidad, las cátedras no se utilizan prácticamente por los predicadores e incluso el estilo de la elocuencia sagrada ha sido profundamente modificado. No hablar desde arriba no ha dejado de influir en el contenido del discurso...

E. S.

➢ Elocuencia, Orador/Oratoria, Panegírico.

CATEDRAL. La catedral (de *cathedra:* asiento) es una forma particularmente desarrollada de la iglesia cristiana. Es, en efecto, la iglesia o asiento y oficio del obispo y debe participar de sus funciones y de su prestigio. Por esto, este edificio representa una especie de promoción extrema de la arquitectura cristiana que contrasta con la simplicidad y humildad que convienen a una pequeña iglesia de pueblo. El obispo es, jerárquicamente, el que manda en toda una diócesis, división territorial y administrativa muy antigua (en general del siglo IV) y muy estable. La catedral confiere a la ciudad el papel de una especie de capital; debe mostrar a la vista este símbolo de superioridad y de autoridad (Chartres se ve desde muy lejos en Beauce).

El obispo no es únicamente un jefe. Teológicamente, posee poderes muy amplios y completos. Según el dogma católico, ortodoxo y anglicano, sólo él posee la «plenitud del sacerdocio» y el derecho de conferir la ordenación. Su iglesia debe, entonces, operar en el despliegue arquitectónico de un conjunto espiritual que le da una especie de grandeza cósmica. Esta entidad estética de la catedral ha llegado en Francia, especialmente durante los siglos XIII y XIV (Amiens, Reims, París, etc.), a una perfección y a una grandeza que hacen de sus mejores ejemplares auténticas obras de arte. Se identifica a menudo y abusivamente catedral e iglesia gótica dado que existen catedrales de todos los estilos y de todas las épocas (como Notre-Dame-du-Puy, catedral románica).

Según algunas opiniones, estas obras de arte tienen un origen colectivo. El obispo no está solo, está asistido por un cabildo que a menudo ha establecido el programa de la ornamentación imaginada mediante la cual la catedral expone algunos dogmas que se ha deseado propagar y magnificar en ella (la catedral, «biblia de los iletrados»). La construcción ha sido realizada por numerosos técnicos, clérigos o laicos, obreros o maestros, quienes, bajo la dirección de un maestro, han quedado en el anonimato (o que firmaban sobre las piedras), que trabajaban en común en el desarrollo de un proyecto ambicioso y gigantesco. Algunas veces todo el pueblo entero tomó parte con entusiasmo en el trabajo de construcción (como en Chartres, donde las piedras de la gran obra fueron acarreadas por prestaciones personales voluntarias desde las canteras de Bercheres, a dos leguas de la ciudad). El gigantismo del proyecto ha limitado la ejecución. Se sabe que prácticamente ninguna catedral gótica fue acabada según su plano inicial; y algunas veces el pueblo se rebeló ante la obra devoradora a la que ni sus bienes ni sus fuerzas eran suficientes.

De lo precedente, se deduce que la catedral, estéticamente, es un mundo. En tanto que iglesia cristiana, difiere del templo pagano porque acoge al pueblo de los fieles, de aquí la amplitud del espacio interior, que poco a poco la evolución del arte arquitectónico del románico al gótico intenta despejar aligerando pilares y columnas, y sacando fuera con los arbotantes y los contrafuertes todo el aparato de sujeciones de las bóvedas. Se intenta elevar la bóveda lo más alto posible, lucha heroica contra la materia, a veces desesperada: sabemos que algunas veces la materia ha resultado vencedora. La catedral de Beauvais, la más alta de las catedrales góticas que quedan (48,20 metros bajo la bóveda), se ha hundido dos veces, la primera vez apenas doce años después de que se acabara de construir. Hay que decir que, en efecto, la catedral gótica, a diferencia del templo griego o de la iglesia romana trabaja en el límite de sus fuerzas. Verdaderamente existe cierto heroísmo en este edificio.

Su riqueza cósmica se traduce en una inmensa ornamentación especialmente figurativa: hay más de setecientas estatuas en el pórtico norte de la catedral de Chartes, doscientas en el término del coro... Este conjunto se ordena generalmente siguiendo esquemas ideológicos (correspondencia de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, cronologías con significaciones dogmáticas, etc.).

Por último, la suntuosa policromía de las vidrieras proporciona al espacio interior una noble claridad y una iconografía piadosa que, con todo el conjunto del edificio debe preparar el alma de los fieles para el recogimiento, el amor y la exalta-

ción. El papel de la luz y su disposición en todo el edificio puede ponerse en relación con la estética de la luz que elaboró la filosofía medieval. Una vidriera sobresale entre las demás: el rosetón*, en el que el poder de sugerencia es enorme. Sabemos que Dante en su *Paraíso,* presentó la asamblea de las almas felices bajo la forma de un rosetón inmenso, que evocaba al mismo tiempo la flor y la vidriera que tiene esta forma (un buen número de factores morfológicos de la catedral tienen, por otra parte, una significación simbólica, incluso esotérica).

Si se añade que este conjunto de tan gran riqueza se armoniza mediante proporciones calculadas, se comprende que algunos artistas o estudiosos de la estética, creyentes o no, hayan considerado la catedral gótica como un extraordinario logro del arte (ver, por ejemplo Rodin, *Las catedrales de Francia,* y Georges Duby, *La Europa de las catedrales)* y como el ejemplo de lo que una obra de arte puede tener de trascendente; todas tienen un contenido espiritual. Se ha querido también, dado el papel que ha jugado Francia en el mundo de las catedrales, hacer de éstas una especie de héroe nacional (Elie Faure: «el héroe francés es la catedral»).

Es justo recordar que otros países de Europa pueden reivindicar un lugar importante en este concierto. Por una especie de espejismo nacional, los alemanes creyeron encontrar, durante una época, un símbolo nacional en la catedral gótica (colectas para acabar la catedral de Colonia) y en sus columnatas un recuerdo de la selva primitiva. Inglaterra, en la época del gótico flamígero, construyó catedrales con columnas salomónicas imitando verdaderas selvas de piedra.

La catedral ha sido a menudo inspiradora de obras de arte: tema musical *(La catedral sumergida,* preludio de Claude Debussy) representación o transcripción en las artes plásticas. Rodin tituló *La catedral* una composición escultórica formada por dos manos curvándose una hacia la otra en forma de bóveda. El gesto de estas dos manos es más significativo, ya que son dos manos derechas. Su unión no podía entonces realizarse más que por dos personas uniéndose en este gesto (una mano de hombre, una mano de mujer). La catedral puede pasar a ser un símbolo de estructuración y de equilibrio de fuerzas. En *El lino,* Pierre Hamp llama a un vestido de novia con puntillas de lino, una «catedral de hilo» juntando en esta metáfora la idea de una obra compleja, construida y hermosa, el resultado del esfuerzo colectivo de la «pena de los hombres». En este sentido se dice de una obra que «es una catedral».

Por el contrario, uno de los primeros pintores de la abstracción formal (Wols) tituló sus principales obras «catedrales brillantes» (1947, exposición Drouin).

Se comprende entonces que un poeta haya podido considerar a la catedral como una especie de modelo de belleza. Cuando Verlaine escribe:

«La mar es más bella
Que las catedrales...»

Lo inesperado de la comparación hace honor a la catedral que parece aquí merecer igualarse, por su belleza y grandeza, con el océano. C.

➢ Cátedra, Cristiano, Gótico, Religioso.

CATEGORÍA. El término categoría, en el lenguaje filosófico, designa los conceptos más generales y fundamentales que sirven al entendimiento para formar juicios. Esta noción ha sido empleada sobre todo por Aristóteles y por Kant. Ahora bien, estos dos autores tienen una obra estética importante, tanto por su interés propio como por la gran influencia que ha ejercido. Ambos han estudiado lo que hoy llamamos «categorías estéticas»; sin embargo, no han empleado el término categoría en el terreno estético. Después de ellos se ha hecho la unión.

El primero en hacer esta unión, en una perspectiva claramente kantiana, parece ser Rosenkranz en su *Estética de lo feo* (1853). Emplea la expresión «juzgar según la categoría de lo bello», y esto significa hacer un juicio estético, por oposición a lo que se llama hoy día un juicio anestésico. Es lo mismo juzgar un objeto bajo la categoría de lo bello que de lo feo.

Así se introduce en el vocabulario de la estética el término categoría, y enseguida lo emplea Victor Bach en su *Ensayo crítico sobre la estética de Kant* (1896). Aparece la expresión *Categoría estética,* retomada a continuación por autores como Charles Lalo, que asegura su difusión y se adopta por los autores del siglo XX.

Esta expresión sustituye poco a poco a la de *modificación de lo bello,* empleada hasta entonces para designar la misma noción. En un principio, los dos términos se emplearon conjuntamente; su sinonimia se ha asegurado porque varios autores, como Basch y más tarde Benedetto Croce en *La poesía* (1935), hayan empleado indistintamente las dos locuciones y pasen de una a otra considerándolas intercambiables. Esta renovación del vocabulario estético se explica porque «modificación de lo bello» corría el riesgo de no ser comprendido exactamente. La expresión toma la palabra «modificación» en un sentido que procede de la escolástica y de origen aristotélico; significa «particularización según un modo, especificación por una manera de ser sacándolo del accidente y no de la esencia». En el lenguaje corriente la palabra ha tomado el sentido de «cambio» y se sobreentiende la idea de dos etapas sucesivas a lo largo de las cuales la naturaleza de la cosa modificada se transforma. Se habría podido entender entonces que la «modificación de lo bello» es algo temporal, a lo largo de lo cual lo bello deja de ser lo que era en principio, para pasar a ser otra cosa. El peligro de rechazo explica el hecho de que se haya reemplazado el empleo de este término por el de «categoría estética».

El término «categoría estética» no se definió explícitamente por los primeros que lo habían empleado, a pesar de lo cual su sentido no es menos claro. El análisis de los empleos del término por los primeros autores que lo utilizan mues-

tra una convergencia que permite ajustar el término con precisión. Una categoría estética es una entidad definida por la reunión de los siguientes caracteres:

I - Un éthos, es decir, una atmósfera afectiva especializada

Lo bello*, lo bonito*, lo gracioso*, lo trágico*, lo patético*, lo cómico*, lo bufonesco*, etc., comprenden en principio una reacción sentimental o emocional, una impresión afectiva. Esta impresión es compleja: así, por ejemplo, lo trágico es una categoría de lo intenso, en la que Aristóteles hacía ya coexistir sentimientos tan diferentes como el terror y la piedad, con un matiz de fatalidad en la lucha del hombre contra un destino que será ineluctablemente vencedor; lo dramático*, más dinámico, abre posibilidades de esperanza en una tensión y una lucha cuyo éxito queda en suspense e indeterminación hasta la resolución final; lo humoresco* equilibra delicadamente lo poético, la fantasía, y un cierto matiz de gracia espiritual; lo hierático* es al mismo tiempo inmovilidad majestuosa y semi-visión de profundidades sagradas, etc. Esta complejidad es tomada como un conjunto uno y *sui generis*. La estética de la India, en la noción de *rasa* que designa a las categorías estéticas como se emplean sobre todo en el teatro (el término *rasa,* en sentido propio, significa «sabor») compara estas categorías al sorbete, o al curry, en los que múltiples ingredientes constituyen un gusto especial y propio, sentido como una unidad irreductible. La categoría estética es entonces, en primer lugar, una abstracción afectiva; posee un carácter genérico, pues no habría más que una sola obra que hubiese puesto en juego alguna rara categoría, que no se limita a esta obra y un número indefinido de obras puede, por derecho, participar.

II - Un sistema de fuerzas estructuradas

Aunque el carácter afectivo da a la categoría estética una parte subjetiva, no es puramente subjetividad. Por el contrario, la impresión del espectador, del oyente, lector... se debe a la misma naturaleza de la obra; ésta no es patética porque se llore o cómica porque se ría, sino que se ríe porque es cómica o se llora porque es patética. Por esto, el estudio de una categoría estética ha necesitado siempre el estudio de las obras en sí mismas, para extraer lo que favorece la impresión afectiva. Se trata de condicionamientos de estructura; es la disposición de los elementos en una relación e interacción orgánica, es la manera de trabajo interno de las fuerzas de la obra la que define cada categoría. Por ejemplo, lo fantástico*, lo maravilloso*, lo mágico*, se instalan en un doble plano de la existencia: el de un modo de ser natural y corriente y el de un modo de ser sobrenatural, en contraste con el primero y, sin embargo, en comunicación con él. Si se suprime esta dualidad de los modos de existencia de la diégesis*, obtenemos categorías cercanas a las precedentes por otros puntos comunes, pero, sin embargo, diferentes: lo extraño y lo insólito próximos a lo fantástico, lo gracioso próximo a lo mágico. Lo fantástico y lo mágico, aunque compartiendo esta característica de los dos planos del ser, no podrían ser confundidos a causa de su diferente manera de articular estos dos planos. Lo fantástico los hace contrastar intensamente; exagera la oposición de las leyes de estos dos mundos; al mismo tiempo, intercala una continuidad dramática entre los temores y las inquietudes innatas en el hombre en el plano natural y la existencia en acto en el otro plano. Por el contrario, lo mágico pone estas realizaciones sobrenaturales en continuidad con los deseos y las aspiraciones humanas que satisfacen. La distinción de los dos planos está avivada por la facilidad de estas realizaciones sobrenaturales que contrastan con la dificultad o incluso imposibilidad de la satisfacción en el plano natural. Está, al mismo tiempo, curiosamente reducida por una especie de aceptación tranquila e ingenua, un maravillamiento, encantado pero sin asombro, de estas realizaciones.

Se podrían multiplicar los ejemplos, pero bastan unos pocos para mostrar la categoría estética como un conjunto de exigencias orgánicas que condicionan un tipo de éthos.

III - Un tipo especializado de valor, referencia de un juicio estético

La categoría estética permite apreciar la obra según ésta satisfaga o no estas exigencias, según haga nacer el ethos o fracase en su objetivo. Como instrumento de juicio, la categoría estética se aproxima a la categoría lógica o filosófica; pero una categoría estética especifica una variedad particular del ideal estético. Esto es lo que quería decir la expresión sinónima, ya citada, «modificación de lo bello» en la que «bello» está tomado en el sentido general de valor estético, sea cual sea el modo en el que este puede particularizarse. Una ambigüedad de vocabulario podría dar lugar al error. El término *bello,* en efecto, designa también una de estas variedades. En este sentido, como lo sublime, es un ideal dinámico que transporta las fuerzas humanas más allá; se las distingue cualitativamente de lo bonito, gracioso, dramático, cómico, etc. Se emplea también el término *bello* para designar la cualidad de una obra en la que aparece como patente y manifiesto todo tipo particular de valor estético, y el término sublime indica el grado supremo de esta cualidad, el esplendor en cualquier ideal específico. En este sentido, todas las categorías estéticas pueden dar lugar a lo bello, a lo sublime*, según sea el grado de éxito de las obras que revelan estas categorías. No es absurdo tampoco hablar de algo sublime en lo bonito o en lo cómico.

IV - Posibilidad abierta a todas las artes

La última característica que define la categoría estética es que tal entidad puede realizarse por todas las artes. Cada una emplea para esto diferentes recursos, pero un pintor con colores, un poeta con palabras, un músico con sonidos, un bailarín con movimientos, un arquitecto con volúmenes, pueden buscar la misma clase de ethos y tratar según exigencias comunes sus diferentes materiales. Un dibujo de Daumier puede ser tan

satírico como un poema de Juvenal llamado sátira; una misma atmósfera de gracia aérea puede encontrarse en una estatuilla de bailarina tanagriana, en una greguería de Ramón Gómez de la Serna o en el *Scherzo de la reina Mab,* de Berliotz. Sin duda, categorías estéticas como lo pintoresco* o lo poético* llevan nombres que les ligan a un arte particular, pero el sentido se ha ampliado más allá del sentido etimológico; cuando estos nombres connotan categorías estéticas, no es absurdo hablar de poético en las artes plásticas, o de pintoresco en música o en literatura.

Una entidad que reúne estos cuatro caracteres, ethos especializado, sistema de exigencias en la organización y trabajo interno de las fuerzas de la obra, tipo de valor estético, y posibilidad abierta a todas las artes, es entonces una categoría estética. Esta noción abre perspectivas múltiples a las búsquedas de los estudiosos de la estética.

Son suficientes algunos ejemplos para hacernos una idea. El análisis de la impresión afectiva sentida o de condiciones, de giros de espíritu más o menos sensibles, abre el dominio de las búsquedas en la dirección de la psicología. El hecho de que los grandes períodos de la evolución de las artes o de la literatura se caractericen por la aparición de nuevas categorías estéticas abre la vía de la historia del arte o de la literatura, o del lado de la sociología. El análisis de una categoría estética considerada en sí misma por el examen de las obras en las que aparece queda en el dominio de la estética pura. Los estudios adquieren una orientación ontológica cuando se preocupan, por ejemplo, del modo de existencia de las categorías estéticas, a propósito de las cuales se ha abierto una especie de nueva querella de los universales.

En este último dominio se ha podido notar que las categorías estéticas no se definen siempre en las mismas zonas del ser; si una necesita la presencia de tal carácter, si otra necesita la presencia del carácter contrario, una tercera puede ser indiferente y aceptar tanto la presencia como la ausencia de caracteres. Esto demuestra que no se puede hacer una clasificación absoluta de todas las categorías y de sus interrelaciones; por otra parte, siempre es posible inventar nuevas categorías. Los estudiosos de la estética actuales han tenido cuidado en señalar esta apertura, renunciando a la vana ambición de detener el cuadro definitivo de todas las categorías.

Todo esto concernía a lo que se llama, hablando con propiedad, «categorías estéticas». Para terminar, hay que señalar que los estudiosos de la estética emplean algunas veces el término «categoría» en un sentido menos específico y, a menudo, menos riguroso. Esta palabra no se emplea ya como un término de estética, es un término del lenguaje corriente empleado en estética.

«Categoría», en este último sentido, designa toda clase en la que se reúne a seres de la misma especie; designa también la naturaleza de estos seres, definida por sus puntos comunes. Cualquier trabajo de conceptualización, cualquier análisis que busque caracterizar un género artístico o literario, un tipo de hechos estéticos, un modo del arte, elaboran lo que se puede llamar categorías tomando la palabra en este sentido amplio. Por ejemplo, un estudioso de la estética puede llamar «categoría de lo poético» a una esencia definida por los puntos comunes a todos los poemas (tengan o no una atmósfera poética), la naturaleza del género «poema», distinguido en el conjunto de todas las obras literarias; es lo que hizo Ph. Minguet en una comunicación a la Sociedad Francesa de Estética el 16 de febrero de 1974. En el caso en que pueda existir ambigüedad, se prefiere emplear otro término diferente de categoría, por ejemplo el término «género», para evitar cualquier confusión con la «categoría estética». Así, M. Dufrenne en el último capítulo de su libro sobre *Lo Poético,* distingue con claridad, por una parte, «lo poético» como cualidad específica del poema, y «lo poético» como estado específico del poema; por otra parte, «la categoría estética de lo poético», que no coincide con las otras dos nociones, «pues las categorías estéticas no se distribuyen exactamente según la clasificación de las artes», puede referirse un mismo arte a todas las categorías, y una misma categoría a todas las artes. A. S.

➢ Éthos, Juicio, Kantiana (estética).

CÁUSTICO. ***I - Cáustico,*** adjetivo y nombre, significa, en sentido propio, ardiente, corrosivo y, en particular, lo que ataca y destruye los tejidos vivos. El sentido figurado procede de este último empleo en el que el término se usa sobre todo como adjetivo. La *causticidad* es la cualidad de lo cáustico.

II - Cáustico, en sentido figurado, se dice bien de las letras o escritos bien de la persona que es su autor y de su carácter. La causticidad consiste en señalar los defectos e insuficiencias de los hombres de una manera mordaz y humillante para los que son objetos de ella. Y al mismo tiempo espiritual.

Algunos matices distinguen lo cáustico de las categorías próximas, lo que permite precisar su esencia. Lo cáustico se parece a lo satírico; pero es más cruel, mientras que lo satírico no tiene necesariamente tanta malignidad. El que «corrige las costumbres riéndose» puede atacar los ridículos, incluso las faltas, sin maldad para las personas que las presenten, incluso algunas veces puede hacerlo buscando su bien. Además, el espíritu cáustico no se siente directamente admitido en la situación, la juzga desde fuera, con una impresión de superioridad; no sufre, pues, la indignación, la cólera, la violencia que a veces acompañan a la sátira: estigmatiza en frío. Así, la causticidad se emparenta con la burla y la tomadura de pelo; pero es más dura, y cuando toma la forma de irrisión no es una irrisión verdaderamente divertida. Esto la acercaría a lo *mordaz* y a lo punzante. Éstos, como lo indica la metáfora, se ensañan con dureza: lo mordaz puede conducir una obra; lo cáustico va menos al fondo de las cosas y puede contentarse con atacar la superficie, por ejemplo, un simple comportamiento exterior. Sin embargo, como lo punzante,

toca exactamente el punto sensible; esta finura y este espíritu hacen que incluso bajo sus formas intensas, no se caiga nunca en la *brutalidad,* incluso en la causticidad que pueden tener algunas «malas» palabras.

La causticidad es más bien la cualidad de una buena palabra, de un epigrama, de un pasaje corto. Una obra larga y amplia tomada en su conjunto no se suele considerar caústica: la causticidad «focaliza», obtiene la virulencia mediante la condensación y la limitación.

Lo cáustico pertenece a todas las épocas, pero como la mayoría de las categorías estéticas, ha sido más cultivado en ciertos períodos en los que ha encontrado sus realizaciones más conseguidas. Se puede decir que tuvo su siglo de oro en el siglo XVIII de donde tomaremos unos ejemplos. Voltaire posee una causticidad espiritual; Chanfort la tiene más amarga; Ecouchard-Lebrun es cáustico en sus mejores epigramas, baste citar algunos de los más célebres (sobre la condesa de Beaouarnais: *Eglé, hermosa poetisa, tiene dos pequeños defectos: / Cuida su rostro y no cuida sus versos;* sobre Marmontel: *En prosa, en verso, Lubien compone, / Yo no sé por qué defecto / Incluye demasiados versos en su prosa / Y demasiada prosa en sus versos);* por último, el *Fígaro* de Beaumarchais es prolijo en humoradas cáusticas (Con la de virtudes que se le exigen a un criado, ¿conoce Vuestra Excelencia muchos maestros que sean dignos de ser sirvientes?). A. S.

➢ MORDAZ, SÁTIRA/SATÍRICO.

CAUTIVADOR. El término *cautivador* califica obras de arte (literatura, teatro, música, artes plásticas), o incluso espectáculos naturales, que llaman fuertemente la atención o la afectividad del lector, espectador, oyente o contemplador.

El efecto más evidente de lo cautivador es una focalización de la atención sobre el objeto; lo que se acompaña a menudo, como contrapartida, de una distracción con relación al resto del mundo. Se está tan absorbido por lo que se observa, que el resto no existe, incluso a veces aun cuando este resto forma parte del mismo espectador o lector (una obra cautivadora puede tener un efecto analgésico).

En esta concentración sobre el objeto existe la modificación de la conciencia del tiempo. El tiempo de la vida corriente exterior se encuentra atenuado, incluso rechazado y sin importancia. Son posibles dos casos, dependiendo de que la obra cautivadora posea o no una duración sucesiva. Cuando comporta una sucesión temporal interna, los instantes sucesivos parecen tan estrechamente ligados los unos a los otros por el dinamismo propio de la obra, que no se puede interrumpir este curso. Así, es difícil sustraerse a la lectura de un libro cautivante, porque la lectura de cada página crea una necesidad intensa de leer la siguiente. Cuando la obra no tiene desarrollo temporal, el espectador cautivado vive en una especie de eternización de un instante (este hecho ha sido utilizado a veces como símbolo de una contemplación eterna semejante a la «visión beatífica» en teología). Pero también sucede que esta absorción en la obra se acompañe por una exploración de esta obra por la mirada, que descubre en ella nuevos elementos de belleza; por ejemplo, podemos observarlo en la contemplación de los paisajes en los que el espectador se desplaza en pensamiento.

La obra cautivadora modifica en su contemplador la conciencia de sí mismo. No se trata exactamente, en el caso de lo cautivador, de una pérdida del sentimiento de individualidad tal y como se describe en la estética schopenhaueriana; lo cautivador, paradójicamente, absorbe a la vez al contemplador en lo contemplado, y al mismo tiempo lo mantiene en una especie de intensidad y acuidad que le hace vivir como en el extremo del ser, pues algunas clases de lo cautivador tienen un efecto de excitación.

Por último, la intensidad afectiva de lo cautivador es agradable; cuando se está fascinado por algo penoso o doloroso, este estado no se designa apenas con el término de cautivador.

Una obra de arte cautivadora es apta para provocar estados estéticos intensos. Naturalmente, el efecto de captura supone una relación sujeto-objeto en la que la parte del carácter del contemplador, o de sus gustos artísticos, es bastante fuerte: la obra cautivadora responde a sus gustos y aspiraciones. Pero esta condición no es suficiente para producir efectos tan fuertes. Lo cautivador es un síntoma de una intensidad estética de la obra en sí misma. Se podría objetar que el efecto cautivador sea provocado por obras de segundo rango: novelas de aventuras o novelas sentimentales, etc. Si tales obras son realmente cautivadoras, es la marca de que incluso en este género han podido alcanzar una especie de genio. A. S.

➢ ENCANTO, CONTEMPLACIÓN, FASCINACIÓN/FASCINANTE.

CELEBRAR / CELEBRACIÓN. Celebración, del latín *celebratio,* interesa a la estética por algunos aspectos, especialmente (como sucede a menudo) los que se aproximan a la significación religiosa de la palabra.

En latín, *celebratio* deriva del sentido primigenio de *celeber,* que quiere decir «numeroso», y de ahí, «de donde viene mucha gente»: *Locus celeber,* un lugar frecuentado. De aquí procede *celebratio* con el sentido de afluencia, reunión numerosa. Se pasa a toda manifestación social que atrae multitudes, como juegos públicos, ceremonias solemnes, etc. En léxico cristiano esta palabra designa, ante todo, el cumplimiento solemne de un acto ritual. Se dice «celebrar» en vez de «decir misa». Se dice también «celebrar» una boda. Y la palabra ya no evoca la idea de una afluencia o de una especie de publicidad de hecho. En la importante recopilación teológica de las *Conferencias de Angers,* en el artículo de la boda, se cita varias veces al sacerdote que «celebra una boda clandestina». Lo que sugiere cuando se habla de celebrar un acto es más la gravedad y, en cierto modo, la intensidad existencial, que el cáracter de publicidad del acto sacramental.

Por analogía, existe celebración estética cuando el arte concede una especie de solemnidad y exaltación de los hechos de los que extrae su tema. Podemos distinguir tres funciones de celebración:

1 / Celebrar, es exaltar elogiosamente a alguien o algo por una especie de impulso lírico. La poesía persa celebra el amor, el vino y las rosas; Boileau en odas y Le Brun en pintura, celebran las victorias del rey.

2 / Celebrar, es reunir un público para asociarlo a un acto solemne, como una conmemoración, una ceremonia, una circunstancia a la que se quiere dar un carácter comunitario. La obra de arte, en este caso, se integra en la ceremonia. Es lo que ocurre, por supuesto, en la mayoría de las obras del arte religioso, misas solemnes, marchas fúnebres, jarrones sagrados, etc. El arte también puede participar en ceremonias laicas; éste es el caso de las cantatas masónicas de Mozart así como el de varios poemas de V. Hugo.

El poema *Los que han muerto piadosamente por la patria...* estaba destinado a ser leído en la ceremonia en honor de las víctimas de la revolución de 1830. El poema *El Regreso del Emperador* celebra el «regreso de las cenizas» de Napoleón en diciembre de 1840.

3 / Existe una relación con la idea de celebración en el caso de un acto de la vida artística que en sí misma adquiere un carácter de solemnidad o de ceremonia. Aunque la palabra celebración apenas se emplee en este sentido, se puede ligar a su idea los actos puramente artísticos a los que se une un cierto prestigio social, como la inauguración de un salón, un gran «preestreno» artístico, etc. A veces la emoción del público es suficiente para dar un carácter de solemnidad a la presentación de la obra de arte. Tenemos un ejemplo histórico en el hecho tan curioso que se produjo en la primera representación de *La Africana*, de Meyerbeer, en 1865: cuando comenzaron, al principio del último acto, la famosa frase todos los instrumentos de cuerda al unísono, el público se puso espontáneamente de pie en la sala.

De una manera general el respeto concedido a grandes obras de arte confiere un carácter de celebración a su presentación o a su ejecución.

El sentido, muy intenso, del verbo *celebrar* disminuye en el adjetivo *célebre* que significa ampliamente conocido. E. S.

➢ Ceremonia, Conmemoración, Fúnebre, Himno, Panegírico, Religioso, Rito.

CENÁCULO. Esta palabra, que designa etimológicamente un comedor o por extensión una sala situada en un piso superior, era en francés, en este sentido, un término de arqueología que designaba particularmente la sala donde Jesús reunió a sus discípulos para la Última Cena, y, por lo tanto, pertenecía al género sagrado. Las representaciones pictóricas de la Última Cena han sido numerosas y se les ha llamado *El Cenáculo*. Pero a principios del siglo XIX adquiere un nuevo sentido que interesa a la estética y que tiende a suplantar a los sentidos precedentes.

El nombre Cenáculo lo adoptó en primer lugar un grupo constituido hacia 1823 por colaboradores de la revista *La Musa francesa,* revista prerromántica y bastante ecléctica, que adquirió en ese momento un matiz más claramente romántico. El Cenáculo se reunía en torno a Nodier. La revista dejó de aparecer en 1824, pero el Cenáculo continuó. No sólo agrupaba a escritores y, sobre todo a poetas, sino también a artistas y pintores. Victor Hugo pasó a ser el jefe de filas hacia 1828; se habló entonces de «nuevo Cenáculo».

El término Cenáculo no ha tenido sólo este sentido histórico; casi al mismo tiempo toma un sentido genérico (Sainte-Beuve lo emplea en este sentido en una nota a las *Poesías* de Joseph Delorme en la primera edición de 1829). Un cenáculo es un grupo de personas reunidas por ideas comunes y, sobre todo, un grupo de escritores o de artistas que mantienen relaciones de amistad, reuniéndose a menudo y con las mismas concepciones de su arte. La palabra toma a menudo un matiz un tanto peyorativo; Se sobreentiende entonces que el grupo se complace en la mutua admiración y sigue el principio de Philaminte: «Nadie tendrá inteligencia, excepto nosotros y nuestros amigos.» A. S.

➢ Grupo, Salón *[II]*.

Censura ➢ *Autoridad, Decoro, Ética, Moral, Norma*

CENTÓN. Centón viene del latín *cento,* que significa un tejido hecho de piezas añadidas (lo que hoy se llama, con una palabra inglesa, patchwork). Se llama centón a un poema compuesto completamente de versos o de fragmentos de versos de uno o de varios autores conocidos. Ausonio nos ha dejado uno (titulado *Canto nupcial)* completamente compuesto de versos o hemistiquios de Virgilio, cuya gracia –si es que la tiene– es dar un sentido indecente a fragmentos muy inocentes en el original. Este ejercicio literario, cuyo único interés es lo ingenioso, ha sido retomado a menudo, en especial durante el Renacimiento. Los modernos compusieron fábulas-centones, cuyos elementos estaban tomados de La Fontaine. El arte de dar un sentido nuevo a fragmentos ya utilizados se aproxima un poco a la parodia*. Está claro que el centón no tiene interés más que en la medida en que el lector es capaz de reconocer los originales utilizados.

El término *Centón* se relaciona esencialmente con el arte literario, pero hay también centones musicales, sobre todo en el canto llano, lo que se llama *centonizar.*

En tejidos y en cerámica, se han realizado algunas veces objetos considerados decorativos por una yuxtaposición de piezas dispares que provienen de tejidos usados o jarrones rotos. Por último, podríamos llamar centones a los collages surrealistas en los que se yuxtapone de manera grotesca o rara fragmentos recortados de reproducciones de cuadros conocidos. E. S.

➢ Collage, Montaje.

CERÁMICA. El arte de la cerámica (del griego κέραμος, barro de alfarero) es el que produce todos los objetos cuya materia de base es la arcilla en todas sus variedades, pues hay muchas especies diferentes más o menos finas, como el caolín, que con una cocción más o menos intensa nos dan la porcelana. Esta arcilla se trabaja con una pasta mezclada con un «desengrasante» (sustancia no plástica, sino de polvo fino, como la arena, barro ya cocido y triturado, etc.). Esta pasta se moldea después con las manos (procedimiento muy primitivo llamado de «columbino») bien con la ayuda de un torno, bien mediante distintos procedimientos más o menos mecánicos (por ejemplo, moldeado). Finalmente, se seca al sol (como hacían los ladrilleros mesopotámicos) o se cuece a fuego lento al aire libre o en el horno a temperaturas que varían de 600 a 1.500 grados. Los productos obtenidos de este modo pueden ser o no revestidos de un «vidriado», especie de esmalte vitrificado que los vuelve impermeables. Pueden también estar decorados con moldeados (a menudo con ornamentos añadidos) o con pintura, con ayuda de un juego de silicatos y óxidos metálicos coloreados, de los que existen dos tipos diferentes según estén destinados a cocer a fuego lento (en recipientes de barro para calentar) o a fuego rápido. Algunos moldes de fabricación y ornamentación exigen sucesivas cocciones.

Además del valor estético de sus productos, la cerámica posee para el estudioso de la estética el vivo interés de ser verdaderamente típica para todos los problemas que conciernen al arte llamado bien industrial, bien decorativo (pues el vocabulario no está fijado) y que se podría llamar también utilitario si se contentara con producir objetos destinados a un servicio usual, como platos, tazones, jarrones, etc. Algunos objetos que produce la cerámica constituyen piezas de aparador, impropias para el uso cotidiano. En el arte del recipiente existen toda una gama de objetos que van desde los más familiares y populares (jarrones, tazones, platos...) hasta los más relevantes (piezas de museo, adornos suntuosos en palacios).

Este arte sirve también de ejemplo para debatir el problema de la ornamentación. Se sabe que algunos jarrones sin ninguna ornamentación pintada o modelada pueden tener valor por la perfección de su obra, independientemente de cualquier pintura: sería absurdo tomar una antigua ánfora griega como ejemplo. Sin embargo, se sabe que la pintura de los jarrones áticos presenta una base del más alto interés para la historia del arte.

Se ha dicho a menudo que desde el punto de vista tecnológico, la cerámica era representativa del estado de una civilización, hasta el punto que del examen de un tiesto de alfarería se puede deducir todo el estado técnico y cultural del conjunto de la población del que proviene. Esto no es del todo exacto, porque esta forma de arte presenta a menudo, por la permanencia de un tradicionalismo artesanal, un retraso tecnológico más o menos voluntario. Así, en Francia, los alfareros de Vallauris, que son célebres, han practicado durante largo tiempo y todavía practican procedimientos artesanales especialmente arcaicos que aseguran al estilo de sus obras un sabor muy digno de ser conservado.

No es menos cierto que las grandes etapas del arte cerámico (que se remontan muy atrás en la historia de la humanidad) están especialmente condicionadas por los progresos técnicos: invención del torno y del horno, dosificación de la arcilla y del desengrasante, invención (en el siglo XIII de nuestra era) de la técnica del vidriado con base de plomo que permite la fabricación de vasijas de barro barnizadas; vidriado opaco con óxido de estaño, de origen árabe y adoptado en Italia desde el siglo XV (donde los alfareros de Faenza se ilustraron) y donde grandes artistas se dedicaron entonces a la escultura con barro cocido, cuyo esmalte estannífero permitía la conservación al aire libre. Varios miembros de la familia Della Robbia se formaron en este género.

Los ceramistas chinos, inventores desde hace mucho tiempo de la porcelana, hasta el siglo XVI no pudieron hacer llegar sus notables obras a Europa por medio de los navegantes portugueses. Europa sufrió la influencia e intentó imitar estos productos, pero no lo logró hasta el siglo XVIII, cuando se descubrieron en Alemania y en Francia yacimientos de verdadero caolín. En cuanto a la «porcelana blanda» a la que se dedicó la fábrica de Saint-Cloud en la misma época, no es verdadera porcelana sino una imitación, muy lograda, de la porcelana china. En Inglaterra, Josiah Wedgwood creó hacia 1763 la «loza china» o loza inglesa. Sería muy largo indicar aquí los numerosos descubrimientos técnicos que se han producido desde entonces pero que no han ido siempre a la par de los progresos artísticos. Se atribuye, a menudo, al mineralogista A. Brongniart, que fue hasta 1847 director de la Fábrica de Sèvres, una influencia funesta sobre ésta debido al predominio que acordaba al punto de vista técnico por encima del punto de vista artístico.

En nuestros días el antiguo arte de la cerámica se practica a menudo por aficionados e incluso por niños ya desde párvulos.

Un constante renacimiento inclina hacia este arte a artistas de otras especialidades (Picasso, Chagall, Léger...).

Se puede señalar, para acabar, que Platón, en su *Timeo,* escribió una especie de metafísica de la cerámica; pues las operaciones que atribuye al demiurgo moldeando al mundo son calcadas de las técnicas del alfarero griego, al que Platón veía a menudo, ya que los jardines de Academós estaban situados en el barrio de la Cerámica, centro industrial de la alfarería ática. Así, los dos factores cosmogónicos del Yo y del Otro, responden a la mezcla de los dos principios opuestos de la arcilla y del desengrasante; se podrían encontrar, sin duda, otras correspondencias (cf. Etienne Souriau, «Filosofía de los procedimientos artísticos», *RCC,* 15/1/1225). Ya en Egipto se conocía la imagen del dios Knoum, modelando a los hombres con barro.

Las estatuillas y estatuas de barro cocido, pueden incluirse al mismo tiempo en la cerámica y en la escultura (arte etrusco, estatuillas de Tanagra, santones...). Estas dos artes no tienen una frontera delimitada. E. S.

➢ CAMAFEO, BALDOSA, CHATIRONEAR, ADORNAR/ORNAMENTO/ORNAMENTAL, PORCELANA.

CERCO / CERCAR. En las artes plásticas se dice que un motivo está cercado cuando su contorno está marcado por un trazo negro u oscuro muy aparente y que lo circunda por completo. Este hecho, que recorta la forma en el espacio de manera terminante, contrasta enormemente con el principio dominante en el arte europeo de los siglos XVI al XIX, que tiende a difuminar la forma en el espacio sin estilizarla. En las artes decorativas el cerco es característico, pero es a veces obligatorio por razones prácticas. En el esmalte tabicado, la tabaquería que separa los diferentes esmaltes obliga a cercar los contornos. En el arte de la vidriera*, es casi obligatorio, al menos en las épocas buenas, el «precintado» que delimita y acusa los contornos principales del dibujo. Únicamente en las épocas malas de la vidriera, el sentido decorativo se pierde y la pintura sobre cristal intenta aproximarse todo lo posible a la pintura sobre el lienzo y este empleo del cerco desaparece: hay vidrieras del siglo XVIII en las que el precintado, generalmente rectilíneo, no guarda ya relación con el dibujo. En cerámica, el término técnico no es cercar: se dice *chatironear.* Esto es a veces necesario, en especial en la loza a fuego rápido en las que el empleo del tinte uniforme es obligatorio. En esta técnica y en este estilo, el «chatironeo» se marca más cuando aparece la cuestión del relieve: se *chatironea* de negro lo que no tiene relieve y permanece mate, mientras que los colores, de tintes uniformes, tienen relieve y relucen.

Por todos estos motivos, el empleo del cerco ha sido durante mucho tiempo esencialmente decorativo. Se emplea de nuevo en pintura, desde finales del siglo XIX, especialmente los artistas de la escuela de Pont-Aven (Gauguin), después los expresionistas (Kirschner) y los fauvistas. El empleo del color tal y como sale del tubo en un Matisse, por ejemplo, conduce fácilmente al empleo del tinte uniforme que en otro tiempo había sido puramente decorativo. Georges Rouault ha marcado a menudo los contornos con un gran cerco negro. Se cree que le tomó gusto durante su juventud cuando era restaurador de vidrieras.

E. S.

➢ CONTORNO.

CEREBRAL. *Cerebral,* término de anatomía y medicina, no ha tomado hasta la época moderna su sentido de actividad referente a la mente y al espíritu. *Cerebralismo* es un refuerzo voluntario del término cerebral. Algunos estudiosos de la estética y artistas del siglo XX consideran que el arte es más un fenómeno de la actividad intelectual que de actividad sentimental sensible o sensorial. Ricciotto Canudo (1879-1923) publicó en febrero de 1914 un *Manifiesto del arte cerebral,* en el que afirma que el arte se cerebraliza progresivamente en todas estas manifestaciones. La innovación del arte moderno reside, según Canudo, en la transposición de la emoción artística del plano sentimental al plano cerebral. El arte moderno será así un arte que no hará referencia únicamente al corazón o a los sentidos, sino que se interesará también por el cerebro y no se contentará ya con «mostrar» y encantar, sino que intentará hacer pensar. Este empleo del término cerebral es reciente, pero expresa una concepción del arte y de la creación artística que ha existido en todos los tiempos. Leonardo da Vinci decía que la pintura era *cosa mentale.*

Siguiendo a Ricciotto Canudo, los futuristas italianos y los imaginistas rusos pusieron el acento sobre «la energía cerebral» necesaria para la creación de la obra de arte.

Actualmente, numerosos artistas insisten en la necesidad de una pintura «cerebral», es decir, inventada y opuesta a una pintura «visceral». Consideran que la sensación en sí misma es un fenómeno de actividad intelectual. Esta corriente se opone a una tendencia paralela que preconiza el abandono a lo instintivo y a la afectividad o a la espontaneidad absoluta. N. B.

➢ CONCEPTUAL, INTELECTUAL.

CEREMONIA / CEREMONIAL. Ceremonia: del latín *caeremonia:* ceremonia, carácter sagrado.

Sentido 1: Forma exterior: solemnidad con la que se celebra el culto religioso: ceremonia del bautismo, de la boda, de los funerales.

Sentido 2: Forma exterior de solemnidad signada a un acontecimiento.

Ceremonial: conjunto y orden de las ceremonias.

La ceremonia es la formalización de un acto que puede ser religioso o profano. Tiene como fin solemnizar un acontecimiento, subrayar la importancia ante una comunidad numerosa o restringida. Debido a esta formalizacion, toda ceremonia posee un carácter estético. Por ejemplo, en la China antigua las ceremonias de carácter ritual presidían la existencia cotidiana de arriba a abajo en la escala social. Este «ceremonialismo» correspondía a una concepción del mundo de la que Confucio fue uno de los teóricos.

En realidad, se trataba de ritos y no de simples ceremonias, y la confusión entre los dos es frecuente, debido a que el rito se rodea generalmente de una ceremonia. Lo que distingue el rito de la ceremonia es que el primero es un acto real y eficaz para los que participan, mientras que la segunda es un acto accesorio. Para dar un ejemplo, las palabras litúrgicas en la celebración de la misa son rituales, son indispensables para la validez de la ceremonia, de ninguna manera se pueden suprimir. Pero el canto pertenece a la ceremonia, es útil ya que contribuye al recogimiento, a la elevación del espíritu, pero una misa no cantada es perfectamente válida.

Las ceremonias revelan categorías estéticas variadas en relación con los fines pretendidos.

Por ejemplo, las ceremonias de la corte tenían en otro tiempo la finalidad de inspirar al pueblo el respeto y la veneración por la persona del rey. Por ello, revestían una fastuosidad y una majestad que daban al soberano un aspecto un tanto sobrenatural. Hoy, las cortes reales que han sobrevivido, han renunciado en general a este aspecto espectacular simplificando el ceremonial. Sin embargo, en Inglaterra la pompa conserva sus derechos en ciertas ocasiones importantes (boda, coronación...) guardando casi intactos usos muy antiguos. El ceremonial marcado por una grandeza teatral se desarrolla en un decorado grandioso: banderas, uniformes, música..., con fastuosidad y en un orden riguroso.

También hay ceremonias conmemorativas de acontecimientos históricos que pueden necesitar, según los casos, del arte de la elocuencia. Pueden tener también el carácter de fiestas populares.

Algunas ceremonias de carácter más restringido actualizan un ceremonial tradicional con cualidades estéticas: celebración de la Navidad, con pino, velas y guirnaldas que se relacionan con las artes del decorado...

Actualmente el gusto por la ceremonia está en declive. El lenguaje corriente toma la palabra en un sentido claramente peyorativo: «hacer ceremonias». Pero es interesante constatar que algunas manifestaciones que tienen por objeto la contestación de cualquier forma de ceremonia en favor de una espontaneidad total, toman rápidamente un carácter ceremonial evidente aunque muy diferente de las formas anteriores. Así, la agrupación de los jóvenes en torno a la música pop da lugar a un ceremonial que tiene como finalidad exaltar la vitalidad y provocar una comunión de los participantes. Ahora bien, precisamente la ceremonia facilita esta comunión mediante la formalización de los comportamientos dentro de una actividad, expresiones comunitarias que sólo esta formalización hace posibles. El recurso al ritmo, a la música, al baile que ordenan y unifican las actitudes, al aspecto que, en principio anárquico, tiende a uniformarse en sus grandes líneas, muestra que esta formalización ceremonial pertenece a una necesidad profunda que reaparece bajo la multiplicidad de los modos de expresión y de los fines perseguidos.

Se encuentra cierta forma de ceremonia –es decir, actos formalistas no utilitarios que rodean a un acontecimiento– hasta en algunos animales, especialmente pájaros: bailes nupciales, con preparación y ornamentación del aire de la danza. Se constata igualmente en algunos mamíferos.

En los hombres, toda vida social conlleva un mínimo de ceremonial sin el que las relaciones humanas no serían posibles. La ceremonia en sí misma no es el hecho de una clase social o de una casta. Los pueblos más arcaicos practicaban un ceremonial muy complejo y las fiestas populares –el folclore* de todos los países es testigo de ello– poseían un ceremonial tan elaborado como diferente del de las fiestas de la nobleza. Dicho de otro modo, el deseo de formalizar para solemnizar las relaciones en una comunidad, así como algunos acontecimientos importantes de la existencia, parece pertenecer a las capas más profundas de la *psique* y podemos ver en ello el germen de la misma necesidad estética.

Entre los medios utilizados en la ceremonia, la expresión simbólica ocupa un amplio lugar. A pesar de que el sentido de los símbolos tradicionales sea a menudo mal comprendido o incluso ignorado y a pesar de que muchas costumbres y gestos ceremoniosos sean repetidos automáticamente o conservados por un valor sentimental o por su aspecto pintoresco, puede ocurrir que una evolución en el sentido de las ceremonias las haga interpretarse según una significación muy diferente de su sentido original, aunque hayan conservado idénticas formas exteriores.

Todo esto demuestra que la ceremonia cumple una función necesaria e importante, y el desprecio con el que se le trata a menudo hoy no parece estar justificado. Sin embargo, el abuso de las ceremonias, su ampulosidad, corre el riesgo de ir en contra de los fines perseguidos –la solemnización de un acontecimiento–, y de poner el acento sobre lo que es secundario y no debe de ninguna manera, por su exhuberancia y su proliferación, ocultar lo esencial. C.

➢ Celebrar/Celebración, Conmemoración, Religioso, Rito.

CERO. Cifra que indica una categoría vacía, en la numeración de posición. De ahí se derivan muchos significados, de los que dos conciernen a las artes:

I - En la música, la cifra 0 indica que la nota debe tocarse en vacío*.

II - Por analogía, se llama cero a la ausencia pertinente de un trazo semántico, en lingüística estructural; de esta forma, dice Barthes: «estas escrituras neutras, llamadas aquí "el grado cero de la escritura"»*. C. G.

➢ Grado cero de la escritura.

CESURA

I - Poesía

Cesura, del latín *caesura,* que quire decir corte, designa un hecho métrico muy simple pero importante, que existe en la mayoría de los sistemas de versificación. Se trata de un corte entre dos palabras, que divida claramente en dos miembros el verso demasiado largo para pronunciarse de una sola tirada. Normalmente, en español cualquier verso mayor de ocho sílabas necesita una cesura; el lugar de esta cesura decide el ritmo del verso, e incluso, a menudo el del poema entero, pues en general la cesura desde el primer verso permanece constante y dirige todo el poema.

Se verá particularmente bien el poder estético de esta cesura observando la extrema diferencia de aspecto y de ethos que tiene el verso de diez sílabas en español según se mida colocando la cesura después del cuarto pie, el quinto o el sexto pie, pues estos tres modos de escansión han sido practicados.

Se llama también algunas veces ritmo ascendente a la organización del verso que empieza con un hemistiquio corto, después toma una especie de impulso para un segundo hemistiquio mayor.

La cesura 5 + 5, que divide simétricamente el verso, ha sido también practicada en el verso noble: es el arte mayor de la poesía española y portuguesa:

Rosa de beldad e de parecer (Alfonso X).

En la versificación latina la cesura cae normalmente después de la primera sílaba del tercer pie. Por otra parte, se llama algunas veces cesura a esta sílaba. En este sistema el corte se produce dentro del pie, lo que es muy musical.

La versificación inglesa se acerca a la versificación grecolatina, ya que se trata de versos medidos con pies polisilábicos. La medida se debe no a las largas o a las breves, sino a las sílabas acentuadas o átonas, formándose un pie con un grupo de sílabas reunidas por la sílaba acentuada que forma la unidad. La cesura cae entre dos pies y no en medio de un pie. Estos versos pueden también conllevar una medida por número de sílabas, con una especie de contrapunto entre la organización por descuento de sílabas y la organización por número de tiempos fuertes. La cesura interviene en este contrapunto.

Los hechos rítmicos que produce la cesura existen también en prosa. Una frase demasiado larga necesita uno o varios cortes a los que podríamos llamar cesura y que son importantes en la frase y en el sentido. Puede verse haciendo la cesura detrás de «alondra» o detrás de «luz» en el verso de Rubén Darío: «que era alondra de luz por la mañana».

➢ ALEJANDRINO, CORTE, DECASÍLABO, DIÉRESIS, RITMO *[IV]*, ESCANDIR, VERSIFICACIÓN.

II - Otras artes

El término cesura se emplea normalmente en prosodia*. Lo anterior muestra, sin embargo, que existen hechos análogos en todas las artes. En música, es frecuente que dos miembros de una frase melódica se separen por un silencio más o menos largo (que, por ejemplo, permite a un cantante tomar aliento). En armonía, la técnica llamada cadencia interrumpida, cuyo efecto es suspensivo, y que sólo puede aplicarse a miembros de frase que no terminen un fragmento o un período, proporciona sensiblemente el efecto de una cesura. Hechos semejantes pueden obtenerse con un silencio creado por el paso a los instrumentos de arco, por una suspensión del órgano, etc.

En danza, se podría comparar a una cesura los «quintos» (posición de llegada y partida) que sirven en el interior de una variación como conclusión de un encadenamiento y de punto de partida para el siguiente, permitiendo una toma de equilibrio y aliento.

Por último, en las artes plásticas, tenemos equivalentes de estos hechos por todas partes, cuando la composición de un conjunto sitúa, entre dos miembros distintos, un intervalo y no una sinalefa. Podríamos decir, sin caer en el absurdo, que el fresco de Miguel Ángel, *La creación del hombre,* muestra una cesura entre el dedo de Dios y el dedo de Adán, un corto intervalo que parece sugerir una especie de chispa que va de uno al otro, y que es por su vacuidad, al mismo tiempo que por su función central en la composición, muy análogo a esta suspensión rítmica de la que estamos hablando. Pero en este caso (como en muchos otros frecuentes en estética) la extensión dada a un término técnico empleado en otro arte que el suyo propio, puede aparecer como puramente metafórico, si no está apoyado en constataciones muy positivas en el dominio de la estética comparada. E. A. S.

➢ INTERVALO, SILENCIO.

CHAPUZA. Se emplea muy peyorativamente en todas las artes para calificar una ejecución imperfecta, imprecisa y sin rigor, una especie de chapucería. E. S.

CHIC. Nombre y adjetivo de carácter familiar, que poseyó primero un carácter de argot.

I - Saber-hacer

Y, en particular, capacidad de ejecutar rápidamente obras sin trabajo previo de documentación o de recurso a un modelo.

1 / Antiguamente: saber-hacer y sutileza en el dominio del enredo

El término *chic* se halla atestiguado en ese sentido desde el siglo XVIII, y parece una abreviatura divertida, probablemente procede del argot (ambas no resultan excluyentes), de la palabra francesa *chicane* (embrollo, enredo). Saber lo chic, entender lo chic, consiste en estar versado en los refinamientos y sutilezas del procedimiento jurídico, tener este conocimiento siempre disponible en la memoria, lo que permite establecer rápidamente una defensa, una argumentación. Por extensión, *chic* tomó asimismo el sentido de sutileza cautivadora, audaz. Estos usos del término desaparecieron en el siglo XIX.

2 / Término de taller

La palabra *chic* toma este nuevo sentido en el argot de los pícaros a finales del siglo XIX. El tránsito del sentido precedente a éste no es exactamente conocido: ¿quizá como término utilizado entre los estudiantes de derecho, y retomado más tarde por alumnos de Bellas Artes? ¿Tránsito debido a un fondo común de argot?, ¿ha existido influencia de la palabra alemana *Shick,* abreviatura de *Geschick,* forma, aspecto, y por extensión, habilidad, destreza? ¿Constituye el nuevo sentido del término una desviación del antiguo, o ha sido creado un vocablo diferente sostenido por el vago recuerdo de un término preexistente? El carácter oral de este vocabulario familiar, en el momento de su aparición, no permite resolver estas cuestiones con certeza; siempre que *chic* aparece, desde finales del siglo XIX, lo hace en un sentido aplicado a una cierta práctica de la pintura y del dibujo.

Un artista pinta o dibuja un *chic* cuando trabaja sin la observación directa del modelo, gozando de una memoria visual y motriz bastante precisa.

El término *chic* puede ser entonces empleado de modo laudatorio, para alabar la maestría que posee el artista en su arte, el tesoro de observaciones que ha acumulado, y que le permite encontrar fácilmente el trazo justo para representar con veracidad lo que no está presente ante sus ojos.

Pero el vocablo es también utilizado de manera peyorativa. Baudelaire, como crítico de arte, ataca el chic en el *Salón de 1846:* «M. Horace, ese odioso representante del *chic*»... «coloristas del *chic,* sin amor y sin originalidad»... Lo define así: «El *chic,* palabra horrorosa y extraña de moderna factura... pero que yo estoy obligado a utilizar porque ha sido consagrada por los artistas para expresar una aberración moderna, significa: ausencia de modelo y de naturaleza. El *chic* es el abuso de la memoria; e incluso el *chic* es antes una memoria de la mano que una memoria del cerebro... el *chic* puede compararse a la labor de un escribano, dotado de una mano elegante y una buena pluma, diseñada para perfilar rizos y cursivas, y que sabe trazar audazmente, con los ojos cerrados, a manera de rúbrica, una cabeza de Cristo o el sombrero del emperador».

El chic se convierte entonces, por extensión, en la mera habilidad del artista capaz de realizar, rápidamente y con soltura, obras de efecto.

3 / Sentido general: habilidad, talento

El término chic surge aquí únicamente del dominio de las artes plásticas y se extiende a toda actividad. Alguien tiene chic cuando realiza con facilidad y destreza toda labor manual y técnica.

La palabra puede adquirir entonces el matiz de una especialización de un modo cualquiera de actividad; cuando se dice que alguien tiene «chic para... », esto indica que da muestras de talento. Se emplea incluso una idéntica expresión por antítesis, cuando se trata de un singular talento para los yerros, torpezas y desastres.

Pero mientras que en los sentidos *1* y *2* el chic era una capacidad adquirida, resultante de la memoria y la práctica, en el tercer sentido se tiende más bien a indicar un don natural.

En estos tres sentidos el chic es una cualidad de aquel que realiza una cosa; por una nueva extensión se convierte en la calidad de la cosa hecha.

II - Matiz particular de elegancia

1 / Como nombre, el *chic* es una elegancia fácil, audaz, casi desenvuelta, con un cierto aspecto de originalidad y de distinción. El término es particularmente utilizado en el ámbito de la elegancia referida a la manera de vestir.

2 / Como *adjetivo, chic* califica lo que presenta este género de elegancia. Al convertirse en adjetivo, la palabra fluyó primero entre lo variable y lo invariable; Balzac, en *La Rabouilleuse,* establece el término y escribe «una mujer chique» (afectada). Pero –quizá debido a un deseo más o menos consciente de evitar toda aproximación con los términos del mismo nombre *(chique)* que poseen otro sentido– el adjetivo resultó fijado bien pronto como forma invariable: un hombre chic, una mujer chic, gente chic.

III - Perteneciente a una cierta élite social

Si el chic consiste en una elegancia en el porte o incluso en la conducta, el adjetivo viene a designar, más estrictamente, lo que pertenece al medio social donde reina esta elegancia, y aquello que le confiere el tono. Este medio aparece entonces como una especie de élite o modelo; se afirma en ese sentido «la gente chic», «tiene un chic»...; lo que simboliza aquí chic es justamente el polo de atracción y el ideal del snob.

IV - Que posee cualidades morales consideradas bajo un cierto aspecto estético

Este matiz aparece hacia finales del siglo XIX en el argot de las Escuelas, y se difunde a la jerga de los colegiales, y se convierte, en la primera mitad del siglo XX, en un término empleado por la juventud. Un «tipo chic» es alguien que, poseyendo una cierta simpatía y buen carácter, y siendo apreciado por su rectitud y elegancia de conducta, se convierte en una persona digna de confianza.

Esta expresión ha sido bastante característica en el vocabulario de los muchachos; se difundió enseguida al de las jóvenes; y aun ellas han prolongado el uso después que sus camaradas masculinos hayan dejado de emplearlo (o al menos el empleo es menos habitual). En los establecimientos educativos, el hecho de haberse convertido en centros mixtos ha acelerado probablemente el desuso del término. Hoy en día, cuando un escritor de libros para jóvenes pone en boca de sus personajes, niños o adolescentes, la expresión o la exclamación «¡chic!» para expresar el entusiasmo, revela en verdad que parece vivir más con los recuerdos de su propia juventud que en contacto con el presente.

A. S.

➢ SELLO, ELEGANTE, HÁBIL, TALENTO.

CHIFLADO. La palabra ha pasado al vocabulario de la estética para designar una variedad de cómico*. El cómico chiflado ejecuta inesperados absurdos que, inopinadamente, hacen surgir consecuencias descabelladas, conjunciones racionalmente imposibles. En el terreno visual, sobre todo en el cine, se sirve de movimientos dinámicos, incluso agitados. Este cómico tiene la peculiaridad de ser el más independiente frente a los condicionamientos sociales, y de ofrecer reacciones bastante homogéneas en medios diferentes, en los que generalmente es apreciado. Esta conclusión se ha obtenido de una encuesta experimental y estética de D. Victoroff, que hace reaccionar a 700 sujetos de medios sociales variados ante historias extravagantes, y en las que actúan diversos cómicos, sobre los cuales él pedía una apreciación.

A. S.

➢ BURLESCO, DISPARATE.

CHILLÓN. Significa, en principio, «que grita frecuentemente»; después tomó por extensión, por analogía, o en un sentido figurado, acepciones bastante numerosas, de las cuales únicamente dos interesan a la estética.

I - Sentido propio

Chillón, en este sentido califica, a los sonidos fuertes y a la vez ásperos (un sonido chillón, una voz chillona), o a lo que emite tales sonidos (un instrumento chillón). Este adjetivo indica la reunión de dos hechos poco afortunados: por una parte, una intensidad exagerada y no dominada, por otra parte, un timbre desagradable y chirriante. Si uno u otro de estos defectos se encuentran por separado, no conviene utilizar el término chillón.

II - Sentido figurado

En este sentido, el adjetivo transporta la impresión del dominio auditivo al dominio visual; califica colores, o a lo que ofrece tales colores. Este sentido en un principio fue especialmente un término de pintura (tonos chillones, un cuadro chillón); pero, se ha extendido a las artes aplicadas y, principalmente, a las del tejido y de la moda, y ha acabado por formar parte del lenguaje corriente (una tela chillona, un traje chillón, un papel pintado chillón). Los colores chillones son colores vivos y muy saturados que no concuerdan con el conjunto, y cuya yuxtaposición es de una cierta vulgaridad. Baudelaire, en el *Salón de 1859* habla de «ciertas pinturas modernas más chillonas que los pañuelos de pueblo».

El adjetivo chillón, en su sentido primero, es a veces empleado como nombre (un chillón); pero nunca en los dos sentidos en los que tal adjetivo es un término de estética. A. S.

➢ COLOREAR/COLORIDO, VIVO.

CHINO / CHINESCO. Es chino aquello que pertenece a la China; este término interesa a la estética de tres modos.

I - La literatura y el arte de China, objetos de reflexión estética

La China ha hecho una abundante contribución, y con frecuencia de elevada calidad, al patrimonio artístico y literario de la humanidad. Ella es origen de ciertas técnicas y determinados materiales (papel, porcelana...) cuya importancia artística es considerable.

El hecho de que numerosas obras de arte sean chinas no les confiere, en tanto que objetos de reflexión artística, ningún estatuto particular: son objetos a tomar en cuenta con la misma importancia y atención que los de otros países. Pero el acceso a estas obras no siempre ha resultado tan fácil para los estudiosos occidentales, a causa del alejamiento geográfico de China, y debido a los períodos alternos de apertura al resto del mundo y de clausura sobre sí misma. En la actualidad, los museos, el progreso de los medios de comunicación, reproducción y publicación, permiten un mejor conocimiento de las artes chinas, sobre todo de las artes plásticas, y más recientemente de las artes del espectáculo (en particular la ópera). En lo concerniente a la música china, muchos datos pertenecen todavía al dominio de los especialistas; y para la literatura, los estudiosos de estética dependen enormemente de las traducciones, lo que constituye una especie de filtro que permite su acceso de modo desigual.

Además, la estética literaria debe considerar las particularidades de la lengua, pues el chino es una lengua original con respecto a otras, y parece formar por sí mismo una familia de diferentes dialectos de la que no se ha podido establecer seguramente el parentesco con ninguna otra familia de lenguas (la hipótesis de Conrady, que proponía reunir chino, tibeto-birmano y thai, es plausible pero no está probada). El chino es monosilábico, con tonos, y el orden de las palabras indica su relación (anteposición del determinante por referencia a lo determinado, postposición de la palabra que indica ese proceso mismo, la cual está en relación de determinación con lo que, para nosotros, sería el sujeto). Si el vocabulario chino ha marcado fuertemente el de los países que han experimentado su influencia, y si el chino ha sido una importante lengua de civilización, su estructura particular hace que los conceptos de la estética literaria occidental, sobre todo aquellos que proceden de la gramática de las lenguas indo-europeas, no puedan aplicarse convenientemente; por otra parte, ciertas particularidades de la literatura china, como su relación con la música, derivada del hecho de ser un lenguaje por tonos, combinando literatura y artes plásticas, constituyen hechos que exceden el campo habitual de la reflexión estética occidental.

Para la historia del arte, de la música y de la literatura chinas, ver las obras especializadas.

➢ CALIGRAFÍA.

II - La expresión de «estética china» para designar impropiamente las tendencias generales del arte chino

Aun sin ser muy exacta, esta expresión no es menos corriente. El desigual conocimiento de las obras chinas ha conducido al pensamiento occidental a formarse de esta estética china una idea bastante parcial, fundada principalmente en torno a los caracteres que concernían a los europeos, extraídos de los objetos importados de China en el siglo XVIII (y esta imagen, paradójicamente, fue reforzada por los mismos chinos, aportando con preferencia, puesto que se vendía bien, lo que Occidente esperaba de ellos y lo que correspondía a esa imagen estereotipada). Se denomina *chinesco* a los objetos de origen chino, o a la manera de los objetos de fabricación china, y sobre todo los objetos de arte decorativos (barnices lacados, porcelanas, etc.). Se considera como característicos de la estética china el trabajo minucioso, la labor en pequeñas dimensiones y la factura delicada, esmerada, las formas contorneadas y profusamente ornamentadas, la riqueza de colorido, y, sobre todo, la mezcla pintoresca de lo gracioso, extraño y grotesco. (Y, sin embargo, el arte chino ha cultivado también las obras de grandes dimensiones, las formas alargadas o simples, el trazo sintético y breve, los toques vehementes, o una sobriedad que roza incluso la austeridad.)

El gusto por lo «chinesco» en estética, denota frecuentemente un gusto bastante superficial, y una forma de exotismo. Sin embargo, también ha contribuido a enriquecer la inspiración estética y

la sensibilidad artística de Occidente, por la revelación de resultados y técnicas innovadoras para éste (como, por ejemplo, en arquitectura, una forma especial de techos); han existido generos peculiares, tales como el rollo en pintura, obra panorámica que se desenrolla por un lado enrollándose por el otro, de manera que no se ve nunca más que una parte del mismo y de modo tal que la pintura resulta dotada de una dimensión temporal; ha aportado técnicas reseñables, tales como el arte de la porcelana, e instrumentos tales como diversos originarios de musicales nacionales, en particular algunos de percusión; ha seguido principios propios, como la codificación del teatro, o, en música, una gama pentatónica engendrada por una sucesión de cuartas ascendentes situadas más tarde en la octava (fa-sol-la-do-re), que proporcionan cinco modos según se tome esta sucesión a partir de cada una de estas notas, y una gran riqueza de tonos debido a la inserción de notas auxiliares y a la combinación de dichos modos con doce grados cromáticos. Cuando las artes de otros países se han inspirado en estos caracteres, con frecuencia ha resultado una atmósfera peculiar sugiriendo un fuerte sabor «chinesco».

III - La estética china propiamente dicha

En su sentido propio, la expresión estética china designa la reflexión de los chinos sobre las artes, y sobre su filosofía del arte y la belleza. Constituye una disciplina extremadamente desarrollada en la tradición china después de siglos; así, la *Introducción a la pintura de paisaje* Tsong Ping data del siglo v; el historiador Seu-ma T'sien (probablemente siglo II o I antes de J.C.) es también el autor de un tratado sobre música; se observa un gran período de reflexión hacia los siglos XI-XII, que ejerció una singular influencia sobre los autores que vinieron a continuación. Por otra parte, tales estudios no han cesado hasta nuestros días.

Es imposible exponer en el marco restringido de este artículo toda la estética china; nos conformaremos con dejar indicados algunos grandes ejes: el arte ha sido concebido tanto como una disciplina relevante en la formación de la personalidad, así como una disciplina espiritual y como aprendizaje del dominio del propio cuerpo; la obra de arte aparece en relación de correspondencia con el mundo, bien sea que la obra pueda expresar la estructura profunda del universo, o bien que posea el poder de ejercer una influencia mágica sobre el mundo: el arte presenta también vínculos con las estructuras sociales, y ayuda al establecimiento de buenas relaciones en la propia sociedad; el artista debe captar no sólo la apariencia sensible de las cosas, sino su imbricación con un principio interior, a la vez vital, y de la naturaleza de una esencia; es justamente ese principio el que el artista debe tributar; finalmente, las distinciones y clasificaciones de estilo son importantes en tanto que traducen formas y espíritus; pueden resultar relevantes incluso para el estudio de categorías estéticas.

En la actualidad, la estética china ha adoptado los principios marxistas de la propia China. A. S.

➢ MARXISTA (ESTÉTICA).

CHIRRIANTE. Que produce un ruido agudo y discordante, por lo general causado por frotamiento. Dado que a menudo el chirrido se debe a una deficiencia mecánica (una rueda, una puerta que chirría), este adjetivo evoca tanto el ruido desagradable como un mal funcionamiento. En estética, se califican de *chirriantes* los discursos, textos o dibujos (por lo general, humorísticos), que denuncian con cierta crudeza las taras o incoherencias del asunto tratado (personajes, costumbres, instituciones, etc.). M. S.

➢ HUMOR.

CHOCANTE. No se usa en estética más que en sentido figurado: aquello cuyos elementos no encajan entre sí y producen, por su encuentro, un efecto duro y disonante: tonos chocantes, estilo chocante. El término se emplea generalmente de manera peyorativa, sobreentendiéndose entonces que el artista no ha sabido dominar suficientemente un conjunto de elementos para componerlos entre sí. Pero también cabe un empleo voluntario de lo chocante, que puede producir efectos dinámicos interesantes. En las artes del tiempo, lo chocante tiene, por lo general, un desarrollo rápido, desigual y lleno de vaivenes; puede generar expectación, dar la impresión de un movimiento inexorable próximo a lo inquietante.

Se ha utilizado también en otro sentido *chocante* en el vocabulario de las artes plásticas, de modo más bien laudatorio, para calificar lo que emplea contrastes audaces y, sobre todo, lo que se traza con rasgos amplios y vigorosos, que dan impresión de libertad, de primer golpe enérgico. Pero este sentido ya no está en uso hoy. A. S.

➢ ABRUPTO.

CHOQUE. El choque, en sentido propio –reencuentro violento de dos cuerpos físicos– no interesa especialmente a la estética. Lo máximo que podemos constatar es que la estética que busca lo agradable tiende esencialmente a evitar todo aquello que muestra carácter de choque. Pero, por extensión, se denomina choque a toda colisión, incluso puramente moral, que crea una situación agonística; se debe remarcar que ciertos temperamentos artísticos tienden a evitar las situaciones de este género, y se construyen la regla de «salvar las disonancias», y de suavizar los embates demasiado bruscos. Pero determinados caracteres y escuelas de un género bastante diferente, buscan por el contrario avivar los contrastes, crear oposiciones dinámicas aproximándose al abismo de verdaderos choques.

Bajo la influencia de la psicología e incluso de la psiquiatría, que utiliza la palabra choque conservando la ortografía inglesa *(shock),* se ha dado una finalidad particular a aquello que sacude y golpea violentamente la sensibilidad, y produce de este modo una fuerte impresión. Por ello, ciertos

estudiosos de la estética han querido otorgar un valor a esta noción de violencia por la cual un «efecto estético» marca vigorosamente la sensibilidad. Por tanto, se ha ensalzado bajo el nombre de «choque estético» la manifestación inmediata y vigorosa de determinados efectos teatrales y plásticos, y casi sobre todo, cuando conllevan incluso un evidente desdén hacia los miramientos, el *buen gusto,* y el cuidado por la «corrección».

Aquí el empleo de la palabra choque ha experimentado una cierta influencia del vocabulario militar. Se denomina «tropas de choque» a las unidades de élite, ordinariamente reservadas para estar en disposición de intervenir con vigor en circunstancias graves. De ahí la calificación de «obra de choque» dada a algunas obras que expresan de manera neta, percusiva y osada, sin comedimientos, un ideal artístico innovador y aun discutible. En ese sentido, las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, o el *Quinteto para instrumentos de viento, op. 26,* de Schönberg, pueden ser denominadas obras de choque. Poco más que un siglo antes, el *Hernani* de Hugo había desempeñado para el teatro un papel idéntico. De forma general, las asociaciones artísticas que se calificaban como vanguardia, se reclaman todas, en mayor o menor medida, como pertenecientes a la estética del choque. E. S.

➢ VANGUARDIA, BRUTAL/BRUTALIDAD, CONFLICTO, CONTRASTE, HAPPENING, TRANSICIÓN.

CHUCHERÍA. Este término se refiere, en principio, a un juguete pequeño infantil, reducción en miniatura, de material barato, de un objeto usual. Teniendo de la chuchería la idea de un objeto de talla pequeña sin utilidad práctica y con el único fin de agradar, se le añade la función decorativa, y con frecuencia la fragilidad, e incluso el lujo. Ocurre que objetos (sobre todo antiguos o exóticos) pasan a ser chucherías perdiendo su función propia, a menudo olvidada o desconocida (así, objetos religiosos o mágicos reducidos a curiosidades profanas, u objetos útiles cuyo uso ha quedado desfasado).

Es cierto que algunas chucherías pueden ser verdaderas obras de arte, las que (como también las miniaturas) se miran de muy cerca en una especie de intimidad de frente a frente. Vistas de lejos, dentro del conjunto de un mobiliario, las chucherías aportan pequeñas notas de color, de sombra o de claridad, completando, equilibrando y acabando el mobiliario.

Algunas veces se asocia al término de chuchería la idea de futilidad. Entonces el término se utiliza con cierta condescendencia: «no es más que una chuchería». Con este matiz, se toma chuchería en sentido propio, pero también posee un sentido figurado: cualquier cosa pequeña y bonita, fina, agradable, pero que, en el fondo, no es más que un divertimento. ¿Es a causa de este empleo peyorativo que se tiende hoy en día a reemplazar chuchería por objeto en el terreno de la decoración de interior, incluso en los casos en que estos términos designan exactamente lo mismo? ¿O porque una moda de interiores despejados ha conducido al término chuchería a evocar más bien la imagen de lo recargado y de lo anticuado? A. S.

➢ DECORATIVO, OBJETO *[II].*

CICERONIANO. *Adjetivo:* 1) que pertenece al género inaugurado por Cicerón (ejemplo: «un discurso ciceroniano»); 2) que imita a Cicerón («un autor ciceroniano»); 3) que es digno de Cicerón («un estilo verdaderamente ciceroniano»).

Nombre: 1) admirador de la lengua o del estilo de Cicerón; 2) partidario de este lenguaje, no admitiendo ninguna palabra o giro que no sea conforme a este modelo. En este último sentido, el término es tomado con frecuencia según un significado histórico: se hace entonces alusión a la querella que dividió, durante el Renacimiento, a Ciceronianos, especie de puristas de la lengua latina, y cuyo principal representante era Scaliger, y aquellos que con Erasmo admitían un empleo del latín menos rígidamente sometido a este autor. Asimismo, del nombre de Cicerón ha sido extraído el verbo *ciceronizar* (=1): utilizar la lengua o el estilo de Cicerón; (=2) preconizar su uso, y también el término de *ciceronismo* (=l), giro tomado de Cicerón; 2) doctrina de los que consideran a Cicerón maestro y modelo del buen latín. Tales términos no han sido inaugurados en la época moderna; ciceronianus existía ya en latín (podemos encontrarlo, por ejemplo, en las *Controversias y persuasiones* de Séneca el Retórico).

De tales referencias a Cicerón interesan dos órdenes de hechos diversos, según se considere la *lengua* de Cicerón o su estilo.

Cuando se trata de la lengua, debe definirse en primer término un estado histórico y social referido a la latinidad, caracterizado por un cierto vocabulario, así como ciertas formas y giros gramaticales. Han resultado excluidos cualesquiera otros términos y formas que han existido en latín, pero en otras épocas o en otros medios, y por consiguiente no utilizados por Cicerón. Se trata de un conjunto de hechos constatados y positivos.

Sin embargo, una nueva idea viene a unirse a este estado de cosas, cuando se considera que la lengua ciceroniana constituye por esencia el buen latín, el que *debe* ser utilizado. Una elección de tal índole no se corresponde, sin embargo, con una decisión arbitraria; tiene sus razones: en efecto, esta lengua se inscribe en una época de gran desarrollo de la literatura latina, y también de hegemonía romana; ofrece numerosos recursos por su riqueza, su agilidad y su precisión; resulta bastante regular y no comporta grandes problemas ni complejidades, lo que la convierte en algo bastante accesible; se presta a usos muy diversos, puesto que se adapta a ámbitos de acción variados (técnico, jurídico, político, filosófico, científico, etc., sin olvidar la vida cotidiana), dispone de un abanico de registros muy abierto, desde lo familiar hasta lo pomposo.

En cuanto al estilo *ciceroniano,* se hace referencia sobre todo al estilo oratorio de Cicerón, y, en particular, a la utilización que se ha realiza-

do del *período,* esa amplia frase, armoniosamente construida, y tan netamente estructurada que una estrecha unidad organiza toda la multiplicidad. Un estilo tal no se halla sujeto al uso de la lengua ciceroniana; puede incluso ser traspuesta fuera del latín. Es posible ciceronizar en francés, en italiano, incluso en inglés o en alemán, quizás no resulte indispensable emplear una lengua indoeuropea. Sin embargo, tal vez sea necesario que la lengua elegida no presente una divergencia demasiado profunda con respecto al latín, en referencia a la misma concepción de la frase, para que tal especulación tenga sentido. A. S.

➢ PERÍODO.

CICLO / CÍCLICO. *I* - En sentido propio, designa toda forma o todo fenómeno circular; y en sentido figurado, todo conjunto cerrado sobre sí mismo y que puede ser recorrido indefinidamente.

II - Esta palabra tiene un empleo técnico en cronología, siendo un ciclo un espacio de tiempo al final del cual una situación inicial, por ejemplo, astronómico, se vuelve a constituir. La noción de «eterno retorno» se basa en la existencia de tales ciclos, por ejemplo, el ciclo lunar-solar de 11.600 años, al cabo del cual las nuevas lunas reaparecen exactamente en las mismas fechas del año solar. En historia del arte, los ciclos astronómicos aparecen reflejados en numerosos monumentos, proporcionando tales calendarios temas iconográficos (Egipto, China...).

III - El epíteto cíclico está tomado en sentido propio en el arte teatral y en el arte coreográfico para designar movimientos colectivos que describen un círculo en el espacio. Así, en la antigüedad griega, ciertas evoluciones del coro eran cíclicas. Los componentes del coro cantaban un ditirambo* evolucionando circularmente en torno al altar de Dionisios. Se ha llamado poetas cíclicos a los autores de ditirambos.

IV - Se puede llamar cíclica a toda composición plástica, literaria o musical, cuyo fin y comienzo puedan encadenarse para permitir una ejecución indefinidamente prolongada. Un «canon* perfecto», en música, tiene una estructura cíclica. En las artes decorativas, especialmente en cerámica, en la ornamentación por zonas, la composición es siempre, en mayor o menor medida, cíclica. Se ha llamado, especialmente, poema cíclico, en un sentido diferente al señalado en el párrafo anterior, a los poemas que se pueden leer indefinidamente comenzando por cualquier verso. Ésta es una pequeña curiosidad literaria sin gran interés estético.

V - Finalmente, y éste es el sentido estéticamente más interesante, se llama ciclo a un conjunto de obras de arte, que puede ser de autores y épocas diferentes, pero en el cual se da un cierto principio de unidad. Así, en literatura francesa medieval, se llama ciclo de la antigüedad, ciclo de crecimiento, ciclo bretón, ciclo del Grial, etc., al conjunto de obras literarias que tienen cada una en común, ya sean las fuentes, ya sean los temas, las «materias» (como se decía), que son la característica común. Así, en la literatura germánica y escandinava se pueden citar «El Anillo de los Nibelungos», el «ciclo de Teodorico», etc. Una forma especial de unidad cíclica es la que caracteriza a la intervención de personajes idénticos en varias obras. Hay un «ciclo de Aquiles», que comprende tanto *La Ilíada* de Homero como la *Aquilea* de Stace, y muchas obras de las artes plásticas *(La Educación de Aquiles, Aquiles entre las hijas de Licomedes,* etc.). Estas clases de ciclos pueden, en efecto, unir obras pertenecientes a diferentes artes. Se podría llamar «ciclo de Fígaro» al conjunto que constituyen las tres obras de Baumarchais *(El Barbero de Sevilla, Las Bodas de Fígaro* y *La Madre Culpable),* en donde aparece este personaje. Pero el ciclo comprendería además *Le Nozze di Figaro,* libreto de Da Ponte, música de Mozart; *El Barbero de Sevilla* de Paisiello; *Il Barbiere di Seviglia,* libreto de Sterbini, música de Rossini, etc. Se podría añadir aún los cuadros, estatuas y hasta el periódico titulado *Le Figaro.*

Cuando el personaje, alma del ciclo, es histórico, la abundancia del ciclo (por ejemplo, el ciclo napoleónico, que comprende cuadros, estatuas, poetas, obras musicales, películas) ofrece interesantes informaciones sobre la inversión de valores estéticos en los hombres sobre los regímenes y los hechos históricos. Cuando el personaje es imaginario, se trata también de un hecho estético curioso que la consistencia de algún modo biográfica y caracteriológica da a este personaje la posibilidad de una presencia múltiple y permanente. El D'Artagnan de Dumas figura episódicamente en el Cyrano de Rostand. El Enjolras de *Los Miserables* de Victor Hugo reaparece en *La Ruse,* novela de Paul Adam, etc. Emile Augier ha empleado en varias obras de teatro los mismos personajes (Giboyer, d'Estrigaud) que aparecen en diferentes períodos de sus vidas. A menudo, las «series» ofrecidas por un novelista en una obra testimonian no tanto el deseo de explotar un nuevo éxito, como la vinculación del autor a sus personajes y la necesidad que siente de seguirlos con el pensamiento en su existencia ficticia, por encima de los límites de la obra. Esto plantea a veces unas dificultades en las cronologías imaginarias. Julio Verne, en *La Isla Misteriosa,* tomó personajes de *Veinte mil leguas de viaje submarino* y de *Los Hijos del Capitán Grant,* pero no sin contradicciones cronológicas, que él mismo constató sin llegar a paliarlas. Los problemas de este modo planteados pertenecen a la lógica de lo imaginario y a sus organizaciones cosmológicas.

Por otra parte, si nos referimos a Claude Lèvi Strauss *(Mitológicas* III) podemos considerar varias formas de literaturas y artes llamadas populares como ciclos míticos, épicos, legendarios, «degradados» en el sentido en que el autor retoma sistemáticamente un mismo personaje, porque su público lo ha adoptado y desea verlo reaparecer en principio indefinidamente. Así sucede también con Maigret o con Hércules Poirot en la novela policíaca; o con Tarzán en las películas y cómics. En la litteratura contemporánea, muchos autores han retomado el esquema de los ciclos medievales. Se trata del llamado género *Heroico Fantástico:* el ciclo de las *Espadas,* de Fritz Leiber, o *Elric el necromántico,* de M. Moorcock.

Hay, pues, que distinguir dos casos: en el primero, el personaje de apariciones múltiples es siempre presentado con la misma edad que parece característica de su presonalidad (Tintín, Julieta de mi corazón...). En muchas de estas obras, sobre todo en el cine, la palabra ciclo puede ser tomada al pie de la letra, puesto que el héroe (Drácula, Frankestein...) muere para renacer en una obra posterior.

En el segundo caso, el personaje está sometido a la lógica del tiempo (El Capitán Nemo, Lancelot del Lago...). Aquí, la muerte del personaje acaba con su existencia diegética, y toda reaparición debe estar, pues, colocada a lo largo de su vida guardando las pertinentes relaciones con los otros episodios.

La intensidad de existencia de personajes situados en el centro de las obras cíclicas (Don Juan, Fausto...) plantea problemas de todo tipo (sociológicos, psicológicos, incluso metafísicos). Nos hemos preguntado ciertamente si el personaje no sería entonces una especie de modelo trascendente, independiente de las obras de las que forma parte y de toda realidad histórica. E. A. S.

➢ GESTA *[I]*, SAGA.

CICLÓPEO. Que se refiere a los cíclopes (gigantes mitológicos que poseen solamente un ojo, temidos por su fuerza y su ferocidad).

En estética, se califica de ciclópeo a todo lo que evoca un trabajo que supera las fuerzas humanas. Se aplica este adjetivo a los edificios destacables más bien por sus dimensiones y por el empleo de medios físicos, además de por la belleza de formas y la armonía de las proporciones. De este modo, se llamará a menudo ciclópeos a los monumentos, a los muros en ruinas que se imponen por el gigantismo de los bloques de piedra con los que fueron construidos, pero que ya no ofrecen a la vista más que un enorme apilamiento de materiales.

La palabra ciclópeo evoca, ante todo, una impresión desmesurada, de peso demoledor. De este modo, no se califica de ciclópeos, a pesar de sus dimensiones colosales, a los monumentos tales como las pirámides egipcias o mejicanas, a causa del rigor geométrico que las caracteriza.

Aparato ciclópeo. En arquitectura, se llama así a un modo de ensambladura de bloques enormes, de formas y dimensiones variadas, en el que, sin embargo, es destacable la precisión de las junturas. C.

➢ DESMESURADO, GIGANTESCO, MIGUELANGELESCO.

CIENCIA / CIENTÍFICO

I - Definición

Una ciencia es un conjunto de conocimientos críticos, conceptualizados, racionales y objetivos. *La* ciencia es o el conjunto de las ciencias o el conjunto de sus características comunes y, sobre todo, el estado de espíritu que las hace ciencias. Es *científico* lo relativo a la ciencia; es un adjetivo, emplearlo como sustantivo y decir «un científico» para referirse a una persona que se entrega al estudio de una ciencia no es propio de un lenguaje elevado.

Crítica y objetiva, la ciencia rechaza las simples persuasiones afectivas, las creencias debidas a prejuicios o costumbres. Como dice Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, s.v. Ciencia), ella quiere «conducir a los hombres hacia la búsqueda de conclusiones concordantes, que no son el resultado ni de convenciones arbitrarias, ni de gustos o intereses individuales que les son comunes» , sino que resultan o de demostraciones deductivas –matemáticas–, o de un control riguroso de los hechos –ciencias experimentales–. La cualidad de ciencia no procede, entonces, de la naturaleza del objeto estudiado, sino de los métodos utilizados para su estudio. Por su carácter conceptual, la ciencia no aspira a conocer a los individuos en tanto que individuos, sino en su generalidad, para extraer tipos o leyes. Al ser racional, trata de descubrir y establecer relaciones, exige un pensamiento coherente e intenta unir y ordenar.

Por tanto, la ciencia no es igual que el arte, pero es completamente ilógico –aunque, por desgracia, muy frecuente– confundir distinción con oposición o incompatibilidad. De hecho, arte y ciencia mantienen estrechas relaciones y pueden apoyarse mutuamente.

II - La ciencia en el arte

1 / El arte utiliza resultados y aplicaciones prácticas de la ciencia

Esta última le provee de materiales, instrumentos y procedimientos técnicos. De este modo, sólo la definición matemática de elipse como lugar geométrico cuya suma de distancias a dos puntos fijos es constante, proporciona al dibujante un procedimiento práctico para trazar una: él toma sobre un hilo la longitud correspondiente a esta suma, fija los extremos a los dos focos de la elipse, estira el hilo con la punta de su lapicero y dibuja, manteniendo siempre el hilo muy tenso. La química descubrió las materias coloreadas que los artistas emplean para pintar. La física ha proporcionado a los músicos instrumentos nuevos (música electrónica). Etc.

2 / La ciencia es una fuente de inspiración para el arte

La ciencia concibe formas –como las curvas geométricas– que a menudo son de un gran interés estético, en sí mismas o como partícipes de hechos físicos. De este modo, la arquitectura, las artes decorativas, han realizado investigaciones sobre procedimientos técnicos de construcción, aerodinámica, etc., y han utilizado estas formas como elementos con belleza propia, incluso despreciando a veces toda utilidad práctica. La ciencia puede revelar aspectos del mundo que han nacido de emociones estéticas. Hasta los términos científicos pueden tener carácter poético.

3 / El pensamiento científico puede intervenir en la tarea del artista

En efecto, diferentes modos de razonamiento o una experimentación crítica y rigurosa son, con

frecuencia, de una gran ayuda para el artista. Puede formar matemáticamente posibilidades entre las que elegir, puede descubrir implicaciones válidas estéticamente, puede, a partir del efecto pretendido, calcular los medios para obtenerlo. Este trabajo paciente y reflexivo es fecundo y abre nuevos horizontes.

III - El arte en la ciencia

El aspecto estético de la ciencia no es del todo ignorado por parte de los mismos científicos, que en su labor científica tienen a menudo sentimientos propios de artistas. ¿No se habla de la elegancia, de la belleza de una demostración matemática? Un científico puede gozar profundamente de las bellezas de un universo mejor conocido, de las cosas nuevas que revelan sus descubrimientos.

Pero estos sentimientos estéticos no son únicamente consecuencias de conocimientos o investigaciones científicas, muchas veces son factores. Testimonios precisos dados por científicos –sobre todo matemáticos– señalan cómo la impresión estética orienta y guía una investigación. La impresión molesta de un desequilibrio, de una forma estéticamente incompleta en los conocimientos, conduce a buscar aquello desconocido que falta. Algunos métodos se explotaron porque se los encontró bellos. Varios científicos han afirmado que la impresión de belleza es por lo general un signo de la fecundidad de una idea científica.

Además, es frecuente que un gran cambio en el pensamiento de la humanidad, que afecte a todos sus campos, comience por el terreno artístico antes de extenderse al filosófico y al científico: el Renacimiento comenzó por el arte. Asimismo, los artistas pueden aportar procedimientos técnicos a los científicos. Por ejemplo, en el ya citado período renacentista, donde un método empleado por los anatomistas, el vaciado en cera de cavidades internas, es un procedimiento artístico transferido más adelante al campo de la ciencia.

IV - El estudio científico del arte

Un prejuicio muy extendido hace creer que el arte, al no ser una ciencia, no puede ser estudiado de manera científica por el estético. Dicho prejuicio se encuentra en el origen de la estética como disciplina autónoma. Kant lo sostuvo contra Baumgarten, fundador de la estética, que la veía como una ciencia. Sin embargo, incluso si se admite –lo que es, como se acaba de ver, de lo más discutible– que el arte es sentimiento y no ciencia, no se debe llegar a la conclusión de que no puede estudiarse de manera científica, a menos que admitamos que un estudio tiene las mismas características que el objeto de estudio (que el médico que estudia enfermedades está enfermo, que el físico que investiga las altas temperaturas eleva por ello de forma considerable la temperatura de su propio cuerpo, o que le sea imposible a un fisiólogo estudiar a un cuadrúpedo, ya que sólo tiene dos pies). El estético que rechaza admitir sin verificación ideas usuales sobre arte, el que analiza y clasifica de forma rigurosa, el que cuida la lógica de sus razonamientos, el que investiga cómo se puede juzgar la exactitud de una opinión sobre arte recurriendo a los hechos, realiza un trabajo científico.

A. S.

➢ ESTÉTICA, EXPERIMENTAL, OBJETIVIDAD, PEDAGOGÍA, RAZÓN.

CIENCIA-FICCIÓN. Término creado a comienzos del siglo XX por el americano Hugo Gernsback, pero el asunto data del siglo XIX. En primer lugar, se trata sobre todo de un género literario definido por sus temas. A través de la ilustración se extendió a las artes plásticas, donde dio lugar rápidamente a obras independientes. El cine, que nacía por aquellos tiempos, lo adoptó en seguida (Mélies: *L'homme à la tête de caoutchouc*, 1901; *Le Voyage dans la Lune*, 1902, sobre un guión que combina *De la Tierra a la Luna*, de Jules Verne, 1865, y *Los primeros hombres en la Luna*, de H. G. Wells, 1895); el género también entró en el terreno musical de soslayo a través de la música de películas. La ciencia-ficción –llamada familiarmente S.F.– ha sido la razón de innumerables estudios. Pero su *definición*, de la que existen muchos tipos (ver, por ejemplo, I. y G. Bogdanoff, *L'effet science-fiction, A la recherche d'une definition*) ha estado bastante oscurecida debido a las confusiones entre definición, descripción, causas, efectos y diferencias. No obstante, es posible aclarar la comprensión del concepto.

I - La ficción

Por definición, la S.F. crea algo ficticio, y nunca mejor dicho lo de ficticio, puesto que es muy diferente de la realidad actual. Se confunde, entonces, en algunas ocasiones la S.F. con la anticipación. Ambas están en conexión, ya que muchas obras participan de las dos. Pero existe la anticipación sin ciencia-ficción, como la anticipación puramente política o social, y la ciencia-ficción sin anticipación. Julio Verne, por ejemplo, situó sus obras pertenecientes a la ciencia-ficción en un pasado próximo: *20.000 leguas de viaje submarino*, de 1870, la acción se desarrolla de 1866 a 1868, y para entonces ya existían los submarinos; *Les 500 millions de la Begum*, con el desenlace del satélite artificial, es de 1879, y la acción transcurre de 1871 a 1876. Los autores actuales de S.F. no temen situar la acción de una obra en cualquier época prehistórica o antes de la aparición de la humanidad sobre la tierra.

II - Lo extraordinario

No sólo la S.F. escapa de la realidad habitual y cotidiana, pero una de sus características esenciales es su amplio tratamiento de lo extraordinario y lo insólito.

Este género exige, para conservar esta peculiaridad, una constante renovación, porque aquello que en su aparición causó sorpresa, tiene una terrible tendencia a engendrar tópicos. El tema del robot que se revela contra el hombre que lo ha fabricado era sorprendente cuando Capek creó el término «robot» en *R.U.R.* (1921); ahora es una banalidad. Los viajes de cosmonautas, los marcianos, los extraterrestres, los mutantes, etc., se han convertido en estereotipos. Pero introducirse en un universo diferente, el halo de extrañeza es

siempre esencial en la ciencia–ficción, aunque ese otro universo esté sobre la tierra.

III - La ciencia

La ciencia-ficción recurre a la ciencia, aunque no pertenezca a ella. Desde sus orígenes ha querido extraer posibilidades de la ciencia, efectos *comparables* a los de la magia y lo maravilloso, pero distintos. Esto supone que lo científico y lo mágico estén diferenciados de forma clara. Así pues, no hay posibilidad de ciencia-ficción cuando las dos nociones se confunden y los *thaumata* pueden ser tanto mecánicos como mágicos (que es lo que ocurre en muchas obras medievales). Forma parte de la ciencia-ficción rechazar lo sobrenatural. Lo que primero parece destacar en ella debe recibir una explicación de naturaleza científica o que aparente serlo (el vampirismo es una enfermedad causada por unos virus, los diablos son extraterrestres, etc.).

Sin embargo, se ha unido muy a menudo a la ciencia–ficción y lo fantástico, bien para definir a la primera, o en las bibliografías, catálogos, ficheros de bibliotecas o de centros de documentación, etc. De hecho, se trata sobre todo de agrupamientos por asociación de ideas –lo que no es una conceptualización muy lógica–, o de tomar lo «fantástico» en un sentido muy amplio, casi como sinónimo de lo extraordinario. Fantástico y S.F. parecen más bien dos aspectos de un mismo género, el género de lo insólito, de lo extraño, de lo desconcertante, de lo extraordinario. Y la diferencia específica entre estos dos aspectos es lo sobrenatural, presente en lo fantástico y rechazado por la S.F. Si el gusto y las aspiraciones que hacían apreciar lo fantástico se han podido trasladar a la S.F., esto quiere decir que ambos tienen puntos en común. Pero entre ellos hay exclusión, no inclusión ni intersección. Lo fantástico supone dos modos de existencia: natural y sobrenatural; la S.F. uno sólo. La diferencia es metafísica.

IV - La ciencia-ficción y la razón

La apelación a la explicación científica que caracteriza a la ciencia-ficción la ha hecho ser considerada, de manera bastante lógica, como racional. Pierre Versins, el autor de la *Encyclopédie de l'Utopie, de la Science-Fiction et des Voyages Extraordinaires*, la denominó «conjetura novelesca racional». La S.F. entra, en efecto, en el género de los *desarrollos lógicos a partir de un postulado inicial en contraste con la realidad,* y traza las consecuencias lógicas implicadas en el axioma de partida. Pero esta lógica interna no le es propia en absoluto, puede encontrarse en otros géneros. Marcel Aymé dio un excelente ejemplo de ello en *Le Passe-Muraille,* y la coherencia interna de lo fantástico no es, en absoluto, menos sólida. Sucede lo mismo con la necesidad de dar una explicación. Todo hecho tiene una causa dentro de lo sobrenatural, pero una causa sobrenatural. Por tanto, no es la racionalidad que define a la ciencia-ficción, en el sentido de que dicha racionalidad no es suficiente para definirla, pero le es necesaria. Una vez más, entre fantástico y ciencia-ficción hay una relación de inclusión de dos aspectos en un mismo género.

V - Finalmente, la última semejanza con lo fantástico: la S.F. *utiliza lo irreal para descubrir cuestiones importantes de la realidad.* Nos concierne. Se extrapola a partir de esperanzas y temores que suscita la ciencia, la verdadera. El siglo XIX esperó de ella la felicidad para la humanidad, el siglo XX temió también de ella las peores catástrofes –el fin de la humanidad destruida por sí misma, la esterilización del planeta, manipulaciones del hombre por parte del propio hombre...–, se trata siempre del paso de la realidad presente a una realidad posible, dando un paseo por lo irreal. A. S.

➢ ANTICIPACIÓN, CUENTO, FANTÁSTICO, INSÓLITO.

CIMACIO. Del griego κυμάτιον («pequeña onda»), el término pertenece al vocabulario de la arquitectura, en el cual designa la moldura que integra la parte superior de una cornisa.

Por extensión, designa la moldura con revestimiento de madera a la altura del apoyo sobre los muros de una estancia o de una pieza cualquiera de habitación. Sobre esta moldura se ha tomado el hábito de hacer reposar la primera línea de lienzos en una exposición, hallándose los cuadros más a la vista. De ahí que la expresión caída en desuso: «obtener los honores del cimacio», no se entiende sino por alusión al hecho de que el cimacio, en esta estricta acepción, es valorada como fijadora de las condiciones óptimas de la experiencia estética.

Finalmente, constatamos que hoy en día, cuando las salas de exposición carecen ya de moldura, el término se aplica a su supuesto emplazamiento, e incluso a la totalidad del muro.

Por extensión se denomina cimacio a las molduras móviles que sirven en una exposición para la sujeción de los cuadros. R. P.

CÍMRICO. El címrico es, en sentido propio, el dialecto galo, aunque se utiliza también para designar el grupo todavía llamado británico, que comprende el galo, el córnico y el bretón. De una manera bastante vaga, este término se emplea para referirse al pasado histórico o legendario y a la tradición celta, y, por lo tanto, pasa a ser una categoría estética que se inspira en ello y que nace con el cruce de lo *osiánico** y de lo *bárbaro**. Este género ha sido cultivado por la literatura, confluyendo el romanticismo, el Parnaso y el simbolismo (Brizeux, Leconte de Lisle, etc.), y por algunas manifestaciones del arte decorativo. A. S.

CINCELAR / CINCELADURA / CINCELADOR

I - Sentido propio

Suele denominarse cinceladura a todo trabajo hecho con cincel, es decir, con un instrumento plano tallado en bisel (cortado en cada una de sus extremidades). Existe gran cantidad de materiales susceptibles de ser trabajadas con cincel (madera, piedra, metal...). Sin embargo, designamos más propiamente como cinceladores a aquellos que trabajan de este modo el metal, y en especial los metales preciosos; es, por tanto, una rama de la

orfebrería. (No obstante, la orfebrería no es la única que trabaja los metales preciosos cincelados: es posible encontrar también notables ejemplos de este procedimiento en joyería.) Es posible cincelar o «repujar» (es decir, trabajar una hoja de metal en relieve circular o bajo-relieve), o trabajar el material por «impresión sobre pieza» (es decir, seccionar el metal y esculpirlo actuando de modo similar al escultor cuando talla el mármol).

Los orfebres italianos del siglo XVI, tales como Cardosso, Cellini, Negroli, etc., han dejado a la posteridad piezas admirables en este género. En Francia, la época de mayor esplendor para este arte se sitúa entre los reinados de Louis XIV y Louis XV. Hay que citar a Gouthière y a Monnoyer. El cincelado se practica menos en nuestros días, debido principalmente a que procedimientos como el estampado mecánico y la galvanoplastia proporcionan resultados similares con un coste mucho más reducido, aunque carezca por completo del sabor, la incisividad y precisión propias del corte efectuado en el trabajo con cincel.

➢ JOYA.

II - Sentido figurado

Al ser este trabajo bastante minucioso y permitiendo formas muy elaboradas en el detalle, pero al mismo tiempo duraderas y rebuscadas, nos servimos de la palabra cinceladura para designar, en sentido figurado, toda elaboración minuciosa y rebuscada en el ámbito de las diversas artes y, en especial, en el de la literatura. Sainte-Beuve habla en este sentido de un "cincelado de dicción" en Horacio. En un sentido un tanto diferente (y quizá menos preciso), Hugo comparaba al poeta con el cincelador, dedicando a Froment-Meurice (orfebre parisino que cinceló muchas espadas del honor) un poema en el que puede leerse:

Somos hermanos: la flor
Por dos artes puede ser hecha.
El poeta es cincelador
El cincelador, poeta.

y más tarde opone Miguel Ángel a Cellini, concluyendo:

La migaja de Cellini
Vale el bloque de Miguel Ángel

asegurando que el cincelador «desmigaja» o desmenuza el arte que el escultor talla en «grandes bloques».

Este ejemplo desfigurado de la palabra cinceladura se halla restringido al arte literario. Cabría emplearlo, si fuera preciso para el caso de la música: no resultaría disparatado hablar de una música delicadamente cincelada. En lo que se refiere a otros aspectos concretos o técnicos, éstos carecen de interés para la estética. Uno de ellos concierne a la arquitectura: la piedra cincelada es una piedra sobre la cual se realiza un pequeño borde sin relieve sobre el paramento. La otra se refiere al arte de los tejidos: el terciopelo cincelado es aquel que combina las dos técnicas del terciopelo cortado y del terciopelo prendido con alfileres. Carece de interés artístico particular. Los terciopelos con motivos ornamentales se denominan terciopelos figurativos.

E. S.

➢ FORMA.

CINE. La palabra cine es la abreviatura del término cinematógrafo (1985), *kinêma* (κίνημα, movimiento, y *graphein* (γραφεῖν), escribir, anotar. Dicha abreviatura se torna habitual alrededor de 1900. Es el arte de proyectar sobre una pantalla, delante de los espectadores, una obra integrada por imágenes que dan la ilusión de personajes y objetos en movimiento. Estas imágenes se encuentran la mayor parte de las veces establecidas por la fotografía. Sin embargo, pueden hallarse dibujadas (dibujo animado) bien sea directamente sobre el film, o bien sea, más frecuentemente, mediante reproducciones fotográficas de dibujos.

Históricamente, el arte fílmico comporta cuatro grandes períodos:

1 / Una fase preparatoria durante la cual diversos procedimientos sin porvenir (praxinoscope, cinemascope, cronofotografía, etc.) han esbozado el arte de las imágenes móviles, y experimentado y constatado la posibilidad de la ilusión cinética;

2 / A partir del 18 de diciembre de 1895 (primera proyección en público de una película de los hermanos Lumière), un período donde la película denominada «muda» era representada al público con un acompañamiento musical libre;

3 / A partir de 1926, el período del film sonoro, más tarde hablado, en el que los sonidos eran registrados sobre la misma película como formando parte de la obra tal y como había sido originalmente compuesta;

4 / Hacia 1939, apareció el cine en color, lo que, por otro lado, no significó renunciar al cine en blanco y negro. Ciertos puristas sostienen todavía que el film en blanco y negro permanece definitivamente como el cine «auténtico» en exclusiva. En efecto, la ambición por enriquecer al máximo la poliestesia de la obra es más tecnológica que estética. Estéticamente las restricciones que impone un medio determinado a los medios bien definidos y delimitados son generadores de un interesante esfuerzo artístico. Se ha buscado también, especialmente hacia 1935, dotar a la imagen fotográfica con la ilusión del relieve; pero la necesidad de llevar gafas y la imposibilidad de utilizar el color han hecho que estas tentativas permanezcan en la fase de cine experimental y como simple curiosidad.

El arte cinematográfico plantea a la estética una cantidad tal de problemas que resultaría del todo imposible discutirlos todos aquí; sin embargo, se intentará enumerar simplemente los principales, y buscar el modo de exponerlos.

En su aparición, el cinematógrafo se hallaba lejos de reivindicar o de atribuirse el título de arte. Louis Lumière intentaba disuadir a Méliès (que fue el verdadero inventor del relato cinematográfico) de considerarlo como un arte, y le aseguraba que no podía tratarse sino de una «curiosidad científica». Sólo muy progresivamente (puede afirmarse que hacia 1915) ha ido adquiriendo el cine su rango indiscutible dentro de las artes. Independientemente del escaso valor estético de las pri-

meras representaciones, era constatable su calidad y carácter de arte por cuatro grandes razones que merece todavía la pena rememorar, puesto que permiten la discusión de algunas cuestiones fundamentales.

1 / Algunos teóricos se fundaban sobre las consideraciones *a priori* de ciertos estudiosos de la estética (por ejemplo, Hegel o Victor Cousin) que habían querido justificar el número tradicional de seis artes fundamentales, pretendiendo demostrar que no podían existir otras. Por tanto, el 7.° arte (como lo han denominado sus partidarios) había sido proclamado imposible e ilegítimo.

2 / Se argumenta que la imagen presentada es el producto de una máquina, y que este estatuto de ejecución mecánica resulta incompatible con la idea de arte.

3 / La obra fílmica carecería de especificidad: no tiene acceso al valor estético sino cuando registra las obras de un arte instituido, por ejemplo, el teatro.

4 / La película no es la obra de un creador individual que merezca el apelativo de artista, sino que resulta de la colaboración de una decena de individuos, autor del escenario, realizador, fotógrafo, decorador, músico, actores, etc.; el cine, por tanto, no sería capaz de expresar el espíritu creador personal del artista, lo que constituye el fin del arte auténtico.

5 / Estando dado el coste de fabricación de la película y las condiciones comerciales de su explotación, es lógico que pueda hablarse de industria cinematográfica; el cine no sería, pues, un arte, sino una industria.

Estos cinco argumentos carecen de fuerza. Retomémoslos:

1 / El séptimo arte puede reivindicar un pasado tan extenso como los seis otros, en este sentido, responde a una necesidad manifestada en todos los tiempos: el mito de la estatua y del retrato animados figura en la leyenda o la literatura desde la Antigüedad (Dédalo) hasta mediados del siglo XIX, ya sea en el teatro de lo maravilloso *(El Delirio del pintor,* ballet de Perrot danzado por Fanny Essler), ya sea en la literatura universal (Mérimée, *La Venus de la Isla).* El tema del dibujo que adquiere animación figura en un gran numero de cuentos fantásticos (Andersen, Théophile Gautier, etc.).

2 / La intervención de un procedimiento mecánico en el establecimiento de la imagen no le resta su valor como arte. Una medalla no es menos artística si el artesano se ha servido del torno para reducirla; en todas las épocas, los arquitectos han utilizado máquinas simples para la construcción, etc. La fotografía constituye un arte. El propio cineasta, al servirse de la cámara prepara y compone las cualidades artísticas que poseerá la imagen: elección de la perspectiva, disposición de las luces y las sombras, encuadramiento, etc. Finalmente, ciertas acciones técnicas de la creación fílmica resultan independientes del acto fotográfico, por ejemplo el montaje: «la base estética de la película viene constituida por el montaje» (Pudovkin).

3 / La obra fílmica se distingue netamente de otras obras de arte. En particular, este hecho constituye un error estético del cine en sus primeros tiempos: filmar obras teatrales sin que sean concebidas y ejecutadas en función de su subordinación a las exigencias estéticas del film; pero este defecto fue rápidamente denunciado y corregido. Además, el medio y procedimiento fundamental de la *imagen móvil* no existe en ningún otro arte: es específico.

4 / Es cierto que el cine es una obra colectiva, sin embargo, todas las películas conllevan la impronta artística de un cineasta cuya personalidad las domina. Nombres como los de Griffith, Chaplin, Hitchcock, Dreyer, Eisenstein, etc., bastan para demostrar que las personalidades relevantes han impreso su estilo a las obras fílmicas. La mera posibilidad de hablar de estilo en el arte cinematográfico resulta suficiente para justificar la presencia en este arte de una expresión personal. Ciertamente, el cine exige la colaboración de un gran número de personas; sucede de igual modo en muchas otras artes (teatro, música...). Aun suponiendo que esta condición aparezca más acentuada en el caso del cine que en el del resto de las artes, el carácter colectivo de la creación constituiría una originalidad reseñable en este arte, y no una descalificación.

5 / La objeción interpuesta al cine acerca de su carácter industrial resulta más seria. Ciertos cineastas (Cocteau, Dreyer, etc.) han denunciado la industrialización del cine como un grave peligro contra el que el auténtico cineasta debe estar prevenido. Corresponde, por tanto, a los creadores, y también hasta cierto punto a la crítica cinematográfica, hacer que esta última objeción no constituya un obstáculo infranqueable para su arte.

Estas consideraciones, aunque subliminales, plantean problemas sustanciales en el ámbito de la estética cinematográfica.

Por ejemplo, la multiplicidad de colaboradores engendra dificultades en lo que concierne y no sólo a su acuerdo estético, sino también a lo que puede denominarse su jerarquía. Por ello debe denunciarse como un error estético la importancia excesiva otorgada al intérprete, al actor. Se origina en este punto un fenómeno quiza más social que estético. El prestigio de la *star* se convierte en el efecto más o menos mítico de aquel *histrionalis favor* denunciado frecuentemente en el ámbito teatral, pero que el cine ha llevado hasta el límite de sus posibilidades y que habitualmente ha explotado. Es una labor propia de la crítica la de discernir hasta qué punto la utilización razonable de las cualidades personales del intérprete se distingue de la explotación utilitaria de ese prestigio como hecho social. Se ha intentado con frecuencia transformar la película sin recurrir a actores profesionales.

Asimismo, cabe incluir entre otros problemas el de la especificidad artística de la obra cinematográfica. La noción de «cine puro» (Chomette, Germaine Dulac, etc.) es justamente la que se pone aquí en cuestión. En este complejo artístico, ¿existe un hecho hegemónico? Algunos teóricos

conceden esta primacía a la imagen (precisando, la imagen en movimiento). Sin embargo, debe objetarse que el complejo imagen-sonido se convierte, después de 1926, en el hecho fundamental, lo cual tiende en principio a disminuir la prevalencia de la imagen, que no sería considerada más que en su vinculación con el sonido, y por sus efectos bien sea de armonía, bien sea de contraste y contrapunto; esto otorga también una extrema relevancia al texto hablado, y aproxima el cine a la literatura, especialmente dramática (teatro). Se insistirá por tanto en la originalidad del cine con relación al teatro, originalidad cuyos argumentos principales son:
1 / La fijación *ne varietur* de la interpretación del actor, registrada definitivamente por la cámara.
2 / La posibilidad indefinida del tiempo y del espacio en el universo fílmico, en contraste con la fijeza escénica de la obra teatral. El arte cinematográfico presenta un carácter cósmico que le es inherente y peculiar, y gracias al cual ningún arte rivaliza con él.

Finalmente, en lo que respecta a la subordinación de la imagen a un todo fílmico complejo, se recordará la importancia de la operación técnica del montaje, lo que constituye el factor estético más relevante de la «composición» en el arte del cine. El carácter cósmico de este arte propone finalmente un ulterior problema: el de las relaciones de la obra fílmica con la realidad. No se trata del problema del «realismo», que resulta ser ante todo una cuestión de estilo, sino de averiguar si el universo fílmico es por esencia heterocósmico. Sin duda, existe una especialidad cinematográfica, el documental, que por naturaleza se abstiene de pertenecer a este estatuto heterocósmico. Se ha discutido, en referencia a ciertos cineastas (en particular Robert Flaherty) en torno a la cuestión de saber si el estatus del documental era o no auténticamente cinematográfico. Unos consideran la aventura y el relato como elementos fundamentales de la obra fílmica; otros aseguran, por el contrario, que la opinión mencionada subsiste una concepción más novelesca que estrictamente cinematográfica. Señalan que el documental pone de manifiesto la mayor parte de los recursos característicos del cine, no sólo en lo referente a las técnicas fotográficas, sino de forma particular en lo que respecta al montaje.

Otro aspecto de la misma cuestión radica en averiguar la función que en este arte desempeña el elemento onírico. Es lógico pensar que una solución dogmática a estos problemas posee algo de irrisorio y parcial. Cada creador cinematográfico es libre de elegir la atmósfera general de la realidad o subrealidad que desearía aportar como característica y particular de su obra.

En lo que respecta a la multiplicidad de los géneros cinematográficos, resulta necesario añadir algunas palabras sobre el dibujo animado y el cine de marionetas.

Este arte posee profundas raíces en los mitos fantásticos mencionados anteriormente a propósito de la necesidad de un arte cineástico anterior a la invención misma del cine. Por su liberación respecto de la realidad profílmica, apunta hacia una aptitud notable en la realización del aspecto fantástico. Sus dos defectos son:
1 / La casi-necesidad, para la ejecución adecuada de los prototipos, de una exageración de los trazos característicos, así como una estilización de los personajes y de los movimientos, lo cual significa casi obligatoriamente una deformación caricaturesca, con frecuencia llevada en este arte demasiado lejos.
2 / Las dificultades de ejecución, que exige la colaboración de un gran número de participantes en la iniciativa artística, así como una lentitud enorme en la elaboración de la obra, convierten dicha elaboración en algo sumamente costoso, y en un arte casi impracticable para un artista aislado. De ahí un proceso industrializador cuya influencia se ha dejado sentir en exceso, desgraciadamente. Su monopolización por parte de un único equipo ha hecho prevalecer en forma desmesurada un estilo, unos motivos y unos tópicos, que lo han estereotipado incluso para su perjuicio. Por ello cabe afirmar que esta forma de arte se halla muy lejos de haber dicho su última palabra y realizado la vasta gama de sus posibilidades.

La película con marionetas animadas presenta, de modo similar, la dificultad de una elaboración extremadamente lenta (debe filmarse imagen por imagen). No obstante, su doble aspecto de realismo fotográfico y de libre composición de personajes ficticios le confiere la posesión de una cierta forma fantástica que la pertenece de forma peculiar. Ciertas obras de este género (por ejemplo, las películas del checo Jiri Trnka) poseen una especie de grandeza épica.

➢ EFECTOS SONOROS, DIÁLOGO *[IV]*, AIRE LIBRE *[II, 3]*, CÁMARA LENTA.

Se torna todavía necesario añadir algunas consideraciones acerca de las relaciones del cine con el resto de las artes.

I - Pintura

El cine ha utilizado a menudo elementos tomados en préstamo de otras artes al inspirarse en cuadros conocidos *(La Karmesse heroica)*. Sin embargo, la especificidad cinematográfica se halla contenida en el movimiento; la alusión pictórica no puede ser sino un elemento transitorio. La aportación propia del cine a la estética de la pintura resulta doble:
a / La animación cinematográfica de los cuadros (por ejemplo, las películas de Luciano Emmer) constituye una foma nueva y tópica de análisis pictórico.
b / La película se presenta como un medio de difusión gracias al cual la obra de ciertos artistas (por ejemplo, Van Gogh o Toulouse-Lautrec) ha podido acceder a un público inmenso, infinitamente más vasto que aquel al que habrían podido acceder las obras originales. La revelación del cine como vehículo de otras artes ha sido muy notable. No obstante, la visión cinematográfica, al imponer una perspectiva, un cierto ángulo de visión, una duración previamente determinada de contemplación de la imagen, introduce una suerte de intermediario que altera la especificidad del contacto directo

con la obra de arte original. Como contrapartida, hay que señalar las tentativas de algunos pintores (F. Léger, A. Ginna) que se han servido del cine para engendrar un modo de pintura innovador, destinado únicamente al cine.

II - Arquitectura

Las mismas consideraciones que en el caso de la pintura: la película puede animar los edificios y analizarlos teniendo como fundamento dicha animación. Es capaz asimismo de iniciar arte de la arquitectura a un inmenso público, dando a conocer aquellos edificios que resultan inalcanzables para este público. Cabe añadir que el decorado cinematográfico ha compuesto en algunas ocasiones edificios imaginarios, o bien buscado de un modo muy penetrante el «valor expresivo» de un edificio, de una composición arquitectónica, en sus relaciones con la aventura humana.

III - Literatura

Los vínculos del cine con la literatura son de índole bastante compleja. El texto hablado de una película puede ser considerado como una obra literaria pero imposible de aislar de su contexto cinematográfico. El escenario, documento verbal, y, por consiguiente, literario, no resulta valioso sino en su relación con la obra elaborada, y en especial con los "fenómenos fílmicos" que es capaz de generar. La experiencia de estética comparada que constituye la película adaptada de una novela *(La Cartuja de Parma, Guerra y Paz)* debe su interés experimental a la puesta en relieve de los propios temas fílmicos o literarios, intransferibles de un arte a otro, y de los arreglos necesarios para la traducción. Se trata, por supuesto, de la traducción en dos lenguajes artísticos diferentes. Añadamos que ciertos temas de origen cinematográfico han pasado de la película a la novela (por ejemplo, la temática de la persecución). La novela americana ha sufrido muy fuertemente esta influencia.

IV - Teatro

El cine permanece íntimamente vinculado al teatro por el mismo hecho de que también utiliza actores y escenógrafos, aunque de manera muy diversa (ver más arriba). En particular, el actor de cine interpreta fuera de la presencia directa del público, actúa de forma discontinua y no en el orden diegético de los acontecimientos, y se encuentra, asimismo, mucho más guiado e incluso constreñido por el director de escena. Su interpretación debe tener en consideración el desplazamiento de la perspectiva y las posibilidades de ser visto en gran pantalla, con el tratamiento impuesto por el escenógrafo y el director de fotografía. Cuando se lleva a la pantalla una obra de teatro, las exigencias propias del cine reclaman su adaptación. (Sin embargo, cabe filmar una obra tal y como es representada en el teatro a título documental: se tratará entonces de teatro filmado.)

Pueden darse interpenetraciones entre las dos artes: proyecciones de fragmentos de películas durante el curso de representaciones teatrales, utilización de un decorado proyectado y en movimiento; inversamente, una secuencia teatral puede intervenir en una película.

V - Coreografía

Las relaciones entre el cine y la danza son bastante variadas. Puede filmarse un ballet a título puramente documental o con los efectos propios del cine (encuadramiento, toma de visión, travelling, efectos de montaje...). En definitiva, es posible crear para el cine un ballet que resultaría irrealizable sobre un escenario *(Tales of Beatriz Potter)*. Puede hacerse intervenir en la intriga de una película a personajes que resulten ser bailarines *(La muerte del cisne,* de J. B. Lévy). En otros casos, los personajes no son considerados como bailarines en sentido estricto, pero la danza constituye, sin embargo, su medio de expresión *(West Side Story)*. Finalmente, es preciso decir que el cine se convierte, con mayor o menor exactitud, en la única notación práctica de la coreografía, en cuya historia desempeña también un papel. Desde su origen, el cine ha buscado en el arte coreográfico temas de inspiración.

VI - Música

Se ha señalado ya que el cine constituye un complejo imagen-sonido, en el que la música ha jugado siempre una relevante función. Su necesidad resulta en cierto sentido original. Desde los tiempos del «mudo» un acompañamiento musical, habitualmente libre, parece imponerse. Tras la sonorización, la música forma parte integrante de la obra. En rigor, podría verificarse lo siguiente: el diálogo y los efectos sonoros bastan para completar la banda sonora. Además, la combinación de la música con el ruido (efectos sonoros) ha influido sin duda en la génesis de «la música concreta». Sin embargo, de hecho, la música ocupa un lugar relevante en el arte fílmico. Se ha comentado con frecuencia que aquélla no debe, sin embargo, atraer demasiado la atención sobre sí misma: «es preciso oír la música en el cine pero no escucharla» (G. Van Parys); no obstante, ciertas obras fílmicas han inspirado obras musicales que han quedado como repertorio de concierto (por ejemplo, *Pacific 231,* de Honegger). Algunos cineastas estiman de momento que la música no debe permanecer subordinada en última instancia a la obra fílmica, sino que tiene que ser prevista de antemano (como lo quería Eisenstein), lo que implica la técnica del *play-back,* donde la música domina el ritmo de los factores plásticos. Un caso particular importante es el de la utilización de obras musicales conocidas –comentarios o interpretaciones plásticas de la música–, lo que ha originado frecuentemente una gran reserva por parte de la crítica musical. Desde este punto de vista, en el arte del dibujo animado, la célebre obra de Walt Disney, *Fantasía,* se ha convertido en objeto de críticas, en ocasiones vehementes. Algunas películas de vanguardia, como las de Mac Laren, constituyen experiencias de enorme interés en lo que respecta a los problemas de la correspondencia entre las formas musicales y las formas plásticas.

Como puede observarse, el cine presenta una estrecha unión con todas las artes, y habitualmente realiza junto a ellas síntesis notables. Incluso, ha sido denominado con frecuencia «el arte total». Nadie duda de que su introducción en el sistema general ha aportado recursos y elementos innovadores de gran alcance. Si añadimos a esto su enorme preponderancia y la presión que es capaz de ejercer en el ámbito social; su difusión de carácter universal que ningún otro arte ha poseído jamás hasta el momento, de alcances tales que puede reivindicar (un tanto temerariamente, en ciertas ocasiones) el poder de abordar y tratar los más vastos problemas humanos, se comprenderá por qué su estética tiene un alcance tan relevante (y que incluso puede adquirir una mayor importancia en lo sucesivo). E. S./C.

➢ ANIMACIÓN, COLOR *[III, 9]*, PELÍCULA/FÍLMICO, FILMOLOGÍA, PÚBLICO *[IV]*.

CINESTÉSICO. El adjetivo *cinestésico* procede del término *cinestesia,* que, etimológicamente, significa sensibilidad al movimiento.

El concepto de cinestésico se refiere a todo lo que tiene relación tanto con los efectos desencadenados por un movimiento, como los que producen ese movimiento.

Este término es utilizado en la educación física y deportiva y en el baile contemporáneo. Dentro de la estética está vinculado a la realidad y no a la ficción. M. A.

➢ MOTILIDAD.

CINÉTICO (arte)

I - Origen del término; sentido histórico

La palabra *cinético* es la transcripción del griego κινητικός «que pone en movimiento». Pertenece principalmente al vocabulario de las ciencias físicas (energía cinética, cinética de los gases...). Pasa al lenguaje de las artes plásticas en 1920, con el *Manifiesto realista* de Gabo y Pevsner, y la exposición de una «escultura cinética» a cargo de Gabo (vara de acero montada sobre resorte). El término se difunde primero rivalizando con el de dinámica (en Moholy-Nagy, Fernand Léger, Kiesler, Pesánek...), más tarde, después de 1950 aproximadamente, para designar (con Vasarely, Agam, Soto...) formas de arte cada vez más variadas, pero todas ellas fundadas sobre la idea de movimiento. El vocablo adquiere a partir de 1960 una doble acepción; una de ellas, de carácter histórico, se aplica a las búsquedas artísticas situadas en una época precisa, la otra, más bien estética, se aplica intemporalmente a ciertas formas de arte.

En sentido histórico, el arte cinético es primordialmente el que eclosiona hacia 1920-1930 en un clima dominado por las búsquedas futuristas, dadaístas y constructivistas, y que introduce en la escultura los objetos en movimiento. Más tarde, con Vasarely, el arte cinético se orienta hacia la creación de movimientos virtuales. Finalmente, un tercer impulso, hacia 1950-1960, engloba las búsquedas de obras de composición variable, con la participación lúdica del público, así como el arte de las luces en movimiento, mientras que el arte de los móviles utiliza procedimientos cibernéticos. El arte cinético representa, simbólica y efectivamente, el impacto de la ciencia y de la técnica sobre el arte. Intenta «desmitificar» las nociones de arte y artista. Ejerce su influencia sobre el entorno arquitectónico y urbano. Pero la explotación comercial de la que ha sido objeto, así como una cierta laxitud del público que no veía en el arte cinético sino su aspecto espectacular, y una reacción contra los happenings permanentes de mayo-junio de 1968, han podido contribuir a un declive relativo del arte cinético a partir, aproximadamente, de 1970.

Junto a este sentido histórico, y puesto que se han podido hallar los antecedentes a las búsquedas cinéticas en sus diferentes ámbitos, el término arte cinético ha tomado también sentidos no históricos.

II - Sentido general

En una acepción muy amplia, se denomina arte cinético a *todo arte plástico y visual fundado sobre el movimiento.* Si las obras cinéticas están animadas en el sentido de animadas con la significación de móviles, se consideran inanimadas en el sentido de no-vivientes; los movimientos del cuerpo humano, por ejemplo, no integran el arte cinético (precisamente cuando en alemán se llama cinético al arte de la gesticulación). La danza, la mímica, el arte del actor en el teatro, en el cine, forman parte de las artes del movimiento y no del arte cinético, que crea objetos, cosas.

Este sentido, muy extendido, constituye un género en el interior del cual se distinguen varias especies, denominadas también arte cinético.

III - Sentidos particulares

(Los caracteres específicos de cada una de estas especies son separables, pero acumulables; el arte cinético puede, por tanto, definirse por la presencia de uno de estos atributos característicos, pero también mediante la reunión de varios de ellos.)

1 / El arte del movimiento como arte del movimiento virtual o ficticio

Este sentido es atribuido a Vasarely. El arte cinético se inscribe, considerado desde esta perspectiva, en el interior de todas las búsquedas de las artes plásticas a fin de sugerir el movimiento en las obras, no obstante inmóviles en sí mismas; sin embargo, el carácter propio del arte cinético consiste en no *representar* simplemente el movimiento, por sugestivas que resulten las representaciones; utiliza procesos de *ilusión psico-fisiológica,* a fin de que el espectador *perciba necesariamente en movimiento* lo que, sin embargo, no se mueve. El arte cinético ha utilizado un cierto número de descubrimientos psicologistas; emplea las redes con efectos de perspectiva, las superposiciones de hojas traslúcidas (Vasarely), las interferencias de línea, los efectos de ondas de agua (Soto, el Grupo de búsquedas visuales de París...), etc.

2 / El arte cinético como arte del movimiento en acto y real

En este sentido, el arte cinético ha sido definido por Bruno Munari y Umberto Eco *(Arte programata,* 1962) «como un género de arte plástico donde el movimiento de las formas, de los colores y de los planos constituye el medio para obtener un conjunto cambiante. El fin del arte cinético no es, por consiguiente, el de obtener una composición fija y definitiva». Es la obra en sí misma, en su realidad, la que materialmente se mueve y cambia. Sin embargo, esta especie contiene varias subespecies distintas.

A / *El arte de los móviles* u objetos en movimiento es el primer sentido que ha adquirido el arte cinético al penetrar en el dominio de las artes plásticas, puede considerarse como ya cinético todo el antiguo arte de los autómatas, los cuadros animados mediante procesos mecánicos, etc. En el arte contemporáneo resultan típicamente cinéticos los móviles de Calder, las «máquinas inútiles» de Munari, las obras cibernéticas de Nicolás Schöffer (como la «torre cibernética» de Lieja), los móviles de tornillo de Kenneth Martin, etc. El carácter estético de la obra reside en la relación entre la forma de la cosa y la de su movimiento. Ciertas obras presentan movimientos regulados mediante un dispositivo interno, por ejemplo, un motor; otras son movidas por fuerzas exteriores: corrientes de aire, impulsos dados por espectadores... Tan pronto las modificaciones son reguladas rigurosamente, como son programadas de la manera más flexible, pudiendo integrar factores externos; otras, aunque obedeciendo a leyes precisas, resultan imprevisibles, por ejemplo, aleatorias, otras son libres.

B / *El arte de las luces en movimiento* es llamado con frecuencia «lumino cinético». Si todos los espectáculos pirotécnicos son formas muy antiguas, y si existieron en una época más reciente ensayos para combinar luces de colores y música (como el *teclado de luces* de Scriabin), ante todo el cine y los proyectores de colores que han dado el impulso a un arte de composiciones luminosas en movimiento. El claviluz de Wilfred proporciona sus primeros espectáculos en 1922; los perfeccionamientos de la técnica han permitido múltiples efectos: el muro luminoso de Schöffer, las obras tridimensionales que se han multiplicado aproximadamente, después de 1960 (prismas descompuestos y reflectantes, dispositivos con varios reflectores, etc.).

C / *El arte de la perspectiva en movimiento* se inspira en un principio muy general; así, el desplazamiento del espectador hace variar el aspecto de las obras de arquitectura, de los jardines, de los paisajes; existe, de otro lado, toda una estética cinematográfica, e incluso precinematográfica (en el teatro barroco o romántico, por ejemplo) fundada sobre una variedad de puntos de vista de los espectadores en torno a una diégesis de un espectáculo. Sin embargo, aquí el arte cinético compone obras de pintura o escultura realizadas para ser recorridas, y en cuyo trayecto el espectador desvela sucesivamente las partes, dándoles también aspectos de perspectiva variados.

No obstante, conviene no olvidar que la pintura elaborada para ser contemplada desde puntos de vista sucesivos existe desde hace ya bastante tiempo, constituyendo un género clásico en Extremo Oriente: la pintura en rollos. Su existencia está atestiguada en China desde el siglo IV (a pesar de que el rollo de Kau K'ai-tche, *Los consejos de la maestra a las damas del palacio,* no sea conocido actualmente sino por una copia más bien tardía, si bien antigua y fidedigna). El rollo, que se desliza de un lado desenrollándolo del otro, no puede verse jamás todo entero; es recorrido horizontalmente, en panorámica (el rollo vertical también existe, pero es más raro). Podemos de esta forma, cuando se trata de los paisajes, efectuar en trayecto continuo, descender el curso de un río, etc. El género ha originado incluso descomposiciones de movimiento; así, en el rollo de los *Cien patos salvajes* de Ma Fen (finales del siglo XII), varios patos diferentes, que se siguen, proporcionan las fases sucesivas de un mismo movimiento, por ejemplo el del vuelo.

IV - Conclusión

Si el término arte cinético ofrece el inconveniente de ser polisémico, resulta, en cambio, útil para caracterizar, en formas de arte más extensas, *las artes visuales que crean obras-objeto donde el movimiento y el cambio se hallan constituidas en composición esencial.*

En lo que respecta al arte cinético en sentido histórico, sobrepasa la limitación de una situación en el tiempo mediante su influencia en las soluciones a aportar a propósito de tres grandes problemas de la estética moderna: la conciliación entre arte, ciencia y técnica, la transformación del entorno urbano en lugar dinámico habitable, y la inclinación, para los espectadores, hacia una mayor participación en el proceso creador. F. P./C.

➢ ANIMADO/ANIMAR/ANIMACIÓN, AUTÓMATA, DINÁMICO/DINAMISMO, MÓVIL, MOVIMIENTO, VISTA (PUNTO DE).

CIRCO

I - Antigüedad

El circo (de *circus,* círculo) es un edificio cuyas gradas rodean un área de actuación, de ordinario arenada: la arena (de *arena).* Con frecuencia, además, la arena presta su nombre a todo el edificio del circo o anfiteatro (arenas de Nimes, de Saintes...). La idea contenida en la etimología es la de un recinto, una envoltura de la arena, la cual no presenta, de hecho, una forma rigurosamente circular, sino elíptica u oblonga. En Roma, el *Circus maximus,* de 600 metros de longitud, tenía cabida para 385.000 espectadores.

El lenguaje corriente asimila los juegos propios del anfiteatro a los juegos circenses, confusión comprensible debido a la frecuente contaminación de los géneros de espectáculos practicados en estos edificios y, asimismo, en razón de la polivalencia de este recinto de arena, requerida en ciertas épocas. Es el caso de la Galia

romana, donde alternaban los juegos específicamente teatrales con los sangrientos ejercicios del anfiteatro.

Los juegos del anfiteatro son los de los gladiadores, los combates humanos, los enfrentamientos entre hombres y fieras salvajes, las terribles carnicerías, como la de la inauguración del Coliseo de Roma, donde, además de las víctimas humanas, fueron enumerados, según cuenta Suétone, más de nueve mil cadáveres de animales.

Los juegos propios del circo son el hipódromo, las carreras de carros. De este modo se explican la forma alargada de la arena y su gran dimensión (los dos polos en las extremidades del eje, alrededor de los cuales debían dar la vuelta los aurigas). La disposiciones y elementos del edificio son simbólicas: la arena representa la tierra; el *euripo* (foso que la rodea), el océano; las doce puertas de las caballerizas *(carceres)* corresponden a los doce signos del Zodíaco... Las reglas de la carrera responden al mismo simbolismo: las siete vueltas de la pista evocan los siete días de la semana, etc. Los juegos se desarrollan de acuerdo con un ceremonial establecido, preludiado por una procesión llegada de la ciudad; ésta realiza la vuelta a la arena portando las imágenes de los dioses, conducida por el personaje que asume los gastos de la carrera, o que la preside.

II - Tiempos modernos

El circo moderno, sin ningún lazo de filiación con el de la Antigüedad, data del último tercio del siglo XVIII. Es inicialmente un lugar de ejercicios ecuestres: su fundador, Philip Astley (en 1768 en Londres, y en 1774 en París) era jinete. Este origen explica quizá la forma circular del área donde se desarrollan los juegos: volteo, parada de pie sobre el lomo del caballo al galope mientras da la vuelta al circuito (habilidades facilitadas por la fuerza centrífuga). Alrededor del círculo perfecto de la pista, las gradas se escalonan concéntricamente. Ya sea con carácter permanente y sólidamente construido, o bien ambulante y erigido bajo la «carpa» o «lona», el circo adopta universalmente la disposición señalada anteriormente, así como la dimensión fija de la pista: 12 o 13 metros de diámetro, que corresponden según un giro periférico a catorce pasos de un caballo al galope.

Las modas del circo-teatro y del circo como gran espectáculo, han conllevado, sin embargo, en numerosas ocasiones, modificaciones del dispositivo inicial. El circo Olímpico –considerado durante medio siglo como el teatro mas popular del Boulevard– está dotado de una escena amplia y bien equipada (10 planos, 18 metros de profundidad), unida a una arena de 17 metros de diámetro (un plano inclinado la comunica facultativamente con el escenario).

Una escena de grandes dimensiones prolonga de modo parecido el área de evolución (un óvalo de 157 metros por 35 metros) del amplio hipódromo de la plaza Clichy. La pista del Nuevo Circo se transforma a voluntad en piscina. La carpa del Circo Busch, que alcanza dimensiones gigantes, alinea sus tres pistas sobre un mismo eje...

La forma alargada del circo-teatro adquirió una considerable popularidad durante el siglo XIX y principios del XX. Sus «pantomimas» –expresión que designa en el circo una acción dramática propia de un gran espectáculo, en la que se incluye texto, música, danza, así como actuaciones ecuestres, cuadros vivientes, etc.– ocupan un lugar relevante en el ámbito teatral, por su número y también por las aportaciones reales de puesta en escena, maquinaria, decoración, ropajes, maravillas. Imaginería popular, exhibiciones excepcionales, amplitud de medios, constituyen el principal atractivo. De este modo, en la pantomima de *Juana de Arco,* celebrada en el Hipódromo de Alma en 1890, y cuyos autores eran el poeta A. Dorchain y el compositor Ch.-M. Widor, el interés del espectáculo radica en primer lugar en la utilización de una figuración numerosa, así como de la utilización de caballos y animales amaestrados (corderos, vacas, asnos). El título de las obras *(El campamento de la bandera dorada, Nerón, Vercingétorix, Quo Vadis...)* sugiere con bastante exactitud el uso que se ha pretendido hacer de los recursos del circo. Existían también «revistas» de fin de año, operetas de gran espectáculo *(La perla de Bengala,* Circo de Invierno, 1935).

La fórmula de cine-teatro, que ha suscitado un verdadero interés escenográfico gracias a las articulaciones arquitectónicas de la arena con el escenario provisto de maquinaria al estilo italiano, ha sido abandonada; no obstante, el circo, que en el ámbito de lo cómico ha perfeccionado y estereotipado los personajes del clown y del augusto, ha impuesto de manera perdurable, en referencia a este mismo ámbito, el género de la farsa clownesca.

Todo programa de circo, cualquiera que sea la variedad de las exhibiciones y el predominio de una especialidad, hace alternar de forma contrastante las emociones de la risa y la diversión durante la actuación clownesca, y la ansiedad ante las temeridades de los acróbatas. Períodos de tensión y fases de sosiego y relajamiento se suceden en un clima de magia y hechizo, de música estruendosa súbitamente interrumpida por silencios en el transcurso de ejercicios peligrosos, al ritmo de los obstáculos superpuestos del vértigo y del temor, de los triunfos de la fuerza, de la habilidad y la ilusión. La atmósfera tan característica del circo está constituida sobre la base de esas impresiones que se dirigen, de un lado, a la naturaleza del espectáculo y a su modo peculiar de evasión, y de otro, a su arquitectura.

La disposición circular, la proximidad humana en las gradas, favorecen un contagio de las emociones propicias a una participación masiva. Sobre la pista, la actuación –acrobática, ecuestre, o cualquier otro– se desarrolla en las tres dimensiones utilizadas con efectividad, entre los espectadores, rodeada por ellos en un mismo espacio vital. De este modo, el circo ha servido como entretenimiento a un vasto público, funcionando con un sistema interpretativo contrario al principio ilusionista de la escena de tipo italiano.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, personas pertenecientes al ámbito artístico (literatos, artistas dedicados a las artes plásticas...) acuden al circo, incluso más frecuentemente que al teatro, seducidos por su clima, con el fin de hallar bajo la carpa nuevos temas de interés artístico. Adophe Appia, Jacques Copeau, encuentran enseñanzas provechosas para la interpretación y la arquitectura teatral; coreógrafos, músicos y decoradores de los Ballets rusos hacen múltiples referencias a la época de *Parade* (1917). La carpa itinerante, las «gentes viajeras», ese mundo ilusorio de actuaciones insólitas e insensatas, son inspiradoras de sueños: Edmond de Goncourt, Théodore de Banville, Marcel Brion, Seurat, Toulouse-Lautrec, Degas, Fernand Léger, Picasso, Calder, Charlie Chaplin, Bergman... A. V.

➢ ANFITEATRO, AUGUSTO, CLOWN, FIESTA, PANTOMIMA.

CÍRCULO / CIRCULAR. *1* - En el lenguaje estético, como en el lenguaje corriente, se llama círculo a lo que los geómetras llaman circunferencia, es decir, la línea de curvatura constante cuyos puntos son equidistantes de un centro. Esta línea delimita un área a la que los geómetras llaman círculo.

1 / Estética general

El círculo es, al igual que la cruz o el triángulo, una de las formas simples, elementales, indescomponibles y características que constituyen en cierto modo las categorías morfológicas. En este grupo, se distingue por un número de propiedades estéticas particulares.

Bien trazado, es una imagen de perfección, aún más, siguiendo una expresión platónico, es en todo punto semejante a sí mismo. Al mismo tiempo, está acabado. Mientras que otras formas, por ejemplo la cruz gamada, pueden prolongarse y desarrollarse indefinidamente en el espacio, el círculo se cierra en sí mismo. También es una imagen de perfección acabada. Es el carácter del que los gnósticos intentaban escapar, definiendo a Dios como el círculo cuyo centro se encuentra en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.

El hecho de que se cierre sobre sí le hace susceptible de simbolizar la unión de un grupo fraternal. Un corro de personajes agarrándose de la mano es una aplicación evidente de esto. Fra Angélico, queriendo expresar la felicidad de los elegidos, los representa como niños en un prado, formando un corro y agarrándose de la mano.

En la naturaleza, el disco del sol o el de la luna llena, participa evidentemente de esta figura, lo mismo que el esquema de floración de algunas flores como la rosa. Debido a los simbolismos formales de las catedrales góticas, Dante, por ejemplo, lo utiliza en su *Paraíso*.

Sin embargo, una de las dificultades del círculo como esquema de composición, es que conduce a disposiciones en las que algunos elementos están en posición recta, vertical, otros inclinados, otros cabeza abajo. La disposición circular no escapa de esta dificultad más que si se emplea en el espacio tridimensional. Una zona permite, alrededor de la base de un jarrón, una disposición circular de personajes, de motivos iguales y orientación semejante, y los somete a la única obligación de constituir cada uno una parte alícuota del conjunto.

Este carácter de cierre no impide que se sugiera el empleo del círculo como esquema de composición, más bien como marco que como forma radiante alrededor de su centro. La importancia que adquiere durante el Renacimiento el marco circular en pintura (el *tondo),* es un ejemplo de ello. Se observa también en cerámica (platillos, platos redondos) o en medallas y monedas. Los artistas han ejercido su ingenio y su sentido decorativo frente a los problemas que conlleva la inscripción de motivos naturales (flores, animales, personajes) en la forma circular. Los ceramistas persas han solventado a menudo con mucha elegancia estas dificultades.

2 / Arquitectura

La forma circular tiene un importante papel en arquitectura, al contrario de lo que hace imaginar un estudio elemental que le impide equivocadamente pertenecer a la familia de las formas sustentadoras, a las que conciernen la acumulación y el equilibrio de los materiales.

La bóveda, semicircular, lo acredita como forma sustentadora. Y la potencia sustentadora de esta forma, ha sido un gran descubrimiento técnico en la historia de la humanidad. Se encuentra en tiempos muy antiguos, en los etruscos, los micénicos, los egipcios, pero parece ser que se originó en Caldea.

Hay que señalar que la forma rigurosamente semicircular, la arcada (de medio punto) no es la forma más sólida de este conjunto. Una arcada de arcos quebrados es más sólida, al no tener en la bóveda la frágil parte llamada «cerebro». Pero es un emparejamiento fácil y participa de las propiedades estéticas de la forma circular. Esto interviene en la preferencia que algunos estilos demuestran por la arcada o la bóveda de medio punto. Por ejemplo, es el caso de la arquitectura romana y de la arquitectura clásica. No obstante, no es por gusto de una forma más pintoresca por lo que la arquitectura gótica manifiesta esta preferencia por el arco quebrado que algunos creen, equivocadamente, característico de este estilo. Existe en esto una consecuencia de la geometría tridimensional en la que los constructores góticos sobrepasaron a los romanos. Se observa que una bóveda de arista, cuyas vigas maestras son de medio punto, engendra un arco quebrado por medio de una proyección sobre el plano de los formeros. La arquitectura gótica, a la que corresponde muy bien la fórmula de Schelling «la arquitectura es la alegoría del arte de edificar», funda su estilo en la explotación estética de las formas engendradas por su técnica.

Un segundo aspecto de la presencia de la forma circular en arquitectura es su adopción para los planos del edificio. El plano circular es normal en las primitivas habitaciones de madera (chozas). Así eran las chozas neolíticas o las chozas galas.

A menudo los arqueólogos no descubren los antiguos emplazamientos si no es por los rastros circulares en que se fundan. Pero las técnicas de construcción con piedras requieren muy pronto la presencia de paredes rectilíneas.

No obstante, la agricultura grecolatina creó edificios de planos circulares como la *tholos,* a menudo por razones prácticas (Odeón de Pericles, Odeón de Agripina en Atenas). Se puede buscar también en la arquitectura romana partes del edificio en forma circular: la basílica romana tiene su pared de fondo en semicírculo. Es también la forma, casi obligatoria, de un anfiteatro.

La arquitectura cristiana, a su vez, ha utilizado el plano semicircular para la pared del fondo (ábside). Se sabe que la escuela romana renana coloca ábsides semicirculares no sólo en el prebisterio, sino también al final de los brazos del crucero e incluso al fondo, en el lado oeste de la nave. En cuanto a los edificios completamente circulares, se encuentran sobre todo en pequeños edificios como los baptisterios. No obstante, en la Edad Media, la imitación del Santo Sepulcro de Jerusalén, condujo a construir iglesias completamente circulares. Existen varios ejemplos en Francia, sobre todo en Bretaña (iglesia Sainte-Croix en Quimperlé; templo de Lanleff).

Por supuesto, el empleo de la cúpula engendra también un plano circular para la base de este organismo arquitectónico. Los arquitectos que lo emplean han necesitado esfuerzos de ingenio para resolver el problema del acoplamiento de una cúpula circular con un edificio de base cuadrada. Se «redime» la diferencia de estos dos planos con diversos artificios, como las trompas o pechinas.

En lo que concierne a la simbología en arquitectura, podemos estar tentados de pensar que el plano umbilical utilizado preferentemente en época medieval por razones litúrgicas, compitió en el Renacimiento con el plano circular, preferido por diversas razones: los arcos son diferentes, se invocó una vuelta a los estudios platónicos que consideraban al círculo como la forma más perfecta en sí misma (la más semejante a ella misma). Se ha pensado también que el Renacimiento, en su deseo de sublimación del hombre, prefirió privilegiar la palabra frente a la liturgia. Posiblemente por esta razón, las Iglesias reformadas (especialmente en el norte de Europa) adoptaron a menudo el plano circular.

Por otra parte, muchos órganos arquitectónicos de detalle utilizan la forma circular, ya sea en el plano, como lo hace una columna, ya sea en los ventanajes. Una ventana circular tiene la ventaja de debilitar menos la pared que una ventana rectangular. En consecuencia, las iglesias góticas las emplearon, especialmente en las fachadas, utilizando de esta forma los poderes simbólicos (rosetones de catedrales). La arquitectura clásica las empleó a menudo para que las pequeñas ventanas armonizaran con el estilo general de un edificio en el que el medio punto es «el rey». Así son los «ojos de buey»: encontramos ejemplos en el Renacimiento (catedral de Florencia), en el siglo XVII (hotel de los Inválidos, castillo de Versalles).

Por último, se puede ligar al urbanismo la presencia arquitectónica de vastos espacios redondos, por ejemplo, plazas: la columnata de medio punto doble de Bernini delante de San Pedro de Roma es un buen ejemplo. En nuestros días, se ha preconizado algunas veces en urbanismo la sustitución de los trazados rectilíneos de la tradición por trazados en arco circular, ya que presentan diversas ventajas desde el punto de vista de la insolación y de la protección contra el viento.

➢ ROSA, ZONA.

3 / Teatro

La disposición en círculo puede establecerse espontáneamente cuando un grupo de individuos se aglomera en torno a lo que hay que mirar (formar un corro), pero se ha adoptado también, desde la Antigüedad (cosos, circos...) hasta el moderno teatro circular, como disposición arquitectónica destinada a espectáculos. Hay que señalar que el teatro en círculo no es forzosamente circular, puede ser una elipse (teatro de Seattle), un trapecio (Margot Jones), un rectángulo (Washington). Lo esencial es que el espectáculo se encuentre siempre en el centro con relación a los espectadores.

➢ ANFITEATRO.

4 / Uso figurado: el círculo y el tiempo

Además de los empleos concretos, la forma circular tiene empleos figurados, cuyo comentario encontraremos en el artículo *Ciclo.* Se pueden acercar a la idea de círculo como forma totalmente cerrada en sí misma los esquemas de composición que implican un eterno retorno; por ejemplo, en música, el canon* perfecto. Por último, algunas hipótesis metafísicas (palingénesis, apocatástasis, eterno retorno) participan de las ventajas de esta disposición formal en la disposición del tiempo.

En todas las artes cuyas obras se desarrollan en el tiempo no podría existir un dispositivo circular de esta dimensión, ya que el tiempo es irreversible. Pero se podría sugerir esta impresión mediante un proceso en el que el contenido del suceso se parece al final se asemeja a lo que era en un principio. Wagner quiso evidentemente dar la impresión de una forma circular en el leitmotiv del *Anillo.*

Pueden existir movimientos circulares que recorren sucesivamente los puntos de una circunferencia, la danza es un ejemplo privilegiado.

➢ CICLO/CÍCLICO.

5 / Danza

El círculo es la figura que tiene más importancia en la coreografía de líneas de los pueblos primitivos. Esto se debe a sus propiedades geométricas. Siendo todos los puntos de la circunferencia equidistantes, los bailarines pueden concentrar su fuerza hacia el centro en el que se encontrará el recién nacido que hay que integrar en la tribu, el enfermo que hay que curar, el muerto que hay que rechazar de la tribu, etc.; o bien pueden recibir equitativamente la fuerza radial de este centro: tótem, estatuas de divinidades, etc.

Romper el círculo (voluntariamente o no) es muy grave y conlleva la anulación del rito que se está cumpliendo, a menos que sea el objetivo pretendido, por ejemplo, para indicar una dirección o designar a una persona.

El círculo seguirá siendo una figura muy empleada en las danzas campestres de la Edad Media, pero poco a poco pierde su significación mágica. En la actualidad se conserva todavía en los corros infantiles.

Las danzas nobles de la Edad Media, que generalmente se oponen a las campesinas, utilizan, sin embargo, los círculos, pero con variantes más o menos complicadas como la cadena inglesa.

En danza clásica, el círculo se emplea siempre bajo la forma de corro, es decir, materializado por un grupo de bailarines. Se encuentra tanto en los ballets románticos como *Giselda* (corro de los Wilis en torno a Hilarión para condenarle a muerte), como en los ballets recientes: *Espejismos*.

Al lado del corro, existen también círculos descritos por un solo bailarín o bailarina; reciben el nombre de *manèges*. Se han desarrollado sobre todo a finales del siglo XIX. El *«manège»* está formado a menudo por pasos giratorios. Es entonces una figura brillante y por esta razón la encontramos a menudo tras una variación. Ha sido incluso sistemática durante la época de la decadencia. En la actualidad, podemos encontrar *«manèges»* en cualquier momento de un ballet y están formados por una sucesión de pasos diferentes, mientras que antes estaban formados por la repetición del mismo paso.

El círculo es, pues, un extraño ejemplo de línea que ha formado siempre parte de la danza, desde los orígenes hasta nuestros días y bajo todas sus formas.

El círculo abierto es un elemento de coreografía de líneas que se inscribe sobre la misma figura, pero que no está cerrado: hay un primero y un último. No hay que confundir el círculo abierto con la farándula, pues en el círculo abierto, la línea está predeterminada, mientras que en la farándula se crea con la evolución.

El círculo abierto es, después del círculo, una de las figuras más empleadas en la danza primitiva. Lo encontramos especialmente cuando alguien debe ser privilegiado: por ejemplo, en la danza de una boda son los novios los que están en cabeza. Es frecuente en las danzas campesinas de la Edad Media, y sigue siendo muy empleado en numerosas danzas populares o folclóricas, por ejemplo, en Grecia.

➢ MANÈGE, RONDA.

II - Se llama también «círculo» a un grupo literario o artístico. Algunas de estas agrupaciones han influido en la evolución de las letras y las artes. C.

➢ CENÁCULO, GRUPO.

CITA

I - Literatura

1 / Acción de referir las propias palabras de alguien, y en particular, un pasaje de una obra escrita.

2 / Ese pasaje en sí mismo considerado.

La cita en una obra se distingue del plagio por hallarse correctamente referida a su autor. En el encabezamiento de una obra, de un capítulo, la cita se denomina *epígrafe*. Multitud de matizaciones distinguen la cita de la alusión.

La cita, en cuanto hecho estético, hace resaltar en primer término aquello que en el pasaje citado posee una formulación acertada, muy sonora, que la convierte en algo valioso y digno de ser retenido y evocado. De modo similar, la misma obra, evocada a propósito de una situación que el autor no había considerado al componerla, se muestra dotada de un valor como prototipo o modelo.

Existe, por otro lado, un verdadero arte para hacer las citas de un modo adecuado; aquí, los caracteres estéticos proceden del ajuste inmediato y delicado entre la situación presente que se está viviendo, el mundo de las obras literarias, y las personas a las que se dirige.

Por tanto, no se hace una cita sin importar qué se dice en ella y a quién se lo dice. Generalmente, se supone que la cita resulta conocida a aquellos a quienes está dirigida. Con frecuencia, incluso, la cita inusual crea una especie de complicidad esotérica entre iniciados.

Durante una reunión de filósofos, uno de ellos, gran fumador, saca su pipa y la llena exclamando en tono afligido. «¡Ah! La brutalidad de aquellos que adormecen sus pesares con el tabaco...!». Podría suponer conocida la carta de Descartes a la princesa Elisabeth, del 6 de octubre de 1645. Inversamente, la cita desconocida puede provocar un efecto de revelación.

La adecuación de la cita a las circunstancias es lo que perfila las categorías estéticas de este arte. Muchas citas adquieren un tono cómico o divertido gracias al contraste entre el carácter simple o trivial de la circunstancia y la atmósfera más noble del pasaje citado, así como por la conveniencia insospechada entre esos dos elementos independientes. Algunas citas toman un aspecto satírico; de este modo, mediante la expresión «y si no queda más que uno, «ése soy yo», uno se burla de aquel que siempre queda el último cuando todos los demás han salido, debido a su incapacidad bien conocida para estar preparado a tiempo. No obstante, una cita puede también dar a las circunstancias toda la resonancia grave, triste e incluso trágica, de la obra de donde es entresacada; la cita las esclarece liberando su esencia profunda, y puede proporcionar a un acontecimiento meramente puntual, mediante esa aproximación, un cierto aspecto de eternidad.

Se debe hacer una especial mención de las falsas citas, textos completamente inventados y atribuidos a un actor real o ficticio. En el caso de que el autor sea real, el arte consiste en imitar perfectamente sus ideas y su estilo (así «la belleza es el

esplendor de la verdad», tantas veces atribuido a Platón y que no figura en sus obras). Algunos autores han demostrado un verdadero genio para las falsas citas (Walter Scott, J. L. Borges).

II - Música

1 / Repetición textual y reconocible de un enunciado preexistente. Por ejemplo, la *Marsellesa* fue citada por Schumann en *Los dos soldados,* la obertura de *Hermann y Dorotea,* y el *Carnaval de Viena,* en cada caso con una intención distinta. No hay que confundir la cita con la reexposición de un tema en tanto que forma musical. Un mismo compositor puede utilizar ambos procedimientos como dos recursos diferentes; así Stravinsky se inspira en temas italianos en *Pulcinella,* mientras que realiza una cita cuando introduce el aire de *Ella tenía una pata de madera* en *Petruchka.*

No hay que confundir tampoco la cita con la alusión, el leit-motiv y la parodia. La alusión evoca pero no reproduce exactamente el motivo inicial. El leit-motiv repite el mismo tema, pero sin remisión al primer empleo. La parodia, el pastiche, imitan un estilo, un género, un autor, sin tomar prestado un motivo dado.

2 / Hoy en día, *cita* designa también una técnica de composición, literaria, plástica, musical, distinta de la técnica del *collage,* aunque puede estar vinculada a ella.

Podemos discernir las premisas en los tropos del gregoriano; se vuelve a encontrar igualmente el proceso en la obra de Mozart, Bach, Berg... y sobre todo Stravinsky, uno de los compositores que ha desarrollado más radicalmente una actitud reflexiva enfrentándose con otros estilos y modos de pensamiento musical desde el Renacimiento hasta el dodecafonismo.

Más recientemente, como reacción al mito de la tabla rasa, de la creación *ex nihilo* instaurada por el serialismo, ciertos compositores han querido retomar por su cuenta, de una manera crítica, elementos de su pasado, y han intentado igualmente reflejar los de otras civilizaciones. La cita ha resultado además favorecida por el advenimiento de las formas abiertas, que conceden la facultad de hacer penetrar en la obra de cuerpos extraños.

En cierta manera, la cita corresponde a la preocupación de despersonalizar el acto creador, resituarlo en su entorno, como centro de un juego de inter-reacciones. Para Henri Pousseur, por ejemplo, la elección de explorar las técnicas de la citación, consiste en «aceptar la propia existencia en una red colectiva de creación», subrayar la historicidad implícita de todo material compositivo: «la obra no es únicamente vuestra obra sino la obra de toda una corriente en la que vosotros sois, en un momento dado, el catalizador», y donde se trata de interrogar acerca de los materiales preexistentes.

La cuestión que se suscita entonces es la de averiguar si la cita no puede ser comprendida más que «si uno no se remite a todas las referencias maliciosas o eruditas del patrimonio de lo ya dicho» (Umberto Eco, *La obra abierta).* Esta cuestión planteada a partir de *Finnegans Wake* de Joyce, podría ser aplicada a las obras musicales, donde técnicas de movilidad entran en diálogo con el uso de la cita.

Para un compositor como Karlheinz Stockhausen, que recurrió a todo tipo de préstamos (en *Telemusik, Hymnen, op.70)* , se trata de ampliar sus facultades de comprensión y sobre todo de aprehensión de fenómenos sonoros tan variados como sea posible en el tiempo y en el espacio.

La cita presenta con frecuencia la intención de subrayar, ilustrar, tal aspecto de la obra mediante el empleo de un elemento preexistente; el collage resulta más desinteresado frente a la eficacia de lo que se toma prestado por referencia al discurso personal y de la relación de parentesco con el autor.

III - Otras artes

El término cita no es sino apenas empleado en otros ámbitos, pero el procedimiento puede ser hallado. Por ejemplo, un pasaje de *La sílfide,* con la música de Schneitzhoffer, se encuentra incluido en *Estudios* por el coreógrafo Harald Lander sobre la música de Czerny. En pintura, el caso más conocido es el de un cuadro preexistente, representado en un nuevo cuadro: el *Estandarte de Gersaint,* de Watteau, numerosas obras de Magritte, etc. A. S./J.-Y. B.

➢ Alusión, Caricatura, Collage, Copia, Imitación, Leit-motiv, Parodia, Pastiche, Plagio.

CIVILIZACIÓN. ***I*** - En una de sus acepciones, la palabra civilización es sinónimo de cultura. Acompañado de un epíteto histórico geográfico o social, designa todo el sistema de fenómenos sociales transmisibles, que presentan un carácter religioso, moral, estético, científico o técnico, que es común a un vasto conjunto social, sin que ello implique juicio de valor alguno. Se dice, por ejemplo, «la civilización egea» (título de una obra de Gustavo Glotz, 1923) para designar una entidad histórica y social que poseía, según ciertas consideraciones, caracteres bastante primitivos.

II - En el sentido precedente, la palabra civilización da nombre a un conjunto de instituciones y tradiciones caracterizadas por su originalidad, sin ninguna acepción axiológica. Pero en el sentido *II* el término civilización, que entonces se opone fundamentalmente a los de salvajismo y barbarie, designa un entorno cultural considerado de alta calidad y muy evolucionado. Al decir sobre un pueblo que está civilizado, no quiere aludirse tan sólo al hecho de que posee su propia cultura, sino, más aún, que esta cultura es de una alta calidad. Esto plantea numerosos problemas, de los cuales algunos interesan especialmente a la estética.

La cuestión radica en saber si el estado de civilización, opuesto al de barbarie, proporciona criterios positivos y susceptibles de verificación científica. Con frecuencia, tal interrogante ha sido resuelto mediante postulados ideológicos. Algunos conceden a la civilización criterios puramente tecnológicos, por ejemplo, industriales. Otros admi-

ten criterios esencialmente intelectuales. Louis de Broglie escribió: «es sobre las más altas cumbres del pensamiento científico donde brilla en su forma más pura la luz de la civilización» (*Civilización,* obra colectiva, ed. de Clermont, s.d., p. 22). A menudo el criterio propuesto es moral: algunos llaman civilizada a una sociedad en la que el recurso de la fuerza ha sido completamente eliminado.

Todo esto plantea problemas de difícil solución. Así, por ejemplo, se habla frecuentemente de «civilización industrial» sin preocuparse por averiguar si estas dos palabras se hallan necesariamente vinculadas, e incluso si son compatibles. Constituye una opinión muy respetable, sostenida por personas de elevado espíritu (G. Duhamel, por ejemplo) aquella que afirma que este concepto de civilización es censurable. La civilización, en este sentido, apuntaba Duhamel, «debe ser corregida». Asimismo añadía: «la civilización no reside en esta terrible pacotilla; y si ella no se aloja en el corazón del hombre, ¡pues bien!, no se albergará en parte alguna». Es una tendencia connatural a toda ideología la de llamar civilización a aquello que ésta obtiene como el efecto de una evolución bien orientada y avanzada, en el sentido de lo que ella considera como un progreso. Por ello, el empleo que se hace de este término implica habitualmente toda una teoría de la evolución y toda una escala de valores.

Sin embargo, no debe creerse que la palabra civilización posee universalmente un significado laudatorio. Se le opone a la barbarie; pero se ha realizado con frecuencia un elogio estético de aquello que es bárbaro. Diderot afirmaba que la auténtica poesía exige «un algo enorme y bárbaro». Y Leconte de Lisle puso como título *Poemas bárbaros* a una de sus antologías. Sin llegar, por otra parte, hasta el elogio de la barbarie, se ha creído al menos en la posibilidad de oponer el hombre natural al hombre civilizado, y considerar la civilización como una corrupción de la naturaleza, como una desviación moral. Dostoyevski escribió: «la civilización ha hecho al hombre, si no más sanguinario, en cualquier caso más innoblemente sanguinario que antaño» *(Memorias del subsuelo,* I,7). O también Barbey d-Aurevilly: «los crímenes de la extrema civilización son ciertamente más atroces que los de la extrema barbarie: por el hecho de su refinamiento, de la corrupción que ellos suponen, y por su grado superior de intelectualidad» *(Los diabólicos: la venganza de una mujer).* En la novela de Claude Farrère titulada *Los civilizados* (premio Goncourt 1902), el autor denuncia en el exceso de cultura la ruptura con los sentimientos y los instintos normales y naturales. Los literatos no son los únicos que se expresan en este sentido: J. H. Fabre escribió en sus *Recuerdos entomológicos* (T. V, p. 218): «el hombre sucumbirá por el exceso de aquello que él denomina civilización». Y Sigmund Freud, concluyendo en favor del «mantenimiento de la civilización», ha señalado, no obstante, el «malestar» que ésta comporta al privar al hombre de «la alegría de satisfacer un instinto que permanece salvaje». Añadió, por otra parte, que este efecto de la civilización había quedado generalmente como algo superficial. Es por ello, concluía, por lo que «existen infinitamente más hombres que aceptan la civilización de un modo hipócrita, que hombres real y auténticamente civilizados» *(Ensayos de psicoanálisis,* trad. Jankélévitch, p. 205). Además, muchos de nuestros contemporáneos, considerando la civilización como un conjunto de limitaciones y sujeciones, toman el epíteto de salvaje en buen sentido. C.

➢ Bárbaro, Bruto, Cultura, Naturaleza, Salvaje.

CLAQUET. Es una danza en la que el ritmo se encuentra marcado por el ritmo resultante del choque sobre el suelo con la punta y el tacón de los zapatos, habitualmente reforzados mediante punteras de metal.

El término claquet está reservado a una técnica particular que se elabora con golpes de la punta del talón o de todo el pie. Éstos deben efectuarse durante el transcurso de la danza, perteneciendo sobre todo a la categoría de los saltos, introduciendo también giros y pasos sobre el suelo. La técnica de base se halla próxima a la del estilo americano que combina elementos clásicos, modernos, jazz, etc. (Resulta diferente del *zapateado* español, que emplea también golpes con los pies.) Esta danza reposa sobre todo en el movimiento de piernas y pies. El cuerpo y la cabeza apenas se mueven; los brazos desempeñan a menudo una función expresiva independiente.

El claquet apareció en América hacia 1920, creados por el bailarín Robinson. Fueron popularizados sobre todo a partir de 1933, gracias a las películas de Fred Astaire, sobre todo las protagonizadas junto a Ginger Rogers. Se difunden en seguida por Francia. En primera instancia reservadas a los profesionales, más tarde se popularizan y son en la actualidad enseñadas a los aficionados en algunos conservatorios municipales.

Resulta casi siempre una danza rápida y desenfadada, presentando con frecuencia un carácter acrobático. No persigue un efecto artístico o estético. No sirve, generalmente, para expresar ninguna cosa en particular.

El claquet no se combina prácticamente jamás con otros modos de danza, permanece como un género aparte, sobre todo desarrollado por los americanos en las comedias musicales o en las películas, donde se utiliza a menudo para caracterizarlas. C.

➢ Batir (sust.).

CLARIDAD

I - Sentido propio

1 / La claridad designa, en primer lugar, en sentido propio, por una parte, la luz, y, por otra, la cualidad de aquello que es luminoso o simplemente de lo que no es oscuro y se aproxima a la luminosidad del blanco.

En ese sentido, la claridad no interesa más que a las artes de la vista, bien se trate de los tonos claros de una pintura, o de un edificio donde la luz penetra ampliamente. No utilizamos este término sino cuando dicha cualidad es el objeto de un juicio favorable, cuando esta luminosidad confiere un valor estético. Si lo que se pretende es expresar un juicio peyorativo, se emplean otros términos tales como palidez, desvaimiento, etc.

2 / Se designa también mediante la palabra claridad una cierta cualidad de limpidez y de transparencia. Este uso como término de estética resulta más excepcional, pero tiene su lugar, siempre con un sentido laudatorio, cuando se aprecia la calidad de un material transparente, por ejemplo, en las artes del vidrio; sobre todo resulta habitual en lo concerniente a la estética del paisaje.

3 / Finalmente, se denomina claridad a la cualidad de aquello que es nítido y resulta discernible a la vista. Este término se emplea, por consiguiente, en la estética de las artes plásticas; por ejemplo, sirvió durante el siglo XVIII para hablar sobre la nitidez de los primeros planos que, opuesta a la ligereza en los toques de los segundos planos, sugiere un efecto de perspectiva, o también para apreciar si la nitidez de los elementos concuerda con el efecto de conjunto. Sin embargo, se ha convertido en una práctica mucho más inusual en nuestros días.

II - Sentido figurado

Transponiendo a un sentido figurado el último empleo del término en sentido propio, llamamos claridad a la cualidad de aquello que es fácilmente inteligible. Aquí, igualmente, el vocablo no se utiliza sino con un sentido laudatorio; si se quiere valorizar lo oscuro, lo misterioso, lo apenas vislumbrado, etc., se emplean términos diferentes al de claridad para designar lo que se opone a los valores así requeridos.

La claridad de un modo de escribir, de un estilo, alude a un vocabulario adecuado, relativamente simple y preciso; se refiere asimismo a la simplicidad en la construcción de las frases, que permite que sean captadas sin dificultad. Sin embargo, estas cualidades del discurso, donde la expresión resulta a la vez pura y completa, dependen en gran medida de las cualidades correspondientes al pensamiento mismo. Todo el mundo conoce el verso de Boileau: «lo que bien se concibe se enuncia claramente». La retórica clásica ha estudiado extensamente esta claridad que corresponde a la *perspicuitas* de los autores latinos, y que Quintiliano compara con la luz del sol. Como indicaba Vauvenargues: «La claridad es la buena fe de los filósofos.»

Si bien existen casos donde la oscuridad, o un ligero velo, pueden ser considerados como una cualidad literaria, es preciso reconocer que la claridad constituye con frecuencia un mérito relevante en lo que se refiere al estilo. Es conocido el epigrama de Maynard contra aquellos que cultivan una vana oscuridad: «Amigo mío, aparta bien lejos / Esta negra retórica: / Tus escritos precisarían / De un adivino que los explicara. / Si tu espíritu anhela ocultar / Las bellas cosas que piensa, / Dime, ¿quién podrá impedirte / Que te sirvas del silencio?». A. S.

➢ Día, Luz.

Claro ➢ *Claroscuro, claridad*

CLAROSCURO. Se denomina claroscuro, en un cuadro, un dibujo, un grabado, a la distribución de las luces y las sombras, sugerido de tal manera que se hagan valer las unas por las otras. Fromentin, quien en los *Maestros de otra época* analizó finamente los problemas planteados por la expresión del claroscuro, añade: «su fin consiste en crear todos los accidentes específicos de la sombra, la semi-oscuridad y la luz, del relieve y de las distancias, y de proporcionar por consiguiente una mayor variedad, unidad, efecto, capricho y autenticidad relativa, bien sea a las formas, bien sea a los colores».

El claroscuro fue ignorado en las civilizaciones primitivas teocéntricas , ya que el pintor que busca entonces expresar una imagen simbólica de la realidad lo hace mediante una bidimensionalidad que rechaza el artificio de un recurso a una tercera dimensión sugerida. El claroscuro parece haber surgido en la Grecia del siglo V a. de J.C., probablemente en primera instancia, y bastante inusualmente, en la pintura de los vasos cuando un trazo apoyado acusa la línea del contorno del lado de la sombra. Por una lenta evolución, diversas innovaciones en la expresión de los efectos de luz, sombra, reflejos, mezclas de tonos (innovaciones que se atribuyen tradicionalmente a Apolodoro, Zeuxis o Parrhasios) han intervenido con probabilidad en la gran pintura, desaparecida hoy en día, pero que, sin embargo, podemos evocar gracias a los testimonios de lo que sobrevive de la pintura romana.

En los frescos de Pompeya y Herculano, lo que ha dado en llamarse *monocromato,* ha permitido la evocación de la tercera dimensión y las ilusiones ópticas originadas por la variación de un mismo color o de dos o tres tintes diferentes. Este procedimiento fue utilizado a menudo con virtuosismo, generando artificios visuales muy variados.

El retorno a la bidimensionalidad rigurosa durante la época medieval implica, por este hecho, la renuncia al claroscuro. Heredera de una concepción plotiniana en la toma de conciencia de la realidad espacial, la pintura de la Edad Media ha considerado en efecto la profundidad como sinónimo de lo oscuro, de la materia tenebrosa cuya evocación debe evitar precisamente el artista. La imagen que se considera como un reflejo del Nous preferirá, por consiguiente, la representación de la superficie desprovista de sombras. El claroscuro persiste, sin embargo, como lo ha señalado André Grabar, en los mosaicos de influencia bizantina, a través de un artificio técnico: la dimensión, la inclinación de los pequeños cubitos de colores, los intervalos desiguales que los separan, condicionan la intensidad y la calidad de la luz que reflejan.

A partir del *Quattrocento,* las leyes del claroscuro se precisan y afinan. Leonardo da Vinci, en sus manuscritos reagrupados bajo el título de *Tratado de la pintura,* vuelve a retomarlo, llegan-

do incluso a afirmar que todo aquel que ignorase el modo de sugerir las sombras no podría crear sino cuadros «desprovistos de ese relieve que constituye la importancia y el alma de la pintura» (Ms 2038 BN 1r). Sus pinturas, desde *La Virgen de las Rocas* hasta *San Juan,* constituyen los más admirables ejemplos de la utilización de los recursos del claroscuro.

Los problemas del claroscuro han dividido durante mucho tiempo a los artistas: los unos afirmaban la preeminencia del relieve con respecto al cromatismo, los otros, por el contrario, insistían sobre la importancia de la disposición de los colores, a menudo con desprecio hacia los valores formales. Ambas tendencias estéticas, muy marcadas en el siglo XV y comienzos del XVI y diversificando la influencia de las escuelas florentinas con respecto a la de la técnica pictórica sienesa, persisten hasta el siglo siguiente bajo la forma, un tanto diferente, de la oposición entre coloristas y luministas. Los primeros, habitualmente los venecianos, practican una pintura tonal donde la calidad del color no es de hecho sino la relación entre las cantidades de sombra y luz que contienen los colores en sí mismos: la luz no es concebida como una entidad abstracta. Los luministas, por el contrario, subordinan la expresión del color a una visión de la realidad donde se afirma el contraste luz/sombra: esta concepción es típica de toda la obra de Caravaggio.

Procedimiento expresivo en este último, y podría decirse exterior a la composición en consideración a la cual se comporta como un proyector destinado a intensificar los efectos, el claroscuro, por el contrario, constituye en Rembrandt la sustancia misma del cuadro. Cabe afirmar que no es más que un accesorio, pero convertido en estructura *(La ronda de noche* del Rijkmuseum de Amsterdam).

En Georges de La Tour, la utilización del claroscuro aparece bajo un aspecto diferente: éste servirá para afirmar las líneas de fuerza de la composición, para recortar en vivas aristas el lado luminoso de los objetos con el fin de poderlos modelar mejor (típico a este respecto es el *San José carpintero,* iluminado por la antorcha del Niño Jesús, Museo del Louvre).

El impresionismo pondrá fin a la utilización del claroscuro, puesto que no son ya las formas escalonadas en la profundidad las que evocan el espacio por su modelado, sino que este espacio resulta sugerido mediante innumerables vibraciones coloreadas. El cubismo, con el retorno a la planimetría, a causa de una razón estética muy diferente y con medios pictóricos casi opuestos, confirmará este abandono.

En fotografía, el claroscuro representa un caso particular de la ley general de los *contrastes.* A través de los contrastes entre las partes más luminosas del sujeto y la percepción de los detalles en la sombra, nos es transmitida la noción de claroscuro.

Por analogía, el término claroscuro ha sido empleado para sugerir lo que en las composiciones musicales o poéticas (o en la ejecución de tales obras) evoca efectos de sombra y luz por una modulación particular de los sonidos o un contraste de los timbres. R. P.

➢ CONTRASTE, CONTRALUZ *[IX],* MEDIA TINTA, LUZ, SOMBRA, RELIEVE.

CLÁSICO / CLASICISMO. Los términos de *clásico, clasicismo,* han adquirido en el transcurso del tiempo varios sentidos, y su empleo resulta con frecuencia confuso cuando, tomándolos en un sentido determinado, se sobrentiende o se evoca otro por asociación de ideas. En particular, estas palabras, como las de *barroco, romántico,* etc., han tomado un sentido histórico, junto a los sentidos estéticos independientes de una época. Por ello se torna necesario distinguir las diversas acepciones del término.

I - Primer sentido y formación de la noción: el "classicus" de la Antigüedad y de la Edad Media

La palabra *clásico,* procede del latín *classicus* que significaba «de primera clase» (se trataba de la clase de ciudadanos llamada en primer lugar para votar en los comicios). La palabra se transformó en término perteneciente a la estética en el siglo II, debido al empleo que hizo Aulu-Gelle en las *Noches áticas.* Dicho autor, mediante la metáfora, transpone la noción de élite del ámbito social al literario, y llama *classicus scriptor* a todo autor de primer orden, a todo excelente escritor.

La expresión tiene éxito, y bien pronto a la idea de gran valor se une la de escritor digno de servir como modelo, y cuyo estudio se torna, en consecuencia, rico en enseñanzas.

Finalmente, viene a añadirse aún un nuevo matiz cuando la Antigüedad acaba y comienza a ser considerada como una época concluida: el autor clásico se convierte en un escritor antiguo. Los siglos V y VI, conscientes de una modificación profunda e irreversible de la vida, crean el término de *modernus;* en literatura, el par antitético *classicus-modernus* traduce, no una «querella entre Antiguos y Modernos», sino el concepto de una vía literaria de doble polaridad. El *classicus* posee un valor intemporal y se caracteriza por una noble simplicidad; el *modernus* tiende, bien al manierismo y a la afectación, o bien, por el contrario, al realismo, a la vez familiar, e incluso trivial, y arraigado en la contemporaneidad, por tanto, en una época determinada.

Durante toda la Edad Media, la noción de *classicus* denota un enorme respeto hacia la Antigüedad, en la que los grandes escritores son considerados como la autoridad en literatura, y fijando mediante su ejemplo un ideal literario. Se constituye una especie de canon a partir de los autores clásicos, siendo los principales Virgilio, Ovidio y Terencio. La lista tendía a ampliarse cada vez más; sin embargo, los autores griegos no eran conocidos, sino únicamente vislumbrados a través de recomposiciones tardías.

➢ MODERNO.

II - Los autores clásicos como autores estudiados en las clases

En la época que será donominada más tarde clásica (ver sentido *III),* la palabra clásico se carga enseguida de una nueva significación debido a un error etimológico. Como los autores clásicos eran estudiados en las escuelas, la noción de «clase» evoca la de una clase de escuela o colegio, y la palabra se convirtió en sinónimo de *escolar.* Un autor clásico, un libro clásico, son, por consiguiente, aquellos que se hace estudiar a la juventud. El término conserva todavía este sentido en nuestros días en expresiones tales como «libros clásicos», «colecciones clásicas», etc., y la falsa etimología ha sido incluso difundida mediante ciertos manuales.

Los problemas que plantea dicha noción resultan, pues, de índole pedagógica y estética: ¿qué autores conviene hacer estudiar a la juventud para conformar en ella el uso de la lengua y el gusto literario?

Durante los siglos XVII y XVIII fue admitido sin discusión, en cuanto que parecía evidente, el hecho de que fuera preciso colocar entre los autores clásicos a los grandes escritores de la Antigüedad, griegos y latinos. Pero el siglo XVIII se cuestionó acerca de la conveniencia o no de introducir los autores modernos. Considerar como clásicos a escritores tan recientes para la época como Corneille, Boileau o Racine, constituía sin duda una audacia novedosa; en el fondo, la cuestión de los clásicos, para el siglo XVIII, se identificaba con aquella de lo que nosotros denominamos ahora las humanidades modernas. La *Enciclopedia* analiza con bastante extensión las condiciones a las que debe responder un autor para ser admitido entre los clásicos: la pureza, la elegancia y la densidad en el estilo, una visión penetrante y un adecuado conocimiento de la naturaleza humana; una delicadeza de gusto que repugne el exceso, y una sumisión a la razón, que le haga construir las obras con solidez, proporcionar la expresión al pensamiento, dotar a las ideas de un alcance y valor general, y finalmente la elección de sujetos que convengan a los géneros.

Así pues, dichos criterios representan con bastante aproximación un ideal estético de la época; del mismo modo, la época que concluye ha comenzado a ver en el término un sentido histórico, netamente afirmado en los siglos posteriores.

III - El clasicismo como época de los siglos XVI, XVII y XVIII, y, en particular, como ideal estético

El uso histórico de la noción se topa de inmediato con una dificultad. En efecto, concernía, en primer lugar y ante todo, al ámbito de la estética literaria; se extendió con bastante facilidad a la pintura y escultura; pero su transferencia a la música y a la arquitectura plantea problemas. Primero porque los criterios de aplicación obtenidos a partir de las características de ciertas artes no pueden siempre ser referidos a otras. En segundo lugar, porque la división de la evolución histórica en períodos supone fases de cambio y transición, e incluso de crisis, que separan épocas de relativa estabilidad; por tanto, los momentos de modificación no coinciden forzosamente en todos los ámbitos, y en particular en todas las artes. Por ello se hace necesario examinar concretamente en cada arte lo que entendemos por un estilo denominado «clásico».

1 / En literatura

En literatura, dominio donde se originó este concepto, se define con bastante facilidad como búsqueda de una grandeza equilibrada y armoniosa, superación de las singularidades individuales a fin de extraer el prototipo o la idea contenido bajo el individuo, inspiración tomada en gran medida de la Antigüedad greco-romana, y conjunto de normas, incluso reglas técnicas, cuya observación parece adecuada para alcanzar este ideal.

A / La paleta de las *categorías estéticas* utilizadas caracteriza netamente la poesía clásica. Constatamos sus dificultades en una epopeya que carece de la amplitud dinámica épica; pero posee en revancha, como algo plenamente experimentado y cultivado lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo satírico, lo bucólico, lo lírico. En general, evita las categorías ambivalentes jugando sobre combinaciones de matices opuestos (como lo humorístico simultáneamente poético y divertido, o la combinación trágico-cómica), o las categorías violentas (esas categorías intensas resultan siempre equilibradas), o categorías más difuminadas o medias-tintas. Existe cierta propensión, en definitiva, hacia los trazos efectivos francos, bien definidos, y armoniosos. En general, valora aquellos que combinan a la vez grandeza y equilibrio.

Al mismo tiempo, exige una finura de gusto y una cierta nobleza en la *elección de las expresiones y del vocabulario.* Huye de lo trivial; no acepta lo familiar si no es con la condición de observar una cierta compostura. Esto conduce con frecuencia a la adopción de un vocabulario particular, que ha acabado por convertirse en algo bastante convencional cuando duplica las palabras corrientes mediante sinónimos específicos del lenguaje poético *(onda* por *agua, corcel* por *caballo,* etc.).

El *contenido* mismo debe observar dichas exigencias. La poesía clásica se ve a sí misma como razón y verdad, y valora los sujetos a la vez nobles y con valor de arquetipos. Aun siendo lírica, no acusa jamás una efusión personal, y guarda una cierta reserva sobre aquello que resulta excesivamente íntimo o subjetivo. La poesía es celebración; si bien el verbo poético no aparece como lenguaje mágico o sagrado, existe, sin embargo, de modo neto, una función de elevación por encima de lo individual y lo cotidiano; la poesía magnífica, es poder. Y en esto radica, quizás, una de las razones de su predilección por la Antigüedad: ésta aparece como aureolada por su lejanía, al mismo tiempo que ilustrada por la obra ejemplar de sus poetas. Quizás podrían unirse entre sí los diversos aspectos de la poesía clásica al ser hallada una misma profunda raíz: el respeto del poeta por la nobleza de la poesía, refractado a través del respeto que debe tributar tanto a sí mismo como a los grandes ejemplos del pasado.

B / El *teatro clásico* presenta los caracteres generales de la literatura clásica citados anteriormente, y cuando está escrito en verso, lo que sucede siempre en el caso de la tragedia y con frecuencia también en el de la comedia, observa las leyes de la poesía clásica. El rechazo de los caracteres estéticos ambivalentes y la preferencia por los géneros bien definidos, ya señalados, nos lleva a separar netamente dos grandes géneros, la tragedia y la comedia (de otra parte, es la tragedia la que aparece como específicamente clásica en las épocas ulteriores).

En lo que concierne a su acción y a su estructura, la obra de teatro clásica se funda sobre una acción única, confluencia de fuerzas la que provocan una crisis que perdura hasta el momento en que las interacciones entre esas fuerzas desembocan en la situación estable del desenlace.

Esta *unidad de acción* es la principal de la «regla de las tres unidades», que se convirtió en la más destacada del teatro clásico por su importancia histórica y el lugar que le ha reservado la tradición crítica. Las dos restantes son la *unidad de espacio* (la acción se sitúa en un solo lugar, por tanto, en un único decorado), y la *unidad de tiempo* (la acción se recoge en veinticuatro horas y tiende incluso idealmente a la coincidencia entre el tiempo de la acción y la duración de la representación. La duración perfecta de las unidades se halla, sin embargo, lejos de ser general, y las aproximaciones son constantes: el lugar, por ejemplo, la antecámara de un palacio, o bien «toda una ciudad» (Corneille). Este uso se consagra sobre todo en la tragedia, género noble; la comedia no reclama tal rigor.

El interés estético radica en la interrelación de estas unidades (por ejemplo, la unidad de lugar como subordinada respecto a la unidad temporal) y en su referencia a las condiciones materiales de la representación (por ejemplo, la unidad de lugar y su relación con la práctica del telón de escena). En los siglos XVII y XVIII, no se utiliza el telón durante el espectáculo para separar los actos; los cambios de decorado, si los hay, se efectúan a la vista, rompiendo la ilusión. De ahí la hipótesis, que fue injustamente introducida, de una determinación de la unidad de lugar por esta práctica del telón de escena. En definitiva, es necesario considerar una reciprocidad de influencias entre la práctica dramatúrgica y la práctica escenográfica) a fin de lograr una misma ilusión escénica cuyas modificaciones no se realizarán sino por la evolución, por razones múltiples y complejas, de las conductas perceptivas. Además, no se debe extender a todo el teatro del siglo XVII la noción de teatro clásico: en el siglo XVII, el teatro *barroco* que cultivó géneros tales como la tragicomedia, admitió y buscó el desplazamiento de la acción a través de los lugares múltiples de un vasto espacio diegético; esto le confiere, en la utilización de una perspectiva variada sobre la diégesis, una estética particular comparable a la estética cinematográfica.

La regla de las tres unidades no debe ser, por otra parte, sobrestimada al ser comparada con otras, menos codificables. Así, la tendencia a la concentración y al estrechamiento ha llevado a restringir la acción a un número limitado de personajes individualizados. No existen los efectos de la muchedumbre en el teatro clásico. Los pensamientos colectivos son encarnados por personajes únicos, representativos de su grupo.

La regla de la *verosimilitud* es, según d'Aubignac, «la principal... sin la cual todas las demás se convertirían en normas sin vigencia» *(Práctica del teatro,* L. II, cap. VII). No obstante, dicha verosimilitud no ha de ser interpretada como una coincidencia con una verdad histórica. Puede constatarse incluso una indiferencia hacia el color local, en el vestuario y en los decorados así como en el texto de la obra. Se trata más bien de una verosimilitud por coherencia interna, lo que más tarde ha sido denominado verdad interna.

La regla del *decoro* conduce a una particular aversión a representar en el teatro los sucesos violentos o sangrientos, o que reclaman grandes fenómenos naturales. Cuando intervienen en la acción, tales acontecimientos resultan implicados únicamente en la conducta de los actores, para lo cual sólo se representan sobre el escenario reflejados, bien en su manera de entrar, bien en su manera de salir *(Horacio:* Camila huye, y su hermano la golpea en los bastidores del escenario); o también son referidos por la narración.

A partir de ahí, ciertas reglas organizan la convenciones de la representación escénica: aparte, monólogo, relato, estancia (estrofas).

➢ ACTO, ACCIÓN, ANAGNÓRISIS, CATÁSTASIS, CATÁSTROFE, COMPLEJO, CRISIS, DESENLACE, DEUS EX MACHINA, EPISODIO, EPÍTASIS, EXPOSICIÓN, ENREDO, CLÍMAX, NUDO, PERIPECIA, PRÓTASIS, RENACIMIENTO, UNIDAD.

2 / En pintura y escultura

El concepto de clasicismo puede definirse no solamente a partir de la observación de las obras, cuadros o estatuas, y, por consiguiente, de lo que realizan los artistas, sino también a partir de todas las teorías y reflexiones de la época acerca de estas artes; tratados, discusiones académicas, querellas incluso, permiten deducir los caracteres del clasicismo gracias a una abundante documentación. Puede entonces constatarse una gran similitud con los aspectos distintivos del clasicismo literario, a pesar de que la aplicación de los principios se apoya sobre hechos diferentes.

A / La importancia otorgada a la unidad aparece reflejada en el cuidado de la composición, la armonía requerida entre líneas y colores, la preocupación por repartir adecuadamente luces y sombras, y toda la teoría del claroscuro creando la unidad de ambos contrarios, el interés por el ordenamiento de los grupos, para la conveniencia entre el sujeto, su iluminación y su ethos (la luz no es la misma en las diferentes horas del día y debe representarse la escena elegida en la luz más apropiada a su atmósfera afectiva); en una palabra, era necesario que todo en el cuadro se hallase en interacción orgánica; se exigía «que todas las cosas

observaran Acuerdos recíprocos y conspirasen para lograr idéntico fin» (Le Brun), y se censuraba a aquellos pintores que «no pensando más que en una parte olvidaban las otras» (Felibien).

B / La valoración de la *verosimilitud* puede ser considerada como vinculada a este cuidado por la unidad, pues consiste en un acuerdo entre las diferentes partes de la escena representadas. En las artes plásticas concebidas como esencialmente figurativas, la verosimilitud, lógica interna de la obra, está al mismo tiempo acorde con la naturaleza. De ahí las exigencias de exactitud anatómica, de naturalidad en la pose, de adecuación en la perspectiva tanto lineal como aérea, y la prominencia atribuida con frecuencia al dibujo que nos presenta la esencia misma de las cosas (mientras que el color supone darnos su apariencia).

C / El principio de *distinción de los ethos,* comparados a los modos musicales (en particular por Poussin), conduce, al aproximarlo al principio de unidad, a rechazar las mezclas de atmósferas efectivas tanto como las de los estilos: no se debe mezclar, por ejemplo, lo pintoresco con lo noble, como tampoco el modo frigio con el dorio.

D / Una *preferencia por lo elevado y lo noble* se dirige, por tanto, a estimar el «buen gusto», opuesto tanto a las afectaciones y manierismos como a un realismo excesivo, y establece una *jerarquía de los géneros* según su supuesto grado de nobleza.

E / Finalmente, la *función de celebración* desempeñada por el arte, se vincula estrechamente con el *culto a la Antigüedad* y con una *inclinación hacia lo intemporal.* Lo antiguo parece, en efecto, haber superado toda limitación anecdótica que se inserta con excesiva constricción en el transcurso del tiempo. Si la escultura puede con facilidad inspirarse directamente en las estatuas antiguas, no es posible afirmar otro tanto con respecto a la pintura, al permanecer desconocida la de la Antigüedad; pero cuando pintura y escultura visten a los personajes de la época «a la antigua», este hecho se convierte en una suerte de apoteosis que, mas allá de las especificaciones históricas, los instala en una especie de eternidad.

3 / Para la arquitectura

La expresión de «arquitectura clásica» no aparece sino muy tardíamente, y no se ha establecido consenso definitivo a este respecto; se la encuentra sobre todo en la exposición de sistemas estéticos donde la arquitectura se invoca más bien como ilustración de las ideas generales, o en aquellas operaciones que marcan los límites en la ciencia arqueológica (para lo cual, hoy en día, cuando se trata, por ejemplo, de disputar a lo barroco aquello que corresponde a un clásico con más o menos seguridad).

Hegel, para el cual la arquitectura clásica se reduce a la de la Antigüedad greco-romana, por oposición a la arquitectura «simbólica» de los babilonios, egipcios e hindúes, y a la arquitectura «romántica», que es la del gótico medieval, caracteriza el clasicismo en arquitectura mediante la reunión de los siguientes caracteres: la adecuación a un fin definido (desembocando anticipadamente en un verdadero funcionalismo); una «forma inventada por el entendimiento humano al margen de todo modelo directo», es decir, que carece de cualquier elemento figurativo y no toma prestada ninguna forma de un objeto preexistente, sino que crea «un todo de una libre unidad» en función de la finalidad del edificio, del clima, del emplazamiento, y de las relaciones mecánicas entre los soportes y lo que ha de ser soportado; esta asociación racional y cristalina de los elementos «los interrelaciona conforme a proporciones matemáticas que establecen una secreta euritmia». El templo griego representa el tipo perfecto de la arquitectura clásica; cabe añadir los edificios públicos romanos.

Los majestuosos estadios hegelianos aparecen en la actualidad con un dudoso valor operativo, ante todo si se considera que esta clasificación de la arquitectura se detiene en el final de la Edad Media. En una historia panorámica, se está de acuerdo en calificar como clásicos cuatro grandes períodos: el de Pericles, el de Augusto, el de Luis XIV, y el del llamado neo-clasicismo (cuyos momentos culminantes son en especial el paladianismo inglés y el estilo Imperio).

El clasicismo supone cierta deferencia hacia los modelos antiguos, pero con frecuencia a través de una racionalización más bien mitificada que vincula un mecanismo legendario con la práctica de los números; práctica, además, bastante aproximativa cuando se aplica, por ejemplo, a la restitución y reedificación de los monumentos antiguos.

La construcción dórica, con sus tres elementos (columna, entablamento, frontón) limita, en su aparente simplicidad, el esquema formal mínimo de todo desarrollo clásico ulterior. Las realizaciones de ordinario consideradas como las más logradas, se caracterizan por una ley de composición hegemónica y de subordinación de lo decorativo a lo estructural. Desde entonces, el clasicismo se ha definido por un repertorio decorativo, y sobre todo mediante algoritmos de proporciones cuyas combinaciones se distribuyen en Órdenes. El carácter de cada edificio posible se encuentra así determinado mediante el juego de proporciones en el modelado de una cornisa que, con pequeñas variaciones, identifican cada uno de los tipos de entre los tres a seis que tradicionalmente selecciona la teoría de los Órdenes.

La construcción en moldura plana o ariete de los griegos ha contenido, dentro de límites bastante estrechos, la posibilidad de variación de los primeros tipos arquitectónicos. El entrecolumnado autorizado por esta técnica no excede el espacio que comprende la apertura de los brazos; de ahí una cierta adaptación del edificio a la dimensión del gesto individual, donde se ha pretendido ver el signo de una esencia preeminentemente «humana» del clasicismo helénico, que reuniría de este modo el dominio perenne de los hechos de la naturaleza (así se manifiesta el gusto propiamente clásico de justificar discursivamente una nostalgia teórica). Sin embargo, los romanos haciendo uso del hormigón de ajuste o del labrado sobre ladrillo, intentan variar las invenciones morfológicas: arcos de

bóveda, soportales, fueron las innovaciones apropiadas a fin de modificar radicalmente la estructura y la apariencia de los edificios; por otra parte, al permitir tales medios de construcción grandes alcances, la escala de concepciones puede ser ampliada.

El retorno a lo clásico, tras haberse extenuado la invención gótica, se comprime en la constitución académica, bajo la tutela de una Antigüedad jamás desvelada por completo. El discurso del academicismo se dirige principalmente al mundo del gusto y de sus traducciones abstractas. A partir del gusto suscitan, en efecto, la búsqueda de una grandiosidad majestuosa y serena por el predominio de vastas líneas horizontales en las fachadas con amplias aberturas regulares (rectangulares o también abovedados), pero cuyo rigor geométrico se encuentra animado por desencajamientos; la nitidez de la línea de los techos en terraza sobre el cielo; la voluntad de unir la pureza y la magnificencia por medio de las columnatas y las catedrales. No obstante, el clasicismo subordina las conveniencias del edificio a los valores del ordenamiento, y conserva el predominio paradigmático del Orden en todas sus realizaciones. Debido al fundamental imperativo de la retrospección hacia las fuentes de la grandiosidad o de la pureza lejanas, ratifica la obligación de una regularidad conservadora.

4 / En música

En música, la definición de un clasicismo es de las más delicadas, y la referencia esencial a un equilibrio entre forma y fondo, estructura y contenido, intención y perfección de los medios, no puede ser invocada sin comprometer la subjetividad del testigo.

En el nivel del lenguaje más usual del público sin cultura musical particular, *clásico* designa confusamente toda obra culta de una época históricamente comprendida entre músicas ya demasiado antiguas para ser abordadas sin estudios ni afinidades musicológicas, y una música contemporánea, cuya clasificación queda por precisar; y se han excluido géneros diversos (variedades, canción, canto popular, jazz, música militar o de danza, etc.) cuyo carácter marginal se supone reconocido. De este modo, los catálogos de ediciones de discos o partituras, los programas radiofónicos, reparten la música bajo dos rúbricas *(clásica,* moderna, variedades...) según criterios bastante imprecisos.

La referencia al clasicismo global, referido a todas las artes de una época, ha sido adoptada en Francia para la música de una época, ha sido reconocida primeramente como clásica en las artes literarias y plásticas: la de Luis XIV y Luis XV. Durante este período, la música francesa se opuso a la tendencia barroca predominante en la música europea. Entre las primeras tragedias musicales de Lully o el renacimiento del órgano, la primera expansión y plenitud del clavecín, y la Querella de los Bufones o las últimas grandes obras de Rameau, la música francesa atraviesa una etapa dorada. Adopta un estilo monotemático, desconfía de la exuberancia del ornamento, y alcanza una perfección que puede denominarse clásica (en el sentido *V,* ver *infra).*

Pero el historiador de la música designa más bien con la palabra *clasicismo* el clasicismo vienés de finales del siglo XVIII. Es una época de una tendencia estilística perfecta en sí misma (bitematismo permanente, que provoca incluso tensiones y contrastes; equilibrios y resonancias de los motivos; estructuras tripartitas que evocan una simetría formal o una forma cerrada en sí misma; sucesión ideal de los cuatro movimientos instrumentales de la forma sonata); sin embargo, es también la época de una perfección alcanzada *en* ese estilo por la densidad en sí del pensamiento musical y la coherencia de la escritura y de las estructuras de dicho pensamiento. Este período se inserta entre el Barroco (hasta 1750) y el Romanticismo (después de 1800). Este medio siglo no testimonia, sin embargo, una universalidad estética; este clasicismo se encuentra limitado a una única escuela austríaca y a sus ecos germánicos (cuando el Barroco y el Romanticismo son musicalmente más europeos), frente al declive francés e italiano que no prolongan únicamente sino los temas de la época concertante; no reina tampoco sobre un período de gran esplendor. Se acordaría limitarlo desde los años 1780, cuando Mozart se instala en Viena, a aquellos en que Beethoven (hacia 1802), conservando todavía los esquemas recibidos, intensifica el contenido hasta el extremo. Un clasicismo de tal índole parece aislado; la época no proporciona una escuela clásica plástica, por ejemplo, en Viena.

Es difícil hallar puntos comunes, incluso en la «perfección clásica», entre el clasicismo francés y el clasicismo vienés. Por tanto, sobre todo en música, el sentido histórico del término aparece como el menos neto; cede muy pronto su posición a los sentidos siguientes.

IV - El clasicismo como estilo o género que obedece a un conjunto de normas que forman una tradición y proponen un modelo estético

Sin referirnos ya a los siglos XVII o XVIII, se reconoce que ciertas épocas han constituido, para tal o cual arte, una época de amplio desarrollo, en la que se ha constituido un género o un estilo que se ha convertido en tradicional y que obedece a un conjunto de exigencias estéticas orgánicas.

El ejemplo más nítido es el de la *danza clásica.* Fue estructurándose progresivamente a partir del siglo XVII, pero se constituyó totalmente a principios del siglo XIX, sobre todo durante la llamada época «romántica». Es una técnica de danza de ópera. Se caracteriza por un conjunto de pasos; se la ha definido con frecuencia, pero sin razón, como la danza que utiliza las puntas, puesto que existen ballets reconocidos por todos como clásicos que no hacen uso de ellas.

La danza clásica es una danza destinada al espectáculo, a diferencia de las danzas mágico-religiosas y de las danzas de diversión; actualmente, el término clásico, en la danza, se opone no solamente a moderno, sino también a folklóri-

co, a danza de music-hall... (no existe un término preciso para designar el conjunto de lo no clásico). La danza clásica pura se encuentra regida por algunas leyes generales: estética lineal, ligereza marcada por el tiempo fuerte en la culminación de la trayectoria, piernas hacia fuera. Utiliza un catálogo de pasos preciso, con mecanismos variados en todas las categorías, pasos en el suelo, saltos y giros. Excluye ciertos movimientos (como el gran desvío o movimiento lateral) considerados como acrobáticos.

Sin embargo, esta unidad fundamental de la danza clásica no excluye una evolución y la existencia de escuelas diferentes. Un primer período de culminación se sitúa a mediados del siglo XIX con el *estilo francés* (más o menos, de 1830 a 1865): este estilo busca la perfección, la belleza, la precisión, la elegancia, la gracia; sin excluir las dificultades, no hace jamás de ellas un fin en sí. La punta es un medio de elevación, con vistas a una mayor ligereza; no se utiliza para hacer el efecto. La coreografía de líneas es rica, variada, pero casi siempre simétrica. Un segundo período, que va desde 1865 a 1909, es testigo de la aparición de un segundo estilo clásico: el *estilo italiano.* Utiliza a grandes rasgos los mismos mecanismos de pasos, aunque otorga una mayor prominencia a los giros. La gran diferencia reside en la concepción y la ejecución. Busca ante todo el brío, el efecto, la rapidez; para obtener esto, los pasos se hacen menos amplios: los saltos son menos elevados, la coreografía de líneas se reduce. Las puntas son utilizadas por sí mismas y pueden ser taconeadas, es decir, golpeadas contra el suelo; éstas ya no simbolizan la elevación. Es un estilo femenino, es decir, practicado esencialmente por mujeres y destinado a realzar su valor. En aquellos países afectados por la decadencia, este estilo contribuye sensiblemente a ello, pues las bailarinas descuidan la limpidez en los pasos en beneficio del efecto perseguido. Sin embargo, en Rusia, donde el estilo italiano se añade al estilo francés sin reemplazarlo, genera obras maestras *(El Lago de los cisnes).* Un tercer estilo clásico se revela en el primer período de los Ballets Rusos de Diaghilev: el *estilo ruso.* Se opone al estilo italiano; está marcado por la amplitud en todos los dominios: movimientos de elongación, grandes saltos, amplios recorridos. La coreografía de líneas vuelve a ser importante. Es un estilo masculino. Los tres estilos, francés, italiano y ruso, constituyen la danza clásica propiamente dicha, y algunos rechazan este calificativo en las formas posteriores.

No obstante, durante el segundo período de los Ballets Rusos de Diaghilev (1915-1929), se elabora el *neo-clásico* que se difunde en el mundo entero durante el período 1930-1950. No se constituye un nuevo estilo sino una nueva forma, en primer lugar, por ciertas innovaciones: reintroducción de las posiciones normales y no hacia afuera, desplazamiento del eje respecto al cual la pierna de apoyo está oblicua; el vocabulario se enriquece con un cierto número de pasos, creados o tomados en préstamo de la acrobacia. El estado de espíritu es diferente: la coreografía clásica debía obedecer a reglas precisas mientras que apartarse de ellas constituía una falta (lo cual ha contribuido a la decadencia por el empleo de fórmulas estereotipadas). A partir de 1950, se pone de relieve otra forma que cabe denominar, a falta de otro nombre, *clásico contemporáneo:* ésta no reniega del pasado, y adopta todo lo que viene del clásico puro y del neoclásico, pero añadiéndole novedades técnicas como las posiciones interiores, los movimientos en el suelo; la coreografía de pasos se extiende a todas las partes del cuerpo (dedos, boca, ojos...), es una coreografía total. Todas las aportaciones están permitidas (formas extrañas provinientes de la danza hindú...). Con frecuencia resulta muy difícil establecer la diferencia entre ciertos ballets llamados «modernos» y los del «clásico contemporáneo».

El ballet clásico puro estaba dotado de tema; el primer ballet sin tema data de 1909 *(Las Sílfides);* durante el período neoclásico aparecen los ballets de tesis (aquellos que expresan ideas); actualmente, los coreógrafos no crean más que ballets sin tema o ballets con tesis.

Se observa, pues, en la danza una perfecta ilustración del sentido *IV* tomado por el 'término *clásico;* dicho arte no toma jamás esta palabra en el sentido *III.* No obstante, se emplea el sentido *IV* también en otras artes; por ejemplo, en música, se denomina habitualmente clásico a todo período que alcanza un cierto apogeo y que proporciona un modelo digno de ser mostrado. Se habla asimismo de clasicismo del canto gregoriano, de la polifonía franco-flamenca (entre las grandes misas de Dufay, mediados del siglo XV, y las últimas de Palestrina), del clasicismo alemán en la época de J. S. Bach... Sin embargo, se suelen excluir de este empleo del término los movimientos excesivamente personales, apasionados y vehementes, el romanticismo alemán, la escuela rusa de finales del siglo XIX... a pesar de ser épocas de un apogeo indiscutible. Y es que detrás del sentido *IV,* puede entreverse con frecuencia en un segundo plano el sentido siguiente (sentido *V).* Se encuentran acepciones análogas del término en relación a otras civilizaciones, al constatar movimientos artísticos o literarios cuyos períodos de apogeo hayan dado lugar al nacimiento de tradiciones importantes y sólidas (también allí a menudo, con una ligera tendencia a mezclar en el sentido *IV* un poco del sentido *V);* se habla así del clasicismo chino, de la India clásica, y este empleo del término está justificado.

V - Finalmente, se denomina clásico aquello que, obedeciendo a un ideal de simplicidad armoniosa, de equilibrio y de valor general, evita las fantasías pasajeras y las formas de simple moda, y conviene, por tanto, a cualquier época

Se vuelve a hallar nuevamente aquí un ideal estético muy próximo al del clásico medieval y al del siglo XVII, pero sin ninguna referencia histórica. Este clásico se caracteriza por la búsqueda de una grandeza en la simplicidad y la naturalidad, y por una racionalidad interna, con preferencia por lo

armonioso, lo estable y lo sereno. Sin embargo, no se vincula a este clasicismo con ningún sistema particular de reglas o de convenciones.

El clásico se opone, por consiguiente, a todo aquello que resulta rebuscado, propio de cualquier manierismo, o bien arrebatado y violento. Evita todo aquello que posee sólo un atractivo causado por la sorpresa y lo inesperado, o también aquello que puede abandonarse enseguida por no ser sino un capricho pasajero. Por eso, el clásico tomado en este sentido se coloca, según ciertas consideraciones, fuera del tiempo: un traje de corte clásico no pasa tan fácilmente de moda como uno que sigue las fantasías de una moda estrictamente situada en el tiempo. El clásico es una tendencia que se reencuentra en muchas épocas, y su dimensión estética le permite extenderse mucho más allá de cualquier precisa especificación histórica. C.

Clásico (Dramaturgia) ➢ *Dramaturgia clásica*

CLAUSTRO. Del latín *claustrum,* barrera.

Se llama claustro a un conjunto de galerías, generalmente cuatro, abiertas mediante claraboyas hacia un patio o jardín rectangular, pero habitualmente irregular, al que rodean.

El claustro medieval retomó el principio del atrio romano o del antepatio de las basílicas paleocristianas (la versión laica y oriental de este elemento arquitectónico era el patio).

Desde los primeros tiempos del cristianismo, los claustros se establecieron en la zona que circundaba de modo inmediato las iglesias, habitualmente sobre su ladera. El tipo de abovedado de las galerías (en tejadillo, en bóveda de medio punto, por cruzamiento de ojivas), el trazado de los arcos y ripios de la claraboya, la moldura de las columnas, la evolución de los capiteles, han seguido, a lo largo de los siglos, la evolución de los estilos. Evocar las obras de arte maestras de las que pueden enorgullecerse las diferentes escuelas estilísticas o geográficas, ya se trate del recargamiento decorativo de Moissac, o de la pureza «musical» del Monte Saint-Michel, o del aspecto rutilante de Monreale, o de la austeridad luminosa de Thoronet, significaría trazar de nuevo la historia del arte religioso occidental, lo cual se encuentra fuera de nuestro propósito.

Sin embargo, lo que nos interesa en el ámbito de la estética es la resolución de un caso particular de lo que se ha denominado problema del espacio-tiempo. Ciertamente, el claustro, lugar de oraciones, de retirada lejos del ruido y la agitación de las multitudes, constituye para el religioso el ámbito de una meditación que nutre la variedad de los temas de la decoración, tanto los que se toman prestados a partir de la evocación y sugerencia de concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, como de las significaciones simbólicas de los bestiarios, o particularmente en los claustros cistercienses, el tema de los herbarios. No obstante, también puede ser la zona de una deambulación que mide el ritmo de tramos que regula el juego de luces y sombras. La descomposición rítmica de los arcos de relleno (3, a veces 5), al insertarse en un ritmo regular sugerido mediante los soportes de tramos, suscita un bello contrapunto que, como ha sido ya señalado en algunas ocasiones, parece hallarse acorde con las leyes armónicas de la música de la época. L. B.

➢ CRISTIANO.

CLÁUSULA. El término *cláusula* es la transcripción directa en francés del latín *clausula* (de *claudere,* cerrar). Designa un modo de cerrar un encadenamiento sonoro; es decir, una disposición de sonidos (musicales o articulados) que hace pasar de un dinamismo que exige una continuación, a una posición conclusiva que proporciona una impresión de estabilidad y de culminación.

En música, el término cláusula resulta poco utilizado. Además del sentido general, existen dos acepciones particulares: *1)* sinónimo de *cadencia; 2)* término de música medieval, así definido por A. Machabey en el *Compendio de musicología* dirigido por J. Chailley: «toda sección de *organum* cuyo *cantus firmus* abrevia sus palabras, las multiplica, deviene en sí mismo un tanto melismático, y se aplica a un fragmento de texto que posee un sentido completo, se designa con el nombre de *cláusula*» (el *organum* es un canto polifónico; el *cantus firmus,* el canto, en el registro grave, que comporta el texto sagrado).

En literatura, la cláusula finaliza una obra o un elemento de la misma (período, verso, estrofa...) en su forma sonora (la mayor parte de las veces rítmica). No debe confundirse, por tanto, con el desenlace, la conclusión, o la caída, que ponen fin a un encadenamiento de sucesos o de ideas; la clásula no se apoya sobre el significado del lenguaje, sino sobre el significante en su aspecto sensible. La coincidencia de culminación de las formas sonoras con la culminación del sentido da una impresión de terminación perfecta y sin sobrante, en particular en la poesía y el arte de la oratoria.

En la poesía latina, fundada sobre la disposición de largas y breves, se ha dado más especialmente el nombre de cláusula a la disposición fija del ritmo al final del verso, y sobre todo a la terminación mediante un dáctilo y un espondeo del hexámetro. Los oradores, al acabar un período en prosa sobre este mismo ritmo, añaden esa función de terminación de la forma a la terminación de la frase en su contenido de sentido. Las preferencias de un autor por ciertas fórmulas de clausuras constituyen un aspecto estilística relevante. Se ha creído poder clasificar cronológicamente los diálogos de Platón atendiendo a la evolución de sus cláusulas preferidas.

Asimismo, se ha llamado cláusula al último verso de una estrofa, y sobre todo a un verso breve que culmina una amplia estrofa lírica; aquí, igualmente volvemos a hallar la coincidencia entre el final de una agrupación rítmica y la culminación de su contenido de ideas. Existen también en el

poema dramático cláusulas que hacen culminar sobre una disposición fuerte y estable de los sonidos, el momento en el cual la acción de una pieza de teatro alcanza su fin en torno a una disposición estable de los eventos. Ciertos autores presentan incluso una marcada tendencia a hacer coincidir la obertura, como cláusula de la acción, con los tiempos rítmicamente fuertes; uno de los ejemplos más netos es el de Racine. Más de la mitad de sus tragedias evita la anacrusa inicial y abre la acción mediante una sílaba acentuada, y, por tanto, mediante un monosílabo («sí», «¡Qué!», «Ven»). Y todas sus obras, sin excepción, se cierran con una sílaba tónica, en la mayoría de los casos de rima masculina, y en los tres casos de terminación femenina, sobre una palabra de una sola sílaba, tónica, que evita así la impresión de prolongación durable de un polisílabo terminado con una *e* muda. A. S.

➢ ANACRUSA, APOTEOSIS, CADENCIA, CATÁSTASIS, CATÁSTROFE, CAÍDA, CODA, CONCLUSIÓN, DESENLACE, FIN, RIMA.

CLICHÉ

I - Sentido propio

El cliché, en el sentido propio del término, es, en primer lugar, una imprenta, en una sola plancha metálica, y en segundo término, una composición tipográfica en caracteres móviles. Se pueden obtener, por tanto, con ayuda del cliché, numerosas pruebas, reutilizando los primeros caracteres para nuevas composiciones (sinónimo: estereotipo). Por extensión, se denomina cliché a una prueba positiva sobre un soporte transparente, que sirve para la proyección; en este sentido, hoy en día se habla más bien de «diapositiva», debido al riesgo de confusión que entraña el término cliché con el sentido precedente.

Se llamaba cliché-vidrio, o cliché-cristal, a un procedimiento antiguo origen de la fotografía: la punta del grabador ponía al descubieto el barniz o el colodión que revestían la placa de vidrio que, por insolación, proporcionaba un prueba positiva sobre un papel sensible o sensibilizado. Corot realizó numerosos clichés-vidrio.

➢ ESTEREOTIPO.

II - Sentido figurado

Estos sentidos propios son puramente técnicos; no obstante, la analogía ha extraído un sentido figurado que comporta un juicio estético. Puesto que el cliché reproduce un original y sirve a su vez para la realización de múltiples reproducciones, se denomina cliché a una expresión ya hecha, una formulación banal, varias veces reproducida. El cliché subyace más bien en las palabras que en la idea; pero traduce con precisión, en el lenguaje, bien sea un pensamiento estereotipado, bien sea un cierto vacío del pensamiento cuando se emplean palabras de un modo casi mecánico, sin dotarlas de un sentido pleno. A. S.

➢ BANAL.

CLÍMAX. Esta palabra (equivalente en lo que aquí nos vamos a referir a la *metabasis* griega), designa en el vocablo dramatúrgico clásico lo que hace que la acción dramática comience a decaer. Constituye el momento crítico y decisorio por medio de un enfrentamiento que señala y acentúa el desequilibrio, y enlaza las diferentes tramas haciendo que todo desemboque en el final de la acción. Viene a ser una línea divisoria que una vez atravesada hace que los hechos se dirijan hacia la resolución final de los conflictos. Es el momento crucial orientado hacia el desenlace.

Así, en *El Cid,* el clímax es cuando se narra que sale vencedor de un combate del que Jimena es el precio. En *Andrómaco* el clímax se sitúa en el momento en que Hermione ordena a Orestes matar a Pirro (en la tragedia clásica sucede entre el acto IV y V). El clímax se da también en la comedia; en *El enfermo imaginario,* por ejemplo, el clímax sucede inequívocamente en la breve escena segunda del acto tercero, cuando en el momento de llevarse a cabo el asalto final Toinett se da cuenta de que Béralde va a perder y decide hacerse cargo personalmente del asunto, aparentando un enfrentamiento mutuo. Béralde, que actúa movido por la razón y a rostro descubierto puede librar a Argan del clan Purgon-Diafoirus, en gran parte por casualidad, pero no puede hacer nada contra el poder de Béline. Contra este poder fingido Toinett traza, si puede decirse, un contrafingimiento por medio de una serie de mentiras por las que inicialmente, haciéndose pasar por médico, afirma la semivictoria de Bérald, y, posteriormente, haciendo que Argan se haga pasar por muerto, elimina la auténtica causa del mal. El clímax se sitúa en la pequeña escena con Béralde en que ella toma la decisión y se apresura a preparar su plan. A. S.

➢ CRISIS, DESENLACE.

CLOWN. Si bien evoca por inevitables analogías a los cómicos de los diversos teatros de todos los tiempos, el clown se halla, en efecto, sin vinculación real con ninguno de los tipos tradicionales. Su origen se remonta aproximadamente al del circo mismo, es decir, a finales del siglo XVIII.

En inglés, la palabra clown designa a un campesino torpe y paleto, y posee este mismo significado en la lista de los empleos cómicos de la tragedia y de la comedia (los clowns de Shakespeare). Puede conjeturarse que el circo se ha adueñado de la palabra siguiendo una interpretación paródica que pone sobre la pista a un cómico de aspecto palurdo y zafio. En los anales del circo francés, se encuentra así, por primera vez, a principios del siglo XIX, un cierto «claune» en una parodia ecuestre bajo la apariencia de un campesino.

El clown ha sufrido numerosas transformaciones después de sus comienzos como jinete cómico. Ha sido domador de animales, saltimbanqui, acróbata burlesco, clown musical, intérprete mudo de pantomimas; finalmente, actor charlatán, aquel cuya imagen, tras innumerables cambios de indumentaria, se ha convertido en familiar y prototípica: rostro totalmente blanco bajo el sombrero cónico de fieltro blanco, traje brillante, ricamente adornado y recamado con lentejuelas: el «clown blanco».

Nacido poco después, otro tipo se hizo también habitual: el «augusto», de propósitos ridículos, maquillaje grotesco, ataviado del modo más atolondrado y desconcertante por su discordancia y su extravagancia: zapatos enormes o de formas extrañas, vestido (su traje primitivo) y abrigo de una amplitud excesiva complicada con estrechamientos imprevistos, adornos con detalles incoherentes y accesorios insólitos.

Según la concepción general, se llama clown a todo lo grotesco o cómico perteneciente al circo, y se calificará de clownescos tanto los juegos y las invenciones del augusto como los del clown blanco. Sin embargo, los profesionles del circo tienden a realizar una distinción expresa entre ambos tipos que, además, ha respondido durante mucho tiempo a una puntillosa jerarquía en favor del clown (tomado a broma por el superior clown blanco, el augusto es el que recibe las bofetadas en primer lugar.) Esta distinción de oficio resulta perfectamente lícita, precisión en el empleo, respondiendo cada uno de los tipos a una representación física característica y modos de juego y de provocación de la risa particulares.

Asociando en equipo sus disposiciones y sus maneras de ser contradictorias, el clown y el augusto han favorecido con gran naturalidad el diálogo, al teatralizar sus «entradas» o «números» e instituir la farsa clownesca tal y como se conoce en nuestros días. El augusto se ha convertido, en primer lugar, en aquel que realza el personaje del clown; más tarde, con la evolución del género y de acuerdo con el estilo de los personajes, dicha función de dar valor e importancia al otro personaje, al dejar de ser sistemática, se ha visto desplazada del uno al otro, según los casos. Con frecuencia, esta función ha sido atribuida a *Monsieur Loyal,* que personifica la dirección del circo e interviene para servir a ambos.

Evidentemente, existen muchas combinaciones de grupo posibles: los hermanos Fratellini integraban un trío. Ciertos augustos llamados «augustos de velada», solos o en equipo, tienen por cometido divertir al público durante los intervalos que separan los diversos números de circo.

El arte del clown, tomado en el sentido más amplio posible y que engloba a los clowns, augustos y en general cualquier personaje grotesco del circo, es, por esta misma diversidad, de naturaleza y calidad variables. Sus técnicas toman en préstamo las disciplinas variadas de la pista; se convierte, por tanto, y según sus preferencias, en acróbata, malabarista, mimo, músico...; es, por otra parte, un cómico, lo cual supone un sentido agudo acerca de los mecanismos que inducen a la risa y de su acción sobre el público. Busca, además, la connivencia con espectador y, en las reacciones de éste, el trampolín útil para sus aciertos: el improvisador.

Inicialmente, el juego del clown se funda en la parodia. Parodia en los ejercicios de circo, como hacen los primeros jinetes cómicos y tradicionalmente los augustos de velada, y todavía en nuestros días en sus propios números, grandes artistas como Popov, toman pretextos de la actualidad del espectáculo. La parodia se extiende a la imitación grotescamente deformada de la comedia humana, cargada de un sentido burlesco e incluso estrambótico; la palabra, el maquillaje, la indumentaria, apuntan similarmente a la desmesura cómica. Su locuacidad, su inventiva, a menudo triviales, recubren, sin embargo, con los mejores talentos, una observación de calidad y una verdad que revelan lo cómico. Jacques Copeau decía de los Fratellini que ellos eran «los herederos de la divina *Commedia dell'arte*».

El clown es el representante simbólico del circo. Su prestigio es debido sin duda al éxito de sus más gloriosos representantes, pero se obtiene asimismo gracias al privilegio de las grandes participaciones y de las carcajadas que suscita. La interpretación del clown, absurda e irrisoria, ofrece por excelencia el refugio de una existencia carente de seriedad y una revancha sobre la realidad cotidiana. La risa que provoca, enorme, amplificada por el contagio de las gradas, resulta efectivamente liberadora.

La reversibilidad de los sentimientos y de las impresiones que se atribuyen tanto a la persona como al personaje del clown, responde al esquema de lo cómico con su anverso trágico. La tristeza de aquel que hace reír, la inocencia del hombre que recibe las bofetadas, el idealismo del eterno ingenuo, torpe para emprender los sueños que «el corazón devorado de amor fue a depositar en las estrellas», como el clown de Théodore de Banville... son temas frecuentemente utilizados en los diversos dominios de las letras, las artes plásticas (Rouault), el teatro (M. Achard: *Quiere usted jugar con moá,* Andreiev: *El que recibe las bofetadas)* y el cine (donde ciertos personajes burlescos son asimilados con los clowns, Chaplin, Marx Brothers... ver también *Los Clowns* de Fellini). Por otra parte, Banville ha hecho de ese poema del Clown una suerte de manifestación de lo que él denominaba poesía funambulesca, donde la acrobacia verbal ocupa un lugar relevante (ver las *Odas funambulescas* y todo su *Pequeño tratado de poesía francesa).*

Hay que reservar un lugar aparte para el clown de la *Pantomima inglesa,* derivado desde el siglo XVIII del Polichinela napolitano. Personaje burlesco y acróbata, astuto cómplice, participa simultáneamente del clown y del augusto. Manchas rojas sobre las mejillas, peluca con tupé, traje que deforma la vestimenta contemporánea, hace reír por sus exageraciones sin cesar de ser simpático. Hace cantar al público e interpela con frecuencia a los espectadores, modificando su interpretación según las reacciones de la sala. Sin embargo, no es ningún instrumentista, ni está acompañado por ningún otro que le proporcione valor o relevancia. Tipo con rasgos inmutables, un poco como Guignol, su comicidad, muy visual, no resulta jamás grosera. El clown de la Pantomima inglesa desaparecio después de 1939. A. V.

➢ AUGUSTO *[II],* GALIMATÍAS, CIRCO, CÓMICO, GROTESCO, RISA.

CODA. Palabra italiana que significa *cola,* y que pasa al vocabulario de la danza para designar ciertos hechos terminales o conclusivos.

I - Música

Sobre el plano técnico de la escritura y las estructuras, la coda responde a varias definiciones que, en su totalidad, apuntan a una misma intención general y requieren un idéntico estudio estético. La *cauda* aparece tempranamente en la historia de las formas musicales como la prolongación de una obra en apariencia ya acabada: cabe decir que en el desarrollo del principio de los tropos medievales, ciertos tropos de encuadramiento que intervienen en el final de una obra original como postludios, y, por tanto, como conclusiones, o algunos tropos de complemento que pierden incluso todo vínculo con la misma obra para transformarse en fragmentos líricos e independientes, todos ellos pueden designarse como *caudae:* éstas provocan el surgimiento de los cantos de conducto y más tarde de los conductus (siglos XII y XIII), formas libres de polifonía silábica, nota contra nota, totalmente inventados en cada una de sus voces, hecho singular en esta época, con una inspiración enormemente personal e inadaptable. Resulta de este modo sintomático que una forma de conductus, el *conductus habens caudam,* admita melismas sobre la sílaba final de cada verso, y que, por otra parte, el final del conductus se prolongue con frecuencia en una *cauda* más desarrollada en forma de *organum* vocalizado: la función y el carácter a la vez ornamental, virtuoso, lírico, personal y conclusivo de la *cauda,* están así marcados desde su inicio, como después lo estarán para la cadencia solista o la coda vocal, que constituyen las coloraturas del final del retorno de la primera parte de un *aria da capo.*

Se reconoce, de este modo, una gran diversidad de formas de coda, aunque sean todas ellas análogas: dentro de un canon perpetuo, la coda define el momento en el cual para detener el movimiento sin final obligado, las voces abandonan el principio de la imitación rigurosa, a fin de provocar las circunstancias generalmente breves de una fórmula cadencial, sin la cual la obra parecería arbitrariamente cortada. Un caso particular, no conclusivo en sí mismo, resulta de la interpolación de un breve diseño melódico que vincula el final del sujeto de una fuga con el comienzo, en la misma voz, del contrasujeto (y así, bajo la entrada de la respuesta y como consecuencia, uniendo a continuación la respuesta al contrasujeto con el retorno del sujeto). La coda es también, en todas las formas instrumentales y vocales (formas sonatas, sinfonías, conciertos, y después las épocas concertante y clásica) toda fórmula de prolongación de la obra más allá del desenlace normal del desarrollo; aquí, el propósito es menos de estructura formal que de efecto psicológico. Al captar dicha prolongación de este modo una primera cadencia armónica conclusiva para ir hacia otra, podemos considerar estéticamente cualquier coda como una reafirmación, si es que la coda se adhiere al clima precedente, o como una escapatoria, una contradicción, si el clima es diferente. Finalmente, en la música vocal, la coda instrumental, más allá de una eventual coda de las voces, puede significar no solamente una conclusión, sino también la realidad de un diálogo de la voz con su entorno, afirmando entonces su juego profundo (caso frecuente en el drama wagneriano, en el lied romántico alemán, en la melodía francesa, y más tarde en Berlioz).

Una rigurosa identificación de la cadencia armónica, de la coda y de la conclusión, es la cadencia plagal, cadencia por el encadenamiento breve de dos acordes tonales (subdominante-tónica), coda puesto que la verdadera cadencia tonal acaba de ser dada (dominante-tónica), conclusión por el hecho de que la aparición demasiado vigorosa de esta última se encuentra matizada por el efecto plagal de distensión que constituye el encadenamiento del IV al I grado. Resultaría además eficaz citar aquí algunos efectos de coda y de conclusiones que testimonien una atmósfera o clima diferente. En el final del 3.er movimiento del concierto para piano y orquesta n.° 5 de Beethoven, el ritmo con brío y triunfal del rondó, muy festivo, se calma progresivamente, conduciendo la obra hacia su conclusión con un ritardando que llega a un tempo de adagio, dado únicamente el piano y los timbales en un pianissimo, sobre acordes de tónica (mi bemol mayor); apaciguamiento total que termina aparentemente el movimiento, cuando de manera brusca se suscita, rápido y vivo, un arabesco en el piano que relanza toda la orquesta, dentro de una coda de nuevo triunfante, esplendoroso, contradictoria con respecto a la primera conclusión. Por el contrario, en las sinfonías n.os 5 y 8 de Beethoven, se conocen las incesantes repeticiones de los acordes y fórmulas de cadencias reexpuestas que testimonian extensamente, en el final de la V.ª a través de una reconquista trágica y heroica del tono de do mayor sobre el menor inicial, en la culminación de la VIII.ª, la afirmación de un clima que a lo largo de toda la sinfonía no ha sido jamás desmentido.

Durante la escena final del 1.er acto del *Crepúsculo de los dioses* de Wagner, encontramos un efecto de coda trágica a partir del instante en que, disfrazado como Gunther, Siegfried permanece callado (sobre una primera cadencia conclusiva en el tono principal de si menor), tras haber obligado a Brunnhilde a seguirlo; varios efectos cadenciales sobrevienen a partir de entonces, surgidos o extraídos de la orquesta, descendiendo por encadenamientos de acordes breves y enérgicos entre silencios, ante un juego de pedales de tónica que tiene lugar por la insistencia de las cuerdas hasta la cadencia final, brusca; todo ello tiene como resultado una alternancia de estremecimientos lancinantes, obsesivos, y de percusiones como golpes de guadaña, que proporciona una atmósfera siniestra e irremediable que impregna toda la coda.

II - Danza

Se designa con el nombre de *coda,* a la cuarta y última parte del Gran Doble Paso Clásico,

puesto en marcha por Marius Petipa. Es ejecutado con un ritmo muy rápido y comporta los pasos más brillantes y difíciles (por ejemplo, los pasos batidos). Incluso en los ballets con tema) la coda carece de significado en sí misma; abre un paréntesis en la acción, en provecho de un despliegue de virtuosismo y técnica pura. Pone un punto final a ese doble paso (o paso de dos), que forma un todo, pero que, sin embargo, no concluye jamás un acto.

Se llama asimismo *coda,* por analogía con este primer sentido, a una variación ejecutada sobre un ritmo muy rápido, y que concluye, por ejemplo, las pruebas de un examen de danza. En ese caso, la idea de rapidez tiene prioridad sobre las de brío y dificultad. Este último sentido es más técnico que estético. C.

➢ Conclusión, Dos (paso de), Tema.

CÓDIGO. La palabra código procede del latín *codex,* que significa originariamente una tabla para escribir, más tarde un escrito, y después una recopilación de leyes, etc.

En criptografía, se denomina código a un sistema de convenciones que permiten pasar de un mensaje «con claridad», a un texto cifrado sin significación aparente, o inversamente, proporcionar la traducción a un lenguaje clarificado de ese texto cifrado. El modo más obstaculizador y menos seguro para el secreto de un código, es la forma léxica, que asigna a cada término una especial expresión en cifra.

Por extensión, se llama código a todo sistema de correspondencias, sea convencional o natural, entre un signo y una significación.

En estética, la noción de código ha sido abundantemente utilizada en aquellas teorías que consideran las artes como constitutivas de un lenguaje, y que pretenden interpretar los medios de expresión que emplea un artista suponiendo entre éste y su público un sistema más o menos convencional de correspondencia.

Este empleo de la noción de código resulta evidentemente legítima y sin dificultades allí donde se opera con convenciones sociales positivas, lo cual supone un público previamente iniciado. Es lo que se observa, por ejemplo, en ciertos sistemas de perspectiva, donde la tercera dimensión del espacio viene dada a través de medios más o menos convencionales, cuya adecuada interpretación no puede lograrse sin cierta iniciación previa. Sin embargo, es lícito desconfiar de algunos empleos a la vez inmoderados y simplistas de la noción de código, que por su intelectualismo grosero, tienden a interpretar la contemplación estética como un hecho de simple intelección; y a considerar las «correspondencias» (en el sentido en el que Baudelaire tomaba este término) como utilizando la estructura léxica de un mundo en forma de diccionario. E. S.

➢ Comunicación, Convención, Correspondencia, Mímica, Signo.

COLABORADOR / COLABORACIÓN. Colaboración, del latín inusual, si no ficticio, *collaboratio,* significa etimológicamente trabajo en común, y puede decirse, en un sentido más amplio, de toda cooperacion sean cuales sean las relaciones, por ejemplo de subordinación, de los que lo ejecutan. En este sentido más extenso, el secretario de un escritor colabora con él. Pero de acuerdo con una acepción más restringida del término, no se dice *colaboración* sino cuando los dos cooperantes intervienen en el trabajo de invención y creación, y merecen ambos el título de autor. Rilke fue el secretario de Rodin: no se dirá jamás que ha sido su colaborador. Emile Augier tuvo a Jules Sandeau como colaborador para escribir *El yerno del Señor Poirier.* Ambos firmaron la obra.

La palabra colaboración se emplea sobre todo en literatura. Por ejemplo, no es utilizada para designar la producción en común de una ópera por parte de un libretista y un músico, aunque habitualmente el libretista y el músico trabajan en equipo. Se dirá *El juglar de Nuestra Señora,* poema de Maurice Léna, música de Massenet; no se dirá, por el contrario: en colaboración por Léna y Massenet.

En efecto, resulta un hecho muy frecuente, sobre todo en el teatro, la colaboración con firma doble o triple. Se excluye el director de escena, aunque desempeñe a menudo una función relevante en la creación; sin embargo, no firma la obra. Sea como sea, los problemas de la creación artística en común son muy extensos; el hecho mismo es omnipresente en las artes. Un edificio como una catedral gótica debe su existencia a la colaboración del arquitecto, el maestro de obras, los escultores, constructores de vidrieras, orfebres, etc. Un film cinematográfico es creado por todo un equipo: el autor del escenario, actores, realizador, ingeniero de sonido, operador de tomas de visión, decorador, sastre, etc. Todos forman parte de la invención y dan las pautas de un modo conjunto. Incluso el músico, autor de la partitura, que no puede terminar su obra más que cuando la parte de las «imágenes» está completamente a punto, puede intervenir desde las primeras deliberaciones. S. M. Eisenstein ha necesitado siempre colaborar con un músico desde el origen del trabajo. Del mismo modo, el ballet no puede ser otra cosa que una labor de colaboración (autor, compositor, coreógrafo...).

Este fenómeno de colaboración puede parecer paradojal, e incluso escandaloso, a aquellos que mantienen teorías estéticas según las cuales la obra de arte debe ser esencialmente la expresión de una personalidad. Se ha reprochado a ciertos dramaturgos la frecuencia de sus obras en colaboración. Algunos adversarios estéticos del cine (que no ha conquistado sin replicas el nombre de arte) han fundado expresamente sus objeciones aludiendo a la pluralidad de autores de la película; y no han consentido retirar la condena sino después de haber recibido la seguridad de que una personalidad dominante (generalmente la del escenógrafo o realizador) tenía una responsabilidad principal en la producción fílmica, y que es a él a quien puede referirse la idea de estilo.

Con respecto a tales escrúpulos, he aquí los diversos argumentos que cabe oponer a fin de legitimar el papel artístico de la colaboración.

En primer lugar, resulta necesario observar, como han hecho acertadamente los dramaturgos, que no es siempre posible averiguar de quién procedía la idea originaria de una obra de teatro, de una novela; y que si esta idea había surgido a partir de una conversación entre dos amigos, éstos tenían la obligación, por lealtad, de tomar en común la paternidad de la obra. Se ha recalcado asimismo que la cooperación entre dos talentos diferentes podía ser una condición de perfección, poseyendo uno de los autores, por ejemplo, más talento para plantear los caracteres de los personajes o para combinar acciones patéticas, y el otro excelente sobre todo en los diálogos. Añaden, de otro lado, que constituye un mito asegurar que las obras maestras de arte han surgido siempre del trabajo personal y exclusivo de un único creador; por ejemplo, muchos cuadros de Rafael fueron realizados sobre sus cartapacios por sus alumnos, principalmente por Jules Romain, limitándose el maestro a algunos retoques terminales. Van Dyck procedía del mismo modo: muchas de sus obras se originan a partir de una labor colectiva de taller.

Desde hace algún tiempo, ciertas motivaciones ideológicas han ejercido una influencia en el mismo sentido. Debido a razones por lo demás bastante diversas, algunas religiosas, otras políticas, etc., los grupos artísticos han preconizado el trabajo en común: esto se observa en el arte de las vidrieras y mosaicos, en el de la pintura, y en el de un teatro que puede proceder de un texto previamente escrito. (El *Piccolo teatro* de Milán, el *Living theatre,* el *Théâtre du Soleil...).* En este último ámbito (arte teatral) no se hace referencia a la *Commedia dell'arte,* sino a teorías de las cuales algunas tienen un origen psicoanalítico (Escuela de Varsovia). El psicodrama posee un fin menos estético que terapéutico.

En definitiva, entre las corrientes que conducen al arte contemporáneo a través de sendas innovadoras, cabe citar aquellas que preconizan un tipo novedoso de colaboración: la del público con el artista. Muchos artistas actuales rechazan la teoría a la que se ha hecho alusión, según la cual la creación artística debe ser reflejo de una personalidad. Frecuentemente, ellos preconizan la colaboración del autor con el ejecutante, por ejemplo, en música: ciertas partituras de John Cage conllevan signos que invitan al ejecutante, llegado el caso, a realizar algunas improvisaciones *ad libitum.* En algunas ocasiones, ciertas obras plásticas comportan un dispositivo que permite al espectador modificarlas a su agrado, bien sea mediante juegos de luz, o también por movimientos o transformaciones lineales que actúan sobre la forma. Este género de colaboración permanece la mayor parte de las veces como algo provisional y transitivo, pudiendo ser restablecida la forma original a continuación. En el teatro tienen cabida múltiples formas de colaboración, por ejemplo, la pantomima inglesa, el «teatro de la sorpresa» de los Futuristas italianos. Sin embargo, se habla más habitualmente de participación del público que de «colaboración».

En todo tipo de colaboración, puede sin duda decirse que la colaboración es verdadera si las diversas fuerzas inventivas son auténticamente concurrentes, de tal modo que produzca en la obra resultante una satisfactoria unidad de aspectos estéticos diferentes. Pero en otros casos (y es lo que ocurre a menudo en las tentativas más recientes), la concurrencia de las inventivas parece introducir en la creación un principio de estocástica) si admitimos que el azar es el encuentro de series causales independientes. Y, efectivamente, un cierto número de aquellos que aconsejan y emplean las intervenciones del público o del ejecutante en la creación artística, se refieren expresamente a un principio estocástico.

➢ AUTOR, COLECTIVO, IMPROVISACIÓN, INTÉRPRETE, ESTOCÁSTICO.

COLECCIÓN / COLECCIONISTA. Se denomina coleccionista a aquella persona que posee un interés muy vivo y a veces apasionado, en cualquier caso exclusivo, por un cierto género de objetos, y que busca tener el mayor número posible de ellos, formándose de este modo una especie de museo privado especializado. La pasión por coleccionar resulta muy poderosa, y presenta un cierto carácter de primitivismo instintivo. Se observa, en efecto, incluso en el caso de los animales, que reúnen asiduamente en sus nidos o en sus madrigueras objetos de un cierto tipo muchas veces inútiles. Las colecciones de las urracas son bien conocidas. Sin embargo, algunas especies animales integran de este modo colecciones de objetos singulares (resortes de muelles, gafas, pelotas de tenis, etc.). Este hecho da la impresión de una especie de peculiar perversión de un instinto normal; el instinto de aprovisionamiento (colecciones de granos, raíces, etc.).

El coleccionista puede tener múltiples motivaciones: interés por los objetos en sí mismos, búsqueda de lo insólito, perfección de la serie completa, búsqueda del objeto perfecto en sí que resume las cualidades del género, búsqueda de la anomalía, incluso de la monstruosidad, que constituye el objeto excepcional (cabinas de curiosidades), concurrencia de coleccionistas, deseo de prestigio e incluso, al margen de todo sentido estético, búsqueda de una posición aventajada. El personaje del coleccionista presenta un interés humano y con frecuencia un aspecto pintoresco que se ha convertido a veces en fuente de inspiración para la literatura *(El amante de los tulipanes,* de La Bruyère, *El primo Pons,* de Balzac, *El aficionado a las estampas,* de Daumier, *Los Despojos de Poynton,* de Henry James...).

Se comprende, por tanto, que esta pasión por coleccionar se transforme en algo irresistible, arrastrando, por ejemplo, al individuo hacia acciones culpables o poco razonables: robo de libros, de joyas, endeudamientos, locas subastas, etc. No obstante, resulta en algunas ocasiones socialmente útil. Ciertos coleccionistas han reunido conjuntos de objetos de un interés real (cuadros, marfiles, joyas),

y los han legado a museos para evitar tras su muerte la dispersión de objetos que forman una colección. Algunos museos importantes poseen, en su origen, las colecciones particulares de príncipes o coleccionistas ilustres (colección Caillebotte, esencial en el estudio del impresionismo, colección Sommerard, convertida en el Museo de Cluny).

Incluso cuando los coleccionistas no se interesan por las obras de arte reconocidas como tales (colecciones de sellos, de etiquetas de botes de queso, de soldados de plomo, de sombreros de Napoleón, etc.) su actividad no carece de interés para la estética: los coleccionistas forman sociedades donde se establecen rápidamente curiosas clasificaciones de objetos, distinciones a veces muy artificiales, pero que adquieren enseguida una curiosa relevancia («buena edición» de un libro raro, aquella que «contiene la errata») y que conducen con facilidad a altas sobrevaloraciones económicas. «Los sombreros de Napoleón están estimados actualmente en un precio de cinco a seis millones de francos cada uno» (Maurice Rheims, *La extraña vida de los objetos,* Plon, 1959, p. 397).

La pasión por coleccionar desemboca así en una especie de exasperación del sentido de lo cualitativo, y que cabe considerar como un hecho estético. E. S.

➢ Aficionado, Anticuario, Bibliófilo, Entendido (conocedor), Museo.

COLECTIVO. El término *colectivo,* adjetivo y nombre (del latín *collectus,* reunido), aparte de sus numerosas connotaciones filosóficas, psicológicas y sociales, tiene su interés en el ámbito de la estética de la creación.

I - La noción de creación colectiva

El problema de la creación colectiva ha sido propuesto a lo largo de toda la historia del arte. Puede estar planteada de forma espontánea, o de modo voluntario sostenido mediante teorías.

1 / Se admite generalmente que la obra se halla con frecuencia contenida en sus temas, en sus esquemas y en sus formas, como la resultante de representaciones y sentimientos elaborados por la *consciencia colectiva.* Es precisamente en ese sentido en el que un Goethe pudo escribir: «¿Qué soy yo mismo? ¿Qué he hecho? Todo lo que he visto, oído, captado, lo he reunido sirviéndome de ello. Mis obras son respetadas por millares de individuos diferentes... A menudo, he recogido la cosecha de lo que otros han sembrado. Mi obra es la de un ser colectivo y lleva el nombre de Goethe». En este mismo sentido, Lautréamont profetizó: «La poesía no será hecha por uno solo sino por todos». El psicoanalista Jung añade a la noción de consciencia colectiva la de inconsciente colectivo. Según él, la imaginación del creador constituiría la expresión de la consciencia colectiva integrada por arquetipos originales extraídos de mitologías, leyendas, cuentos de hadas, etc.

2 / Igualmente resulta considerada como *labor colectiva,* aquella que desarrollaban en épocas anteriores los artistas que trabajaban en común, repartiéndose las diferentes tareas. Tal fue el caso a lo largo de toda la Edad Media. Durante las épocas clásicas, el trabajo de taller, al cual se consagraban conjuntamente maestros y alumnos, puede ser considerado del mismo modo como un trabajo colectivo. Sin embargo, es preciso señalar que las obras surgidas eran atribuidas a los maestros, quienes se contentaban frecuentemente con añadir simples retoques o meras correcciones.

En la época romántica, una teoría aventurada pero que adquirió una importancia real, afirmaba que todo lo que era épico, poseía un origen colectivo (discusión en torno a la formación de los *Poemas homéricos).*

3 / Finalmente, en la época moderna, bajo la presión de los trastornos creados por la mutación de la sociedad industrial, que han conducido a una modificación sustancial de los instrumentos empleados por el arte, o de las teorías marxistas y colectivistas, o de las presiones religiosas (colectividades monásticas, colectividades artísticas inspiradas en la Edad Media), la *creación colectiva* se abastece de nuevos parámetros que le confieren una gran originalidad. La creación colectiva se convierte entonces en el producto de una profunda exigencia: la de desterrar el mito del genial individuo creador, en provecho de una creatividad generosa atribuida a todos y cada uno. A la teoría de la inspiración divina, de la cual se beneficiaría un solo individuo creador, se opone aquella que defiende la producción de objetos estéticos como resultado de una colaboración entre los individuos que componen el grupo, y no reductible a la simple adición de los talentos individuales. El trabajo colectivo no radica ya únicamente en la repartición material de las diversas tareas, como ha sido siempre el caso en varias artes (arquitectura, teatro, coreografía), sino que se sitúa en el plano de la concepción y del proyecto creador. Durante las reuniones, comparables a las sesiones de *brainstorming* en psicología interindividual, se intenta provocar una precipitación de la innovación, de la inventiva. Es necesario realizar aquí una distinción entre los diferentes métodos de trabajo colectivo adoptados por los grupos de arte plástico.

A / En los grupos *secundarios,* es decir, organizados y pudiendo reunir cientos de miembros, los creadores plásticos no se dedican a una labor colectiva en el sentido estricto del término. La adhesión a ciertos postulados de orden intelectual, filosófico y ético, como el de la universalidad del arte, la supresión de la alteridad, la abolición de la torre de marfil, conduce a estos artistas a una unidad de estilo notoria. Pueden citarse aquí los grupos del *Stijl* holandés, creado en 1917, y otros –de carácter internacional– como *Círculo y Cuadrado, Arte Concreto* y *Abstracción-Creación,* en los años 30.

B / En los *grupos-comunidades* como la de *Brücke* (fundada en 1905 en Alemania), los artistas acceden a un estilo colectivo gracias a la participación en el mismo sistema de creencias, y gracias a una mutua impregnación obtenida por una vida que discurre en común y que tiende hacia los mis-

mos fines. En el grupo *Cobra* (integrado por artistas de Copenhague, Bruselas y Amsterdam en 1949), la creación colectiva se efectúa dentro de una espontaneidad lúdica: el placer de realizar algo en común, sin proyecto previo, y la utilización del azar, dan como resultado obras inesperadas.

C / En los grupos de *experimentación y búsqueda* como el *Bauhaus,* fundado en Alemania en 1919, constructivismo y productivismo ruso de los años 20, o el de *GRAV* (Grupo de Búsqueda de Arte Visual), formado en Francia en 1960 por artistas plásticos que se lanzan a la búsqueda e investigación de la misma manera que los sabios en un laboratorio, el proceso de trabajo creador resulta sumamente original. En el *GRAV,* las hipótesis elaboradas en común surgen a partir de una observación desarrollada en grupo de forma minuciosa, así como de un afinamiento colectivo de la percepción. Las hipótesis son entonces generadoras de eruditos dispositivos de experimentación cuyo empleo puede ser generalizado como nuevas formas. De este modo, dichos artistas, gracias a la atención prestada a los fenómenos más corrientes de la luz y el movimiento, llegan a crear de modo conjunto formas realmente innovadoras de arte visual.

En estos diversos casos, el grupo constituye un auténtico acelerador de las intuiciones individuales: una estimulante emulación favorece la génesis de nuevas ideas, de nuevas prácticas. No obstante, numerosas dificultades acechan el curso de la labor colectiva: los que han puesto en práctica esta experiencia insisten sobre la separación o polarización que puede producirse entre las normas colectivas y las prácticas individuales (especialmente en lo concerniente a la concepción y tratamiento del espacio trabajado por la plástica). Si la mayor parte de estos grupos ha gozado de una existencia efímera (que varía de cinco a ocho años), si tras un intenso período de trabajo colectivo, los individuos han sentido la necesidad del trabajo personal y solitario, hay que convenir, sin embargo, que la experiencia de la labor en grupo ha resultado habitualmente fecunda para cada individuo y ha inaugurado una nueva fase creadora, con frecuencia más individualizada todavía que antes de la adhesión al grupo.

II - La creación colectiva en el teatro contemporáneo

Al igual que las demás artes del espectáculo, el teatro es por esencia un arte colectivo tanto en el nivel de la creación (colaboración entre un autor, unos actores, un director de escena, un decorador, etc.), como en el de la representación, fundada sobre las relaciones con un público, una comunidad (contrariamente a la vinculación autor-lector, por ejemplo).

Con todo, ¿significa esta colaboración necesaria que la *creación* sea de suyo colectiva? ¿Quién es el creador de un espectáculo de Shakespeare, Molière o Brecht? Si no puede aportarse una respuesta simple, es preciso admitir que la representación es (o debe ser) ordenada en torno a un centro, a un creador principal que varía siguiendo las épocas y los géneros: generalmente el autor, pero también el actor (en la *Commedia dell'arte)* o el director de escena. Lo específico del teatro contemporáneo consiste en haber privilegiado la función del escenógrafo, o el haber pretendido que sustituyera pura y simplemente al autor (Craig y Artaud), con el fin de afirmar su especificidad frente a la literatura.

Resulta significativo que uno de los más grandes autores de este siglo, Pirandello, haya representado en su trilogía del teatro en el teatro, los conflictos entre los diversos participantes del teatro mismo (incluyendo al espectador), bajo la forma de *«contradicciones»* (crítica de la meditación teatral, teatro imposible).

La creación colectiva, tal como se realiza en la práctica, en líneas generales después de los años 1960, se inserta en este contexto, e intenta aportar soluciones originales a estos problemas. Puede ser definida como la participación de un grupo en el proyecto global de un espectáculo, en su concepción de conjunto. Comprometiendo la creación teatral no a uno de sus aspectos o de sus momentos concretos, sino a su totalidad, el hecho consiste en asumir colectivamente la función primordial, desempeñada habitualmente por el autor. Tiende a abolir la multiplicidad de roles y la división del trabajo teatral, en particular la dualidad entre la escritura y la puesta en escena (son las mismas personas quienes conciben, construyen e interpretan el espectáculo).

Las condiciones de la creación colectiva se hallan ligadas a la constitución de un grupo coherente, reunido la mayoría de las veces en torno a uno o varios «leaders», animado por un ideal común (estético, político, comunitario), decidido a consagrarse a este tipo de trabajo, a entregarse de lleno a las posibilidades (las creaciones colectivas tienen normalmente un desarrollo de un año o más) y a superar los inevitables conflictos.

En la génesis de una creación colectiva, cabe distinguir tres grandes fases, aunque las operaciones fundamentales que éstas distinguen sean más lógicas que cronológicas. La fase preparatoria comprende la elección del sujeto, la búsqueda de una trayectoria bajo las formas más diversas (lecturas, interviews, búsquedas en torno a un período histórico, etc.). La fase de dramatización tiene lugar a través de improvisaciones, individuales o colectivas, a partir de los materiales previamente suministrados. El problema principal de esta fase consiste en establecer un relevo entre las creaciones individuales, en provocar la fusión de las aportaciones. La fase de estructuración y de escritura plantea el mayor problema, dada la dificultad de entregarse colectivamente a este modo de trabajo. Tiene lugar bajo la dirección de un «colectivo» restringido, incluso integrado por dos o una sola persona (ciertos grupos delegan su poder a un escritor, por ejemplo).

Las creaciones colectivas ejemplares (como las del *Teatro del Sol,* el teatro Escambray de Cuba o las del *Living Theatre)* dependen de una identificación del grupo con una esencia colectiva y de la encarnación de una utopía durante la génesis del

espectáculo. De ahí la importancia del sujeto, que debe favorecer esta identificación, esta fusión, tanto por parte de la colectividad restringida de los actores, como por parte de la amplia colectividad del público (un momento histórico como *1789,* por ejemplo). El «sujeto» de una creación colectiva es siempre, de una manera más o menos afirmada, la colectividad o la comunidad y la búsqueda de su identidad.

La organización del trabajo, la búsqueda de métodos, la estructuración y la escritura del espectáculo, todo ello basta para distinguir claramente la creación colectiva respecto a conjunto de ideas, del happenig al psicodrama, del «acto» a la fiesta, de la improvisación a la provocación de un «suceso». Y, sin embargo, todas estas manifestaciones se hallan presentes en el seno de la creación colectiva.

Habrá que admitir, por tanto, que dicha creación tiende a realizar una síntesis entre la noción de obra o de representación (culmina en un espectáculo que es interpretado día tras día) y las ideas de acto y de fiesta, esto gracias a su modo de elaboración, de ser y de vivir juntos.

El concepto de «participación» adquiere aquí un sentido real, tanto más por el hecho de que la creación colectiva tiende a abolir la dualidad entre el actor y el espectador (en un gran número de experiencias, el «público» está invitado a expresarse bajo modos diversos, algunas veces en talleres de creación), y porque postula siempre el acercamiento del grupo hacia la colectividad.

III - Ballet

El ballet es necesariamente una obra colectiva. En el ballet clásico, con tema, existe una colaboración de al menos cinco personas: el autor del libreto, el compositor, el coreógrafo, el decorador y el intérprete. Esta participación resulta progresiva; no obstante, la participación de cada uno es indispensable, y se dan con frecuencia interferencias de influencias. El coreógrafo puede aportar modificaciones al libreto, por ejemplo, Jean Coralli en *Giselle* o Arthur Saint-Léon en *Coppélia*. El compositor puede también adaptar su participación a su demanda, tal como testimonian, por ejemplo, ciertas correspondencias entre Marius Petipa y Tchaïkovsky, a propósito de *La Bella Durmiente del Bosque*.

Estos ejemplos muestran la importancia preponderante del coreógrafo. Sin embargo, en el origen no era considerado el principal artista del ballet, y en el siglo XVII no era jamás mencionado. En el siglo XX, se convierte en director de las obras, y Serge Lifar crea el término de *coroautor* para designar a aquellos que desempeñan ambas funciones.

La interacción de aquellos que presiden durante la gestación de un ballet, resulta frecuentemente considerable, pudiendo influir la estética de la creación: el segundo acto de Giselle estaba previsto por los autores (Théophile Gautier y Saint-Georges) como algo de carácter exótico, con bailarinas que representaban diversos países (las dos principales eran una odalisca y una bayadera); sin embargo, la intervención de los coreógrafos (Jean Coralli y Jules Perrot) la transforman en ballet blanco, y gracias a ellos este ballet se convierte, como ha señalado Serge Lifar, en «la apoteosis del Ballet romántico".

La parte de los intérpretes, en la creación colectiva, se halla lejos de ser insignificante o desdeñable. Sucede incluso que se sitúan en el origen de ciertas formas. A fin de transformar en cualidades los defectos de su hija María (delgadez, brazos excesivamente largos) Philippe Taglioni, al realizar la coreografía de *La Sílfide,* crea el Ballet romántico.

Incluso cuando un ballet existe desde hace mucho tiempo, se da una recreación colectiva perpetua. Cada solista aporta su nota personal, y los cuerpos de ballet no son nunca los mismos. Emana una atmósfera particular de los diversos cuerpos de ballet mundiales, que no dan a los espectadores una emoción estética idéntica al ejecutar, no obstante, la misma coreografía.

El orden normal de las relaciones entre autor, compositor, coreógrafo e intérprete puede encontrarse modificado en algunos casos concretos. Pueden faltar ciertos eslabones; en el ballet sin tema, es el coreógrafo quien elige una música preexistente. No se hallan presentes, por tanto, más que el coreógrafo y los intérpretes. La influencia de estos últimos resulta a menudo determinante, como ocurre en la obra *Palacio de cristal,* inspirado en 1947 a Georges Balanchine por el cuerpo de ballet de la Opera de París.

En algunos casos *(La Creación,* coreografía de David Lichine, 1948) no hay música y el ritmo surge de la danza. Más raramente, el compositor escribe su música para una coreografía previamente realizada *(Ícaro,* coreografía de Serge Lifar, música de Szyfer, 1935).

Cualquiera que sea el orden de las interferencias, éstas resultan considerables, y la obra final procede realmente de cada uno de los que han aportado su ayuda.

Otro problema es el de las improvisaciones. Se conoce desde hace tiempo la improvisación del bailarín en torno a la música (Isadora Duncan); pero existen ahora ejemplos de improvisación de la música sobre la coreografía. Igualmente podemos encontrar *(Un día o dos,* coreografía de Merce Cunningham, música de John Cage) partituras no fijas sobre las cuales se halla adaptada una coreografía fija: sin ser improvisada, esta música exige una creación en colaboración durante cada representación, y el efecto producido no resulta nunca idéntico.

Algunas jóvenes compañías han presentado incluso espectáculos de improvisación total: música y coreografía. En este caso, desaparece el papel tan relevante del coreógrafo. Son los intérpretes quienes se convierten en coreógrafos.

A priori, podría pensarse que estas obras son realmente más colectivas que aquellas que las han precedido. Pero se trata quizá menos de una diferencia de naturaleza, que de una cuestión de sucesión en el tiempo. La síntesis de la aportación de cada individuo se realiza en el momento mismo

del espectáculo, mientras que antes se producían más bien una cascada de colaboraciones sucesivas con frecuentes retornos, que daban como resultado una red idénticamente compleja.

Durante las creaciones colectivas improvisadas, la individualidad de cada uno se trasluce más profusamente, y los bailarines realizan con frecuencia movimientos inconexos, acoplándose ocasionalmente por parejas, pero no llegando a formar un conjunto definido. Esta tendencia puede resultar el reflejo de un arte contemporáneo profundamente individualizado. Parece que los intérpretes se sienten menos en comunión con los otros.

En este ámbito, todo está en función de matices muy sutiles, y hay un delicado equilibrio que debe ser hallado entre una individualización anárquica y una mecanización sin alma.

Se puede pensar, asimismo, que el público que recibe el ballet no participa en la creación colectiva. Esto es bastante cierto en el ballet con tema o sin tema, aunque la atmósfera de la sala pueda llevar al bailarín a modificar su interpretación y, a veces, a superarla,

Sin embargo, en el ballet con tesis, el espectador realiza una parte creativa. Las ideas no le son impuestas, deben originarse a partir de la contemplación del ballet. Si el espectador es pasivo, recibirá el ballet como si careciera de tema, y dicho ballet se convertirá en un fracaso. Cada espectador puede, además, comprender la misma obra de modo diferente, en función de su personalidad, lo cual no resulta posible en el ballet con tema, para el que no existe más que una sola interpretación válida. No todo está expresado: las prolongaciones del ballet exceden frecuentemente su representación. Esto resulta muy cierto en algunos ballets que parecen no tener comienzo ni fin: en *Wind, Water, Sand,* arreglado por Carolyn Carlson, es imposible saber cuándo comienza el ballet: un telón se hace progresivamente transparente y, cuando vemos el movimiento a los bailarines, se sabe que han comenzado antes, pero, ¿cuándo?

El espectador se integra entonces en el espectáculo de un modo muy real, como en aquel caso en el que sube a escena con los artistas, por ejemplo, en *Hair.* Pero esta participación resulta más sutil.

El ballet nos aparece, pues, desde siempre como una obra colectiva, pero la naturaleza de ésta ha variado considerablemente en el curso de su historia. Las relaciones se han modificado, pero el ballet no puede existir sino gracias a las aportaciones de varios, no es nunca la emanación de un único creador, aunque la importancia de unos y otros es variable. C.

➢ COLABORADOR/COLABORACIÓN, CREACIÓN, CREATIVIDAD, EXPERIMENTAL, IMPROVISACIÓN.

COLLAGE. El término *collage* es utilizado en su origen para designar la acción material de pegar el papel de tela sobre una pared o de unir con cola los objetos.

Hoy en día, esta palabra designa en primer lugar, y sobre todo, una nueva técnica de las artes plásticas, que viene a añadirse a las diversas técnicas más antiguas (pintura, dibujo, grabado, fresco) y que consiste en la yuxtaposición de materiales diversos pegados sobre tela, cartón o papel, a fin de crear un nuevo objeto plástico.

Se emplea de igual modo esta palabra en las artes de la escritura (poesía y novela), en el cine y en la música (donde se prefiere frecuentemente la palabra *citación).* C.

I - Artes plásticas

Durante siglos se designaban como «papeles pegados» aquellas composiciones decorativas realizadas enteramente mediante el ensamble de una gran variedad de papeles recortados. El género conoció, a finales del siglo XIX, y bajo el nombre de «bizarreries» (rarezas, extravagancias), una boga excepcional. Sin embargo, habrá de hacer su aparición el cubismo, a partir de 1912, para que los papeles pegados adquieran el rango de creaciones plásticas. Muy rápidamente y casi con simultaneidad, este nuevo medio de expresión se desarrolla en todos los movimientos de arte vigentes. El término *collage* es empleado por primera vez por Dada, sustituyendo de este modo a la locución «papeles pegados», particularmente impropia, puesto que los pintores se hallaban bien lejos de contentarse con el papel como único material.

La técnica del collage no cesa de evolucionar, y pasa por variaciones tan numerosas que los problemas estéticos planteados por dicha técnica difieren considerablemente según sea utilizada por tal o cual movimiento. La evolución del fenómeno del collage es tal que, en los movimientos de arte contemporáneo valdría más, en muchos casos, hablar de *ensamble:* ciertos artistas llegan, en efecto, a incorporar en sus composiciones (a menudo a través de cualquier otro medio diferente a la cola o pegamento), objetos con tres dimensiones (pájaros disecados, botellas, bombillas eléctricas, jaulas de pájaro, etc.).

Resultado lógico de un largo recorrido pictórico, de una práctica artística experimentada, en los pintores cubistas, el collage, debido a la introducción en los lienzos de un elemento tomado del mundo exterior, se reveló como un procedimiento poético que renovó y modificó por completo su pintura. Tras haber descompuesto analíticamente los objetos (hasta hacerlos con frecuencia ilegibles), la pintura cubista se torna «sintética»: las dimensiones de los lienzos son más importantes, las formas más audaces, y los planos oblicuos desaparecen para dar lugar a extensos planos paralelos. Otras dos consecuencias destacables de la utilización de elementos pegados son la bidimensionalidad de la superficie pictórica y la reaparición del color. El plano del material adherido es en efecto un plano coloreado sin modelado, sin juego de luces y sombras, y permite una disposición uniforme de los elementos coloreados no sombreados.

La dirección a la que se vieron abocados los pintores cubistas fue, ante todo, la de una nueva problemática en torno a la verdad y a la falsedad en el arte de la realidad y de la ilusión, a través de

este procedimiento puramente técnico. Por consiguiente, en el punto de partida, el empleo de los elementos pegados respondía a la exigencia de hallar una solución al problema de la realidad, puesto que el objeto directamente extraído del mundo exterior podía proporcionar una certeza al pintor, que tenía la posibilidad de comparar los elementos de su cuadro con elementos arrancados de la realidad, mientras que finalmente, por el contrario, desembocaron en auténticas cadenas de paradojas en la dialéctica entre el arte y la realidad. Con frecuencia, en efecto, los elementos pegados en el cuadro parecen todavía más falsos que los objetos dibujados o pintados. El enrejillado de la silla en *Naturaleza muerta con silla de rejillas,* de Picasso, elemento prestado por la realidad, no es otra cosa más que hule, y son, asimismo, trozos de papel pintado industrialmente los que simulan las venas de la encina en *Compotera de frutas,* de Braque. El espectador experimenta entonces ante el collage, en una oscilación consciente entre la apariencia y la realidad, un placer estético muy sutil. La búsqueda creadora resulta diferente en Matisse que compone paneles decorativos con papeles recortados y después pegados.

En definitiva, mediante el collage, los pintores cubistas aportan un auténtico desafío a la pintura tradicional, concebida como relación de mímesis entre arte y realidad. ¿De qué le sirve al pintor imitar las venas de la madera cuando la máquina lo consigue de un modo perfecto? Dispensado así del trabajo artesanal de efectos visuales, el pintor obtiene como resultado una pintura que, lejos de imitar la realidad, crea una realidad plástica nueva. Es preciso señalar que en los cubistas, los materiales pegados no constituyen sino una parte del cuadro, y que existe siempre una confrontación entre ellos y los elementos pintados o dibujados, en función de su materia, de su forma o de su color.

El artista alemán Schwitters ha logrado su gran obra, el *Merzbau,* especie de columna arquitectónica, conforme a sus hallazgos de detritus de todo tipo.

La trayectoria perseguida por dadá, y más tarde por los surrealistas, resulta muy distinta. Para los artistas dadá, el collage significa ante todo un medio de subversión política (habría que hacer una mención especial de los *foto-montajes* de los dadaístas alemanes) o de subversión de la realidad cotidiana. Para los surrealistas, especialmente para Max Ernst, se convierte en puro procedimiento poético: los elementos adheridos sobre el cuadro (que a menudo rellenan toda su superficie) desempeñan entonces la función de palabras que el pintor asocia en el nivel de su fantasía, a veces dándoles su sentido literal (los elementos extraídos de la realidad representan lo que habían representado ya), o también adjudicándoles un sentido metafórico (el elemento pegado representa entonces una cosa bastante diferente de la que representaba, así las flores de un sueño pueden estar constituidas por medio de multitud de ruedas)... Por esas variaciones al infinito, los surrealistas alcanzan eso que Max Ernst denomina «un novedoso desconocido», y a la estructuración de un universo onírico autónomo... El collage, forma abierta, se torna, por tanto, susceptible de una multiplicidad de interpretaciones, que el espectador capaz de interrogarse le proporcionará.

Podrían buscarse antecedentes al espíritu del collage en las composiciones del género de las de Arcimboldo (cabezas construidas con legumbres, pescados, etc.). Sin embargo, la diferencia radica en que Arcimboldo no utiliza materiales preexistentes.

Los rellenos en arquitectura pueden aproximarse a los collages.

II - Las artes de la escritura

En poesía se habla también con frecuencia de «collage» por alusión al procedimiento plástico. Muchos poetas (Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Aragon, A. Breton), siguiendo a los pintores, han recurrido a este procedimiento. De este modo, han introducido en sus poemas frases ya hechas, conversaciones sorprendidas en un café, en la calle, que son verdaderos collages de la expresión hecha, del lugar común, consideradas como fragmentos de realidad. Como en los collages plásticos, los elementos pueden ser incorporados al texto, o por el contrario, constituir enteramente el poema.

En la novela, este procedimiento ha resultado igualmente utilizado. Aragon, André Breton, han empleado también letras escritas por desconocidos y encontradas en la calle, prospectos, páginas de catálogos de vestidos, y modificado a partir de ahí la composición de sus novelas. Para estos novelistas, introducir un pensamiento ya formulado por otros, viene a superar la destinación originaria.

III - Música

El término collage no es utilizado sino de modo excepcional, y únicamente en la música contemporánea. Habitualmente se designa con el nombre de *cita* o *citación.*

Por referencia a su utilización en las artes plásticas, especialmente a partir de principios de este siglo, el collage ha sido poco desarrollado en el ámbito musical, al menos hasta los años 60; la técnica del collage ha estado, durante mucho tiempo, asociada a una actitud de renuncia por parte del compositor a sus derechos sobre un material musical y que hacen de él el poseedor de una propiedad artística que es preciso salvaguardar en su identidad, en su individualidad. El desarrollo del pensamiento musical de Charles Ives (en particular en sus obras sinfónicas, donde se mezclan materiales musicales de orígenes extremamente diversificados) ha contribuido a trastocar esta concepción proteccionista de la obra, lo mismo que toda la orientación de la búsqueda de John Cage (por ejemplo, en *Imaginary landscape),* que consiste en favorecer los encuentros entre elementos sonoros cuyas implicaciones no están necesariamente previstas por el compositor.

La técnica del collage participa de la infiltración del azar en los procesos compositivos; el

collage pone nuevamente en cuestión la noción de unidad, de entidad de la obra al introducir, precisamente por su aspecto no intencional, la fragmentación, la dispersión. Especie de aglomerado formado a partir de «objetos encontrados» que no son necesariamente reinterpretados, el collage destruye en cierta manera la alternativa entre la obra creada de este modo y la obra que es imitada.

Por ejemplo, en *Vuestro Fausto,* de Michel Butor y Henri Pousseur (ópera que plantea en cierta forma sobre la escena la problemática de la imitación o del préstamo), la dimensión del collage está considerada como una situación límite, como una yuxtaposición, coexistencia de géneros musicales privados de su puesta en relación consciente; relación instaurada previamente a la cuestión de saber si existe o no, entre sus propiedades aparentemente contradictorias o heterogéneas, un factor común susceptible de asociarlos.

La relevancia que reviste, tras un intervalo temporal relativamente corto, el fenómeno del collage, puede haberse suscitado en gran medida por la naturaleza de los nuevos medios de producción electro-acústica, con sus técnicas de montaje y de mezcla que permiten poner en relación, deliberadamente o no, sin ninguna transición, los procesos compositivos, sean cuales sean. Esta facultad instantánea de realizar una amalgama, de combinar los recursos sonoros, constituye además una de las propiedades de los medios de difusión de los cuales disponemos hoy en día, y que han dado una fisonomía particular a nuestro entorno sonoro cotidiano, precisamente la del collage. N. B./C.

➢ Ensamble, Centón, Cita, Contaminación, Material, Montaje, Surrealismo.

COLOR

I - El color desde el punto de vista psicológico

Según un primer sentido que hay que distinguir estrictamente de los siguientes, el color es la cualidad sensible que percibe la vista humana normal cuando recibe una luz en la que domina fuertemente una sola longitud de onda. Desde este punto de vista, el blanco no es un color (veremos más adelante que desde otro punto de vista sucede de otra manera).

Todavía bajo este punto de vista, hay que decir que hay un número infinito de colores (la única limitación de su número seria la posibilidad de discernir las diferencias; según Wissenborn habría 3.549 matices perceptibles), y que un color puro (o saturado) es una radiación entera de una sola longitud de onda. Prácticamente, no las hay en la naturaleza ni en las artes; solamente se la obtiene mediante procedimientos de laboratorio.

Se distingue usualmente en el espectro solar siete colores, llamados, en ocasiones «fundamentales», y que son: violeta, índigo, azul, verde, amarillo, naranja, rojo. Se puede observar que esta división en siete es puramente convencional. Newton la introdujo dividiendo la extensión del espectro solar según las proporciones de la gama frigia, y ésta es una operación puramente arbitraria. No se basa, de hecho, en ninguna analogía entre el mundo de los colores y el de las sonoridades. Los esfuerzos que se han hecho frecuentemente para establecer una «gama de colores» por analogía con la escala musical, están abocados al fracaso, puesto que el cosmos de los *qualia* ópticos y el de los *qualia* acústicos están estructurados muy distintamente. Se observará, por otro lado, que el sentido acústico es eminentemente analítico. Si el oído se ve afectado por un movimiento vibratorio compuesto, la percepción auditiva puede discernir sus componentes. Nada semejante ocurre con la vista, que no permite ningún análisis de este tipo. El blanco constituye cualitativamente una identidad que no se puede descomponer. Un conjunto de radiaciones como el que ofrece el color rosa aparece a la sensibilidad óptica pura tan neta, y también tan simple en apariencia, como un rojo o un blanco. Además, las radiaciones complejas dan exactamente la misma impresión que un color espectral puro: es, por ejemplo, el caso del verde, que puede obtenerse indistintamente al aislar una determinada región espectral pura o al superponer las radiaciones del azul y del amarillo.

La consecuencia de estos hechos es que resulta muy difícil organizar estructuralmente el universo de los *qualia* cromáticos. En el siglo XVIII, el filósofo J. H. Lambert estableció definitivamente que solamente se puede dar forma al cosmos cromático sobre un cuadro de tres dimensiones. De este modo, por ejemplo, sobre una esfera semejante a la esfera terrestre, se pondrá el blanco en el Polo Norte, el negro en el Polo Sur, y los colores del espectro circularían por todo lo ancho del Ecuador. Un matiz cualquiera encontrará su sitio en esta esfera. De este modo, un rosa estará en el meridiano del rojo, pero más o menos alto hacia el Polo Norte, según contenga más o menos luz blanca.

Evidentemente será muy útil poseer una anotación precisa y práctica de los *qualia* cromáticos (seguimos en el dominio de la sensación de color). En la práctica, el vocabulario existente es absolutamente irracional. Varía según las lenguas y las épocas: se ha apreciado claramente cuánto de extraño había en el vocabulario antiguo de los colores (por ejemplo, el de Homero): «el mar color violeta... la mar vinosa...», etc. Incluso se ha llegado a suponer que la sensibilidad óptica había evolucionado desde esta época hasta el hombre actual. Es bastante poco probable. Se trata, ciertamente, de hechos filológicos y no psico-fisiológicos.

Sin embargo, el vocabulario de los colores estuvo bastante desarrollado a veces por todas partes, pero, notablemente, allí donde los temas de moda (por ejemplo, en el arte de las telas) hacían práctica una designación precisa de matices. De ahí proceden unas expresiones intencionalmente pintorescas, tales como éstas de los siglos XVII y XVIII, en Francia: color «muslo de ninfa emocionada.... español enfermo... caca de delfín...», etc., designaciones convencionales de una capacidad muy restringida. Volveremos a esto más tarde. Se entenderá que muchos pintores hayan deseado poder disponer de una notación cómoda,

para inscribir con precisión un efecto de color sobre un croquis a lápiz o a pluma. De Delacroix y de Van Gogh tenemos así unos croquis completos de anotaciones verbales. Se puede apuntar y por su importancia histórica en el siglo XIX, el procedimiento de Lecoq de Boisbaudran (cf. su obra *Educación de la memoria pictórica).* Este pintor, que no dejó nombre importante como artista, merece al menos una mención como profesor: algunos de los primeros impresionistas fueron formados por él y practicaron su método de notación (la notación literal de colores propuesta por Ostwald merece una mención particular, al haber sido empleada en museología).

Los procedimientos empíricos que muchos artistas practican a este efecto poseen el interés de dar informaciones sobre la organización de su sensibilidad cromática y, en particular, de su escala mental de colores. En efecto, se debe señalar que para cada individualidad la estructura del cosmos cromático está dominada por determinadas entidades cualitativas que tienen, por así decir, a la diva en su sensibilidad. Tal pintor sentirá predilección por un determinado matiz, y a veces, toda una escuela será sensible a esta predilección, por lo cual se habla con razón de una «paleta veneciana» o «florentina», etc., y se ha podido caracterizar a ciertos impresionistas llamándolos «violetas». Sucede lo mismo con la mayoría de los individuos que son artistas. Sus predilecciones cromáticas son a veces muy vivas. El estudioso de la estética debe tener siempre en cuenta: 1) que a menudo estas llamadas preferencias por un color son puramente verbales; una persona dirá que «su color es el azul», y realmente prefiere sólo esta palabra (volveremos en seguida al color en literatura); 2) que palabras tales como azul o rojo o rosa son vagamente generales y están faltas de todo valor de notación: «azul de rey» o «azul cielo», amarillo canario» o «amarillo oro», están cualitativamente muy distantes unos de otros, además de que las preferencias cromáticas tienen muy en cuenta estos matices. Se puede suponer que la mayor parte de los sujetos actúa a tenor de asociaciones de ideas y recuerdos inconscientes, debidos a experiencias infantiles muy precoces.

En todas las investigaciones estéticas relativas al color, hay que distinguir cuidadosamente el color simple y realmente percibido, del color imaginado o evocado verbalmente, e, incluso, del color funcionalmente empleado en una obra de arte.

Antes de dejar este primer aspecto del color, anotemos brevemente todavía: 1) que todo lo precedente concierne a la vista humana normal, aunque existen numerosas anomalías de la visión de colores (discromatopsias), de las cuales la más asombrosa es el daltonismo, sobre todo bajo la forma de confusión del rojo y el verde (a pesar de que estas anomalías son bastante frecuentes, no parecen haber dejado rastros en el arte. Ciertas sustancias alucinógenas, como el peyote, provocan alucinaciones ricamente coloreadas); y 2) que en el mundo animal y vegetal el color desempeña un papel bastante importante. De este modo, los insectos (sobre todo las abejas) distinguen los colores, y muchos actos animales instintivos están condicionados por excitaciones cromáticas, o las utilizan funcionalmente (mimetismo, etc.). Incluso se ha observado en el mundo vegetal casos de colocaciones que parecen (por muy extraño que parezca desde el punto de vista científico) tener una especie de intencionalidad funcional (atracción de los insectos y pájaros para la fecundación de las flores o la difusión de polen, etc.). En esto hay fenómenos positivos que, actualmente, no han obtenido aún una explicación, ni siquiera una expresión científica satisfactoria.

Lo que se puede decir, en todo caso, es que ciertamente parece que la transformación en cualitativo de lo cuantitativo de las radiaciones luminosas es un importante fenómeno de la vida.

II - Los materiales colorantes

En otro sentido, se llama colores a las sustancias colorantes de las cuales nos servimos en las distintas técnicas artísticas; de este modo decimos: colores al óleo, colores acrílicos, etc.

A pesar de su evidencia hay que tener en cuenta que no se puede confundir esta apreciación con la precedente. Hablar de la «mezcla de colores» no es decir nada si no se precisa en qué sentido se toman estas palabras, pues se trata de asuntos muy distintos, según se hable de mezcla óptica de radiaciones luminosas o de mezcla en la paleta de pigmentos coloreados. Además, los resultados sensibles son diferentes. Por ejemplo, la mezcla óptica del amarillo y del negro da el pardo, la mezcla en la paleta de pigmentos amarillos y negros da el verde oliva.

En este sentido *II,* el color constituye el material del cual se sirve el artista. Estos materiales son, en general, muy diferentes según las diversas técnicas (pintura, cristalería, cerámica, tejido, etc. Y en cada una de esas técnicas la evolución histórica de los materiales disponibles condiciona muy estrechamente la historia del arte. Tres puntos esenciales interesan al estudioso de la estética a este respecto.

1 / En general, el estado de la técnica en un momento dado pone a disposición del artista un número de materiales restringido y a veces bastante limitado

Se puede emplear (un poco abusivamente) la palabra «gama de colores» para designar el conjunto puramente empírico y técnico de los materiales colorantes disponibles. Por ejemplo, la gama de los pintores prehistóricos estaba así considerada: blanco, amarillo, rojo oscuro y negro; pues no disponían más que de colores obtenidos con tierras coloreadas naturalmente y del negro de humo, diluidos en médula o en orina. Los pintores egipcios disponían de una quincena de colores, añadiendo a la gama prehistórica sustancias químicas bastante elaboradas (cinabrio, sulfuro de arsénico, etc.). Se conoce la importancia que tiene en la historia del arte esta disponibilidad de los materiales colorantes (invención de la pintura al

aceite, por ejemplo). En general, el progreso técnico alargaba cada vez más la lista de las disponibilidades cromáticas, lo cual no constituye necesariamete un progreso artístico: la necesidad de obtenner efectos por medio de la ingeniosa utilización de un pequeño número de *qualia* es a menudo una dicha excitante para la invención artística.

2 / *Se anotará en segundo lugar que la utilización del material cromático introduce en las artes unas complejidades por las cuales la consideración de* qualia *cromáticos se combina con las propiedades no cromáticas del material*

Así interviene el «medium» (agua, aceite, gasolina) que sirve para desleír los colores. El instrumento (dedos, pincel, espátula...), con el cual el color es transportado y aplicado, desempeña una función igualmente importante en el empleo de los colores. Bajo una consideración general, la *consistencia* del material introducido en los valores táctiles y caóticos (la pasta, la pincelada) que, en determinados puntos de vista, se conforman en la mente del artista, tomando como base la simple cualidad cromática del material. Volveremos a éstos a propósito de otras artes.

3 / *Finalmente, el material cromático se somete a circunstancias externas o temporales que no son de despreciar*

Por ejemplo, la cuestión del clima desempeña un papel activo en la policromía arquitectónica. La decoración, el oscurecimiento de los cuadros por el paso del tiempo, plantea también graves problemas, sobre todo en lo que se refiere a la restauración de las obras pasadas a la posteridad bajo un aspecto muy diferente a su aspecto original.

III - El color en las artes

1 / La pintura

A primera vista, parece que la pintura es por excelencia el arte del color y que el color tiene un *quale* constitutivo. De todos modos, la cuestión es compleja. Factores tales como la línea, el arabesco, el dibujo, los grados de luminosidad, los valores táctiles, la pincelada, la evocación del espacio en profundidad, la composición de conjunto, juegan igualmente su papel. Ha existido (en la Antigüedad griega, en el Renacimiento, etc.) un género pictórico en camafeo* o en grisalla*, en donde el color se encuentra concretamente ausente (aunque a veces esté evocado). Muchos pintores (por ejemplo, Leonardo da Vinci) elaboraron sus cuadros bajo una preparación en camafeo (Leonardo lo preparaba con tierra oscura). Sin duda, se puede suponer que en semejante caso el pintor preveía el efecto del color que debería donar, a la postre, su alma al cuadro. No es menos cierto que tales hechos ponen en evidencia una estructura no cromática de la obra. La distinción tradicional entre «coloristas» y «dibujantes», que fue objeto de tantas discusiones académicas en el siglo XVII (Roger de Piles), y que fue más tarde resaltada particularmente por Baudelaire, muestra claramente que el color no es forzosamente hegemónico en pintura.

Se puede señalar, sin embargo, que las obras de los pintores no coloristas atestiguan a menudo una influencia de la escultura o, al menos, una afinidad con su estética: El pensamieto pictórico parece haber hecho, en este caso, una especie de recorrido por el pensamiento del escultor, o de estadios en torno a la escultura. Está permitido, pues, pensar que la pintura pura es esencialmente colorista. Cézanne decía que el color es al paroxismo lo que el dibujo a la plenitud. Del mismo modo en que el músico es hombre que piensa con los sonidos, el pintor es hombre que piensa con colores. De ahí, una doble sensibilidad: por una parte, la sensualidad de los colores, de las alegrías y las penas que pueden causarle sus armonías o conflictos, la satisfacción que puede causar su sola presencia cualitativa; y, por otra parte, su sensibilidad hacia todos sus poderes, esencialmente, evocativos y significativos. Existe una simbología de los colores (sobre la que volveremos más adelante, desde el punto de vista social); simbología que es difícil de considerar como unívoca y universal, pero que quizá cada pintor utilice como idioma personal. Henri Matisse decía: «hay que unir a dos amantes con la armonía de dos colores complementarios». Es lícito ir en contra de la expresión «hay que»; sin embargo, reemplazándola por «se puede», el pensamiento es incontestable.

➢ PLACER ESTÉTICO *[III]*.

2 / La arquitectura

Los teóricos que han enumerado los procedimientos artísticos de la arquitectura han señalado volúmenes, expresión de las funciones, y, a veces, los arreglos de la luz, pero raramente el color. Sin embargo, Théophile Gautier anotaba (en *España)* que «la arquitectura de las buenas épocas» era siempre polícroma. Efectivamente, los templos griegos estaban embadurnados de azul y rojo. Incluso se ha señalado, cosa curiosa, que los griegos habían empleado franca e intrépidamente el color tanto en escultura y arquitectura como en pintura.

Sin duda, en los climas húmedos, el empleo exterior de los colores es difícil y muy vulnerable. Sin embargo, por una parte, la arquitectura dispone de medios cromáticos inalterables gracias a los materiales empleados: diferentes piedras, ladrillos, mármoles de diversas colocaciones, etc. Y ciertos medios técnicos como el mosaico, que permiten decoraciones exteriores; por otra parte, el empleo de los revestimientos coloreados permite conseguir efectos cromáticos sólidos, que además han sido empleados antes en los medios rústicos que en los urbanos. Algunas pequeñas ciudades portuguesas de estilo colonial tienen encantadores tonos rosa, rojo, azul, amarillo, gracias a estos procedimientos de policromía. Finalmente, los arquitectos contemporáneos disponen de colores duraderos para los decorados exteriores.

En cuanto al interior de los edificios, nada se opone a otorgarles, ya sea por medio de la pintura, por el mosaico o por medio de tintes, una rica policromía. El arte de la vidriera y el de la escul-

tura polícroma (consultar más abajo) colaboran desde este punto de vista con la arquitectura.

Actualmente, ya no hay necesidad de rehabilitar esta policromía arquitectónica que el clasicismo rechazaba.

3 / Escultura

Se ha recordado más arriba que las estatuas griegas antiguas estaban pintadas. Algunas conservan aún muy bien el trazo. Por ejemplo, la coré 675 de la Acrópolis es de mármol polícromo: su capa está matizada con motivos rojos y azules que indican algún relieve.

Los bronces están, asimismo, complementados, sobre todo en los ojos, con pinceladas cromáticas. El célebre *Auriga* de Delfos tiene los ojos incrustados de esmalte y de ónice. Finalmente, el empleo de diversos materiales coloreados en la misma obra (estatuas criselefantinas) establece también otra forma de policromía escultural.

Las estatuas egipcias también estaban pintadas: *El escriba arrodillado* de Saqqarah está pintado en caliza.

Hay que hacer una mención especial de la escultura en madera: como la pintura es muy utilizada para la buena conservación de la madera, en todos los tiempos se ha utilizado el color de una manera realista o decorativa. La escultura polícroma, por otra parte, se ha combinado con la arquitectura, como se acaba de afirmar. Se puede citar, por ejemplo, el retablo mayor de la catedral de Toledo (siglo XVI) como una vasta composición arquitectónica y escultórica de gran riqueza polícroma.

En la época clásica y hasta el siglo XIX, la policromía apenas ha estado presente en la escultura, salvo bajo formas folklóricas (estatuas bretonas de santos, por ejemplo). Se trata de artistas como Jérôme, Barrias, Klinger, que intentaron rehabilitarla en la atmósfera del *modern style**. Sólo Klinger, por sus tendencias surrealistas, ha tenido una influencia perdurable. Ante todo, se debe citar su *Estatua criselefantina de Beethoven* (1902).

4 / Dibujo y grabado

El dibujo generalmente es monocromo. Sin embargo, el color aparece en él de dos modos: 1) bajo la forma de «dibujo realzado», es decir, de una composición esencialmente dibujada, pero en donde cooperan, en el efecto de conjunto, algunas pinturas de acuarela o de aguada; 2) bajo la forma de dibujo con minas de diversos colores. El arte clásico practicó este género de dibujo llamado a «tres lápices», ejecutado con piedra negra, sanguina y tiza. Actualmente, el empleo de los lápices de colores ha sido rehabilitado por algunos artistas, complacidos en remarcar todo lo infantil que puede tener el procedimiento.

En cuanto al grabado en color, se practica bajo formas que son técnicamente un tanto groseras y populares, tales como los grabados sacados en negro y realzados, ya sea en chapa de estarcir, ya sea con planchas en tamaño de relieve (estilo de las imágenes de Epinal); o bajo formas extremadamente delicadas y matizadas: la litografía en color practica una estilización considerable, por la necesidad de producir todo el efectismo mediante un número restringido de tintes planos.

5 / Artes menores

En las artes habitual y absurdamente llamadas menores, el color desempeña a veces un papel esencial. Por ejemplo, en el arte del tejido, la cualidad monocroma de una pana o de una seda puede bastar para mostrar todo el valor estético. Se ha visto más arriba que la moda contribuyó en gran medida a desarrollar una sensibilidad cromática especial en el arte de los tejidos, tanto por la apreciación de los logros en el matiz exacto, como por la consideración de *armonías* más o menos agraciadas de un vestido con tal o cual tipo de belleza femenina o con el escenario en el que se desenvuelve su vida. Se verá más adelante que determinadas formas de simbolismo intervienen también en esto.

En muchas artes menores, por ejemplo, en la bisutería, los materiales empleados (piedras preciosas de diversas clases) proporcionan la gama de colores de que se dispondrá.

El arte de las vidrieras, que proporcionara verdaderas obras de arte de policromía, ha tenido también sus períodos de repulsión por el color (a partir del siglo XIV, vidrieras en grisallas, a veces realzadas con medallones en color como en Troyes).

Las artes del fuego (esmaltes, porcelanas, etc.) tienen unos problemas particulares por el hecho de que el matiz cromático está aquí sometido al grado de cocción y a la habilidad del artista para prever el color resultante, al menos en las técnicas a elevadas temperaturas. Debe hacerse una mención especial referente a la cerámica. El color tiene en ésta unos colores a menudo particulares, debido al escaso número de tintes absolutos disponibles. Nadie duda que la pureza del arte esté aquí ligada a la escasez de la gama utilizada; a lo cual se puede añadir una cierta homogeneidad de la gama debida en ocasiones a las disponibilidades de la tierra respecto a los materiales. Por contra, el deseo de rivalizar con la pintura (pintura en porcelana...) es una desviación estética.

6 / El color en música

Científicamente, como hemos visto más atrás, es posible constatar correspondencias positivas y naturales entre el mundo de los sonidos musicales y el de los colores. Estos dos mundos poseen estructuras diferentes, tanto desde el punto de vista de las radiaciones físicas (la gama de luces visibles tiene una extensión inferior a una octava) como desde el punto de vista de los órganos sensoriales (carácter analítico del oído, sintético el de la vista).

Sin embargo, hay cuatro órdenes de hechos que generan el tema de la correspondencia color-nota musical.

A / *Se puede, mediante artificios matemáticos,* es decir, por el empleo de un coeficiente arbitrario, *establecer una correspondencia artificial entre esas dos series de frecuencias vibratorias,* como lo hizo, por ejemplo, en el siglo XIX, Drobisch. En razón de su carácter absoluto, ente artificial, las

construcciones de este género no son susceptibles de niguna explicación útil.

B / *La teoría mística de las correspondencias* mantiene que: «los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden», y lleva a construir una cosmología cuyos partidarios afirman que abre grandes y estupendas perspectivas artísticas, efectivas, e incluso ontológicas, mientras que los críticos racionalistas la consideran como obra puramente imaginativa. Sobre este terreno místico se sitúa Alexandre Scriabine al combinar música y color, particularmente en su *Prometeo*.

Semejantes tentativas, con toda seguridad legítimas, se justifican por el valor artístico de su elaboración.

C / *Psicológicamente, en muchos individuos, las asociaciones de ideas espontáneas o adquiridas unen fuertemente las imágenes sonoras y cromáticas.* Richard Wagner, que estuvo sujeto a estas asociaciones, discernía con mucha lucidez su origen. Las había adquirido en su juventud, cuando comenzaba a estudiar armonía: se sirvió de tintas de colores diversos para anotar los elementos de la tonalidad (azul para la tónica, rojo para la dominante, etc.). Esta clase de asociaciones subjetivas son individuales: intervienen en la creación pero no pueden compartirse.

D / *Es posible, al analizar las obras de arte, detectar hechos estructurales análogos en los dominios de la pintura y de la música.* Se puede, por ejemplo, encontrar una analogía entre la relación tónica dominante y la de dos colores complementarios. E, incluso, existen analogías entre diversos hechos de orquestación y ciertos supuestos cromáticos: la repetición de un mismo motivo, sucesivamente, por el oboe y la trompeta, puede hacer pensar en un mismo motivo decorativo ejecutado en verde o rojo, etc. Esta clase de hechos son positivos, pero hay que cuidarse de no atribuirles una extensión y una objetividad exageradas. Recordemos también a menudo se trata de hechos verbales más que musicales o cromáticos: se concederá a un «verde celedón» un carácter agresivo y belicoso que evocará la trompeta, etc. Frecuentemente, tales expresiones son también metafóricas. Liszt, al dirigir una orquesta, decía a sus músicos: «¡rojo!», o «¡verde!» para incitarles a acalorar o suavizar el timbre de la sonoridad.

De un modo general, se puede decir que estos cuatro órdenes de hechos «aparecen confusamente mezclados, y que un espíritu de crítica rigurosa restringiría considerablemente la capacidad y solidez objetiva, mientras que un espíritu entusiasta y poco preocupado por la crítica le adjudicaría gustosamente un carácter de experiencia positiva rica en perspectivas estética y místicamente muy amplias.

E / *Metafóricamente, se habla de «color sonoro»* cuando se refiere a la impresión de conjunto causada por el timbre de los instrumentos utilizados, las armonías empleadas y la disposición de los diferentes sonidos de la escala sonora (en lo agudo, en lo grave, en acordes amplios o concisos, etc.). Los refinamientos de orquestación, de timbres, que se encuentran en el *Orfeo* de Monteverdi, hallan su significación completa en Berlioz.

La expresión «color sonoro» debe tomarse en el sentido en que se recubra de hechos rigurosos y positivos, y no como una vaga aproximación.

7 / El color en literatura

El color en sentido propio y concreto no interviene en literatura más que de una manera episódica y poco importante (manuscritos o impresiones de diversos colores, especialmente en negro y rojo o sobre papeles pintados). Pero la expresión verbal de las anotaciones o evocaciones es muy importante.

De una manera general, los clásicos parecen haber hecho un uso demasiado pintoresco y poco concreto de las anotaciones de colores, tomando fácilmente algunos, por otra parte, un carácter de epíteto convencional (la aurora de los dedos rosa, las penas negras, el oro de las mies, etc.).

Citaremos siempre como cromatismo eminentemente romántico estas frases de Chateaubriand, en *Atala:* «se ve remontar a lo largo de las riberas... islas flotantes de pistia y nenúfar, cuyas rosas amarillas se elevan como pequeños pabellones. Serpientes verdes, garzas azules, flamencos rosas, se embarcan como pasajeros en vasos de flores». Y un poco después: «cuando una brisa viene... a balancear sus cuerpos flotantes, a confundir sus masas de blanco, de azul, de verde, de rosa, a mezclar todos los colores... se suceden tales cosas ante los ojos que en vano intentaría describirlas».

Por otra parte, el color pintoresco de los románticos pudo volver fácilmente a lo trivial. Alfred de Musset se mofa de esto en *Nomouna:*

Si con una pincelada os hubiera construido
Qué ciudad de techos azules, qué blanca mezquita
Qué tríada en verso chapada de oro y plata
Qué descripción de minaretes flanqueada
Por el horizonte rojo y el cielo a tono
¿Me habríais respondido: me habéis mentido?

En ocasiones, el empleo más o menos romántico de los colores se centra sobre todo en los efectos de virtuosismo. De este modo, Hugo, en un poema de doce versos *(Autrefois j'ai connu Firdousi dans Mysore)* emplea sucesivamente siete anotaciones diferentes para hablar del color rojo (llama, aurora, rojo, rubí, escarlata, púrpura, bermejo). Ciertos textos literarios de pintores abundan en anotaciones de este tipo.

A propósito del romanticismo, hay que señalar aún en literatura un sentido metafórico de la palabra color: se trata del famoso *color local*.

Finalmente, todavía en un sentido metafórico, se emplea a menudo la palabra color para designar la atmósfera afectiva de una página o de una obra. Se hablará del color poético o épico de un pasaje. Con mayor precisión, Flaubert dice a los hermanos Goncourt: «la historia, la aventura de una novela, me da lo mismo. Cuando hago una novela pienso en dar una coloración, un matiz. Por ejemplo, en mi novela cartaginesa, quiero hacer algo *púrpura*. En *Madame Bovary* solamente tuve la idea de ofrecer un tono, ese color de moho de

la existencia de los cochinillos». La retórica clásica ha empleado metafóricamente el término de color (colores de retórica) para designar los procedimientos literarios que parecían tener una función análoga a la del color en pintura (las metáforas, las imágenes...).

8 / El color en las artes del espectáculo

En el teatro, en el ballet, el color tiene en principio funciones comunes con las que toma de las artes plásticas. Un decorado de teatro es una especie de arquitectura coloreada. Los trajes poseen un papel decorativo y forman con los decorados una gran obra plástica coloreada.

Pero el color desempeña también un papel simbólico o de sugestión afectiva. No es indiferente que tal decorado sea de un tono dominante rojo o azul; no es por azar que tal actor se revista con un traje de uno u otro color, monocromo o distintamente coloreado.

También hay que mencionar los efectos de iluminaciones coloreadas. La iluminación eléctrica (proyectores móviles) permite nuevos empleos del color (por ejemplo: los efectos de las velas que se mueven iluminadas por colores cambiantes en los ballets de Loïe Fuller).

9 / El color en el cine

En su nacimiento, y durante bastante tiempo, el arte cinematográfico, incoloro, fue dejado de lado en los efectos de luz y sombra.

Sin embargo, desde sus orígenes, se estuvieron intentando nuevas técnicas para hacer intervenir el color, lo cual presentaba grandes dificultades. Se acabó por lograrlo. Por otra parte, no se ha dicho que este éxito técnico haya ido necesariamente acompañado de un éxito artístico. Algunos pretenden, y es una opinión a considerar, que el cine, puro arte de las luces y de las sombras en movimiento, al transportar en sus únicos *qualia* la complejidad sensible de la realidad, fue un arte puro y de mejor estilo que el arte actual dotado de medios de reproducción de colores. Cualquiera que sea el hecho, éste se ha cumplido. El color es uno de los elementos de la presentación cinematográfica y juega en ella un papel considerable. En sus comienzos, el cine en color se enfrentaba a ciertas dificultades técnicas: los tonos verdes eran bastante malos, y el rojo, generalmente demasiado luminoso. Por esto hay un período en el que los efectos cromáticos artísticos se basaban sobre todo en amarillos y azules. Actualmente, está disponible toda la gama de colores. Por esta razón, encontramos en el cine las mismas búsquedas de armonía, de contraste, de concordancia u oposición que se ha experimentado en la pintura. Sin embargo, el cine tiene unas posibilidades y exigencias que le son propias. El color que utiliza es el color en movimiento; una actriz vestida con un traje azul podrá dar lugar a toda clase de variación de azul sobre azul, de azul sobre verde, de azul con amarillo, y así sucesivamente según el modo en que ella se destaque de los fondos. También se ha podido emplear el color para expresar temas sociales o psicológicos. Por ejemplo, los trajes de los personajes podrían clasificarse en grupos congéneres o antagónicos. Así, en la película *Robin de los Bosques,* los fugitivos estaban vestidos de verde (el verde Lincoln) según la tradición histórica, y sus adversarios lo estaban de rojo, quedando de entrada visualmente divididos en dos bandos. También se han utilizado en el cine todas las sugestiones sociales y psicológicas del color, la tristeza del violeta, el candor del blanco, la violencia del rojo, y así sucesivamente. Se puede añadir que el cine experimental de investigación ve abrirse ante él unas perpectivas estéticas enormes para el manejo cinético de los colores. Por ejemplo, en perspectivas «musicalistas», se puede buscar, entre la banda sonora y la proyección visual, relaciones de armonía, de oposición, de contrapunto, o de transformación concomitante, que no son posibles en ningún otro arte.

IV - El color desde el punto de vista social

Todos los hechos artísticos de los que acabamos de hablar se combinan más o menos con las convenciones sociales, las que, en mayor o menor medida, dignifican universalmente a los colores. Tales convenciones, por ejemplo con los asirios, unían diversos colores a diferentes planetas o divinidades. Casi en todas las civilizaciones, los colores de las ropas se han visto afectados por las distintas situaciones sociales: rango en las jerarquías sociales para los hombres, para las mujeres situaciones tales como el casamiento o la viudez, etc. La religión católica cuenta con prescripciones muy precisas para los colores de las ropas sacerdotales, a fin de cumplir en las iglesias con las circunstancias y ceremonias del tiempo litúrgico. En el blasón, existía un código de significaciones simbólicas para los diversos metales y esmaltes.

Las convenciones de este género han sido a veces bastante precisas y amplias para conformar los elementos de un verdadero «lenguaje de los colores»; encontramos efectos de ello, por ejemplo, en el arte floral.

Las variaciones del gusto y de la moda influyen en gran medida en el aspecto coloreado del decorado de la vida. Se puede decir, por ejemplo, que el aspecto de las calles de una gran ciudad es infinitamente más rico en coloración hoy en día que hace cien años.

Algunas de estas variaciones sufren la influencia de las investigaciones técnicas (colores que resisten al lavado). También hay que hacer sitio al aspecto funcional del color que, utilitario en sus orígenes, puede adquirir un aspecto estético (utilización psicológica de los colores en medicina, colores funcionales). E. S./C.

➢ Blanco, Caliente/Calor, Cromático, Coloreado, Coloridos, Monocromo, Qualia.

COLOR LOCAL. Esta expresión, en sentido propio, ha sido empleada en pintura, especialmente en el siglo XVII, en un sentido bastante huidizo, por otra parte. Está en relación con la diferencia entre el color propio y, de algún modo, descriptivo de un objeto, y los tintes que toma localmente por efectos de iluminación, reflejos, sombras, etc.

(aunque unos lo emplean para designar el color propio y otros, el color accidental; consultar para este tema el artículo *color local* en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert).

Los románticos retocaron metafóricamente la expresión para designar lo pintoresco de determinadas localidades o épocas, por oposición con la consideración genérica de lo humano que hacían los clásicos. Este último punto es, por otra parte, contestable, como lo ha señalado Merimée. Escribe en *Advertencias* de la edición de 1840, de *La Guzla:* «Hacia el año de gracia de 1827 yo era *romántico*. Decíamos a los *clásicos:* vuestros griegos no son en absoluto griegos, vuestros romanos no son romanos; no sabéis dar a vuestras composiciones el *color local*. Nosotros entendíamos por color local lo que en el siglo XVII llamábamos *costumbres;* pero estábamos muy orgullosos de nuestra palabra, puesto que pensábamos haber imaginado la palabra y la cosa.» E. S.

➢ ARQUEOLOGÍA, VESTUARIO, PINTORESCO, ROMÁNTICO.

COLOREADO

I - Sentido propio, relativo a colores reales

1 / Aquello a lo que se ha dado un cierto color. Las vidrieras se realizan generalmente con vidrios coloreados; existen retratos en cera coloreada. *Coloreado,* en las artes, indica un color añadido en la masa a un material que sería, de otro modo, incoloro o de algún otro color; si se añade el color extendiéndolo por la superficie, la palabra adecuada es entonces *coloreado*. En el caso de un procedimiento que utiliza los colores, en tanto que también se emplea en blanco y negro (litografía, fotografía, cine...), se dice *en color*. Este primer sentido es, por tanto, un sentido más bien técnico, relativo a la manera de obtener el color.

2 / Lo que posee colores vivos y cálidos (no se dice apenas cuando los colores son fríos, por muy intensos o saturados que sean). Este sentido se aplica, de manera neutra, a aquellos colores naturales bastante subidos de tono (una tinta coloreada); en las artes visuales (pintura, arquitectura, decorados o indumentaria teatral, artes de la iluminación, etc.), la palabra resulta más bien laudatoria, da a entender que esos colores intensos, francos, luminosos y variados, consiguen un bello efecto.

II - Sentido propio, relativo a colores imaginados

Este sentido concierne a la literatura. Un novelista, un poeta... realizan obras coloreadas cuando proponen una diégesis de colores vivos e intensos, generalmente variados, sabiendo evocar dichos colores de una manera muy sugestiva. Cuando tales obras provocan imágenes mentales con colorido, este mérito no debe ser atribuido únicamente al autor; depende también de la subjetividad del lector, que puede visualizar o no, interesarse o no, por los colores. Sin embargo, la frecuencia, la riqueza, la precisión de las indicaciones de los colores, en un escritor constituye un hecho objetivo, constatable en sus textos.

III - Sentido figurado

Por analogía, se designa como coloreado, en literatura, en música, aquello que presenta un carácter de vivacidad pintoresca, de hallazgos afortunados, a veces dotados de un cierto buen humor, y otras de variedad e interés por el color local. Más especialmente, en literatura, un estilo coloreado es un estilo de riqueza verbal, con imágenes, bellas sonoridades, precisión concreta, y en algunas ocasiones, expresiones enérgicas o truculentas.

IV - Sentido general

En cualquier arte que se sitúe, en sentido propio o figurado, el coloreado se presenta como una categoría estética de la vitalidad, la sensorialidad, el dinamismo y del interés por la apariencia exterior de las cosas. Cuando Théophile Gautier efectuaba el reparto de los artistas, tanto escritores como pintores, en *coloridos* y *grisáceos,* remarcaba bien la diferencia entre aquellos que no tienen miedo de utilizar colores vivos, expresiones fuertes, y aquellos que mantienen una cierta timidez estética, así como entre aquellos que se interesan por las cualidades intelectuales, y los que habitan en un mundo más exangüe o desencarnado. Sin embargo, el colorido no se distingue sólo del grisáceo; se diferencia de las atmósferas de finas delicadezas, de las medias tintas, de los tonos plateados; se separa asimismo del blanco y negro, de lo que es fuerte pero muy sobrio, incluso despojado, a veces profundo. En tanto que categoría energética, el colorado y el negro pueden ser emparentados (y ciertos autores han practicado uno y otro). El barroco, el romántico, el fauve, han sido naturalmente coloreados. A. S.

➢ AVIVAR, CAMBIANTE, GRISÁCEO *[II],* VIVO.

COLOREAR / COLORIDO

I - Sentido neutro, técnico

Colorear es aplicar color sobre una superficie incolora o un dibujo en blanco y negro. Por ejemplo, las antiguas imágenes de Epinal estaban coloreadas, es decir, primero grabadas y extraídas en negro, después coloreadas con pincel. El vidrio coloreado es vidrio teñido en la masa, el vidrio coloreado es un vidrio blanco sobre el cual se ha pintado con colores transparentes. Se edita para los niños imágenes para colorear.

II - Sentido peyorativo

El colorido ha sido practicado frecuentemente con simpleza y utilizando colores chillones, por lo que la palabra ha adquirido connotaciones despreciativas; además, se oponía esta adición de colores después añadidos, al caso en el que color y dibujo se hallan estrechamente vinculados en una misma intención artística, a través de un artista creador. Se emplea entonces colorido para una pintura de colores demasiado vivos, bastante arbitrarios, y que no parecen combinar con los otros caracteres del cuadro. A. S.

➢ CHILLÓN, ILUMINACIÓN, VIVO.

COLORIDO

I - Sentido propio: uso de los colores, en pintura

1 / En el vocabulario clásico (siglos XVII-XVIII), el colorido es la representación de los colores de los objetos. Depende entonces, por una parte, de las variaciones de apariencia de los objetos según la diversidad de las circunstancias (proximidad o alejamiento, poniendo en juego la perspectiva aérea; cambio en la calidad de la luz según las horas del día, etc.); pero depende también, por otra parte, de una decisión del artista teniendo en cuenta criterios estéticos (subir un poco el tono para buscar un efecto de vivacidad, o, por el contrario, apagarlos ligeramente, a fin de evitar un efecto chillón; poner cuidado en armonizar los colores del cuadro entre sí; tener en cuenta las relaciones entre los colores...). Se discutió enormemente, durante el siglo XVII, acerca de la importancia relativa, en pintura, del colorido y del dibujo; el problema era a la vez estético y metafísico: ¿es el color la esencia de la pintura, o no interviene en ella sino de modo accidental, proporcionando sólo el dibujo la esencia de las cosas? (cf. B. Teyssèdre, *Roger de Piles y los debates sobre el colorido en el siglo de Luis XIV).* La cuestión pudo hallarse vinculada a los procedimientos técnicos, comenzando habitualmente los pintores de la época por una composición de grisalla o de camafeo, sobre los cuales eran colocados a continuación los colores. Se habla asimismo del colorido de una pintura, para designar la manera en que se utilizaba el color, sus características generales a este respecto.
2 / En la primera mitad del siglo XIX se estableció en varios autores otro matiz de diferencia entre color y colorido; el *Diccionario de la conversación,* de Duckett, lo resume así: se dice más bien *color* para «tonos cálidos y vigorosos», y *colorido* para «tonos argentinos y graciosos»; el color es «una fuerza», el colorido, «una fineza».
3 / El vocabulario actual emplea menos el término *colorido,* y prefiere el de *color;* cuando se utilizan los dos, la diferencia estriba en que el color es más bien la cualidad sensorial en sí misma, y el colorido el aspecto que concierne más propiamente al arte.

II - Sentido figurado, en literatura

Este sentido, que aproxima la literatura a la pintura, revela más bien un vocabulario clásico; resulta además variable:
1 / Se denomina colorido al uso de las imágenes poéticas, por alusión a los «colores de la retórica».
2 / La palabra ha designado, asimismo, una cierta vivacidad de estilo, el talento de un escritor para dar animación a todo lo que describe o cuenta. A veces, se trata únicamente del destello de un estilo brillante.
3 / Finalmente, se ha empleado colorido en el sentido de éthos, atmósfera afectiva general de una obra. A. S.

➢ CROMÁTICO/CROMATISMO.

COLORISTA

I - En pintura, por referencia a colorido *en sentido propio:*

1 / En el siglo XVII, partidario del colorido; es decir, teórico de la pintura que juzga el color tan esencial en este arte como el dibujo.
2 / En toda época, pintor que se interesa por los colores y cuya obra testimonia grandes cualidades a este respecto.

II - En literatura

1 / *Por referencia a* colorido *en sentido figurado.* Escritor que utiliza con talento imágenes poéticas o retóricas; o escritor que sabe sugerir intensamente un éthos. En este último sentido, escribió Marmontel: «Racine, La Fontaine, Boileau, Parny, Delille, son excelentes coloristas, cada uno en su género.»
2 / Por referencia a colorido *en sentido propio.* Escritor interesado por los colores, sabiéndolos caracterizar, describir, evocar en vivas imágenes mentales. Este sentido resulta más reciente que el anterior, y proviene sobre todo de los estudios de los autores románticos; sin embargo, se aplica hoy en día a autores de cualquier época. A. S.

COLOSAL (en arquitectura). Según Quatremére de Quincy, este término designa «en las artes del diseño... toda obra cuya medida excede las dimensiones ordinarias de la naturaleza» (1801). Los modelos que pueden suponerse en arquitectura resultan enormemente disparatados; no existen normas naturales para los elementos arquitectónicos, salvo aquellas que se refieren a las condiciones materiales de la solidez. Sin embargo, se puede reconocer en diversos tipos de edificios, preferencias de dimensiones que atienden a las conveniencias de dichos edificios y están en función de las medidas humanas. Es cierto que la escala de las composiciones varía enormemente según las costumbres y los lugares, de manera que las normas métricas de cada tipo de edificio aparecen como algo natural. Lo colosal, en materia arquitectónica, es, por tanto, muy relativo. La tendencia al gigantismo aparece en diversas épocas históricas como una llamada simbólica a la manifestación del poder. Encontramos numerosos ejemplos en la Antigüedad: Egipto, Persia, Roma, Bizancio, etc. Desde finales del siglo XVII, los concursos académicos dan vía libre a programas muy extensos que no limitan las constricciones del espacio y del trabajo reales. Boullí significó, a finales del siglo XVIII, el ejemplo mismo del inventor de determinaciones arquitectónicas para el desarrollo casi ilimitado en el solo espacio de la figuración pintoresca. Los proyectos de los que practican la *nuova dimensione* hacen revivir hoy en día esta tendencia.

Más técnicamente, el término *orden colosal* designa un empleo particular de los elementos verticales de la arquitectura tradicional, cuando las columnas unidas o las pilastras se aplican de una sola vez a varios pisos de construcción, del basamento o zócalo a la cornisa. Esta designación se extiende igualmente a los peristilos. El caso apli-

cado a la Bourse de Brongniart ha sido criticado por los puristas de antaño. El sistema del orden colosal se opone al de los órdenes superpuestos que el Coliseo tomó como modelo. J. G.

➢ GIGANTESCO.

COLUMNA. El *Diccionario* de Viollet-le-Duc propone la siguiente definición: es, según él, un «cilindro de piedra colocada sobre una base o zócalo, que recibe un capitel en su cima, empleado en la construcción como punto de apoyo a fin de soportar una moldura o un arco». Proposición justa pero restrictiva; la autora considera, en efecto, la columna como elemento de un conjunto estructural: se halla sujeta a un tipo morfológico único; finalmente, sólo la piedra forma parte de su composición.

La función expresamente asignada que la define como punto de apoyo contraviene, obviamente, si se sigue a Viollet-le-Duc, los usos y significaciones estéticas de la columna aislada. O, para expresarlo de otro modo en ese sistema, toda representación, como toda edificación, de una sola columna, aparece como un golpe de fuerza contra la estructura canónica y los efectos tradicionales de la unidad superior de la columnata. Dicha estructura, junto con sus efectos, se halla incluida en la doctrina de los *órdenes,* y en las variaciones que comporta relativamente a la disposición iconográfica de las columnatas. En primer término, es preciso retener aquí el hecho de que el valor estético de la columna se halla necesariamente ligado a un conocimiento anterior e infuso del esquema global del cual ella constituye un elemento repetitivo. Queda esta cuestión para la teoría. Aunque la ruina de un edificio con columnata conserva una columna entre los vestigios dispersos, se garantiza un poderoso efecto arqueológico al que fueron muy aficionados los viajeros románticos. Ejemplo: «la incomparable columna del desierto, después de tantos siglos, permanece en pie elevándose todavía majestuosamente en medio de las ruinas de las que ella era viuda» (en *Ann. des Bâtiments,* 1919).

En cuanto a la erección de columnas aisladas, de las que la Antigüedad nos ha dejado ilustres ejemplos, ésta revela una voluntad de celebración y asegura el enmarcamiento simbólico de un territorio. Idea que será retomada en los proyectos revolucionarios –abortados– de delimitar el territorio del imperio por medio de una columna tradicional y de una red de columnas departamentales.

Es claro que la valorización estética de la columna aislada intacta o castigada por el tiempo, integra un simbolismo sexual simple. Este trazo merece ser recordado en la medida en que soporta variaciones iconológicas. Así, en el *Baño de Diana,* pintado por Abraham Cuylenborch en 1656 (Roma, Galería Borghèse), el surgimiento, en cierto modo absurdo, en una gruta, de una columna aislada, sin función tectónica aparente, pero portando sobre su fuste un seno femenino, resulta claramente emblemático de una bisexualidad que compone un sistema con otros elementos icónicos del cuadro. Existe otro aspecto estético de la columna que es de orden empático, sintiéndose dicho elemento arquitectónico como la representación del esfuerzo del cuerpo entero en su postura erguida; léase a este respecto a Lipps en *Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Tauschungen* (Leipzig, 1897).

La función estética y alegórica de la columna aislada, sobrevivió en arquitectura a la desaparición o al disfraz moderno del antiguo sistema de las columnatas. El caso más famoso en este siglo lo constituye sin duda el audaz proyecto de Adolf Loos para el edificio del *Chicago Herald Tribune* (1922), que incorpora evidentemente un juego de palabras sobre la polisemia de Column, aplicándose dicho programa para la producción de un periódico. En efecto, la evocación de la columna obsesiona, incluso en nuestros días, a una gran cantidad de arquitectos que conciben, a este respecto, determinados usos de carácter manierista, sin relación necesaria con la función originaria de punto de apoyo, y se hacen cargo del esquema a título de puro ornamento expresivo. Por ese motivo, se afirma el retorno de un temperamento de pura *fantasía* arquitectónica al encuentro de las reglas de la concepción estrictamente racional. J. G.

➢ COLOSAL, ORDEN *[II]*.

COMBINAR / COMBINACIÓN. *Combinar* es reunir objetos de la misma clase, que casan entre ellos por la presencia de una característica común. La *combinación* es bien esta conveniencia recíproca, bien el conjunto de los objetos así dispuestos.

Este término tiene una acepción estética y un cierto sentido laudatorio, en la medida en que la unidad que armoniza una colección de cosas determinadas confiere belleza a su reunión. No pertenece al vocabulario propio de las artes; si Boileau hablaba de *combinar* entre sí los elementos de un poma *(Arte poética* I, 179), en la actualidad la palabra apenas se emplea referida a las artes literarias. Cuando se toma en un sentido estético, es más bien hablando de una conjunción armoniosa de colores y sobre todo en el vocabulario de la moda o de las artes decorativas.

Un decorador combina papeles de distintos colores y tejidos cuando quiere armonizar los colores; combina muebles cuando sus estilos, aunque sean diferentes, casan bien; un contraste que pone una unidad en oposición es una combinación y se distingue así del disparate. Una mujer combina sus guantes, sus zapatos y su bolso escogiéndolos no sólo del mismo color, sino también de una piel de calidad semejante, del mismo efecto de mate o brillo. Por otra parte, las combinaciones se aprecian de manera variable según las modas y las costumbres.

La combinación denota, más allá de las artes propiamente dichas, una preocupación estética que suele penetrar la vida cotidiana y que tiende a transformar una yuxtaposición de cosas útiles en una organización armoniosa que constituye realmente una obra de arte. A. S.

➢ ENSAMBLAJE, ASOCIACIÓN, ARMONÍA.

COMBINATORIA. La combinatoria es aquella disciplina matemática que estudia numéricamente las diversas ordenaciones, permutaciones y combinaciones que pueden ofrecer un cierto número de objetos. Este estudio se presenta, bien sea especulativamente, buscando los números de ordenamientos, permutaciones y combinaciones posibles con ciertos elementos, así como las fórmulas que permiten hallar dichos números; o bien sea aprendiendo a construir prácticamente esas combinaciones.

Esta disciplina matemática tiene una enorme utilidad en la teoría de las probabilidades; por la misma razón, se ha desarrollado en estrecha colaboración con el cálculo de probabilidades.

¿Qué importancia reviste la combinatoria en el ámbito artístico? Esta relevancia resulta evidente, sobre todo en lo que concierne a las artes decorativas. Condiciona estrechamente la invención en esas artes. Para dar un único ejemplo elemental, valga un motivo gráfico que comporta tres elementos distintos: pongamos un tallo, una hoja y una flor, y supongamos que un artista o un artesano, por ejemplo un creador de tejidos, se dispone a realizar ese tema de diseño en tres colores: pongamos como ejemplo el negro, verde y rojo. Es evidente que, según el cálculo combinatorio, existen seis dispositivos posibles: tallo negro, hoja verde, flor roja; tallo negro, hoja roja, flor verde; tallo verde, hoja negra, flor roja; tallo verde, hoja roja, flor negra; tallo rojo, hoja verde, flor negra; y finalmente, tallo rojo, hoja negra, flor verde. No hay más que estas seis combinaciones posibles. No poseen todas el mismo valor estético: es claro que la primera resulta la más «natural» y que la última es la más insólita. El artesano puede elegir una según el efecto que desea producir, o bien darlas todas si quiere obtener el máximo de variedad dentro de la unidad.

Se ve fácilmente que estas aplicaciones de la combinatoria no son apenas fundamentales en las técnicas artísticas decorativas que, como ocurre en el arte de los tejidos, en las formas primitivas de la cerámica, en las incrustaciones, etc., exigen un número preciso y poco elevado de elementos básicos. Por ello, en el arte primitivo, se encuentran innumerables ejemplos de la aplicación de esta especie de combinatoria. Podrán hallarse repertorios en las colecciones iconográficas tales como Racinet, *El ornamento polícromo,* o también en las obras teóricas tales como la *Gramática elemental del ornamento,* de J. Bourgoin. Se podrá constatar, asimismo, que esta intervención de la combinatoria establece con frecuencia un lazo de unión en los primitivos entre esas formas del arte decorativo y el arte mágico. Particularmente, la adivinación ha puesto en práctica a menudo el principio combinatorio. Por ejemplo, los ocho trigramas de la adivinación en los chinos representan la totalidad de los dispositivos que pueden ser obtenidos con dos trazos, uno continuo y el otro quebrado, tomados de tres en tres (pudiendo entrar cada elemento varias veces en cada grupo). Muchos juegos resultan ser aplicaciones prácticas de la combinatoria, adquiriendo de este modo un carácter estético (por ejemplo, el juego del ajedrez, juego de pura combinatoria cuyo interés estético ha sido puesto de relieve frecuentemente).

Sin embargo, ¿posee el cálculo combinatorio aplicaciones fuera también del arte decorativo, y particularmente en las formas más elaboradas del arte, especialmente en el figurativo? Se convierte en un problema importante. Es necesario abordar la cuestión sobre todo en lo que concierne a los esquemas de composición. Un estudioso de la estética contemporáneo, Lucien Rudrauf, ha consagrado dos relevantes obras, una considerando el tema de la Anunciación, y la otra el de la comida de Emaús. Por ejemplo, en lo que respecta a este último tema, la narración evangélica introduce tres personajes, Cristo y dos apóstoles, sentados alrededor de una mesa, y, facultativamente, un cuarto personaje, sirviente o sirvienta; todos los dispositivos posibles para combinar los elementos dados con los diversos puntos de vista que puede adoptar el artista para componer su escena son finitos, y pueden ser descritos y clasificados. Asimismo, cabe estudiar las consecuencias de cada uno de esos puntos de vista para la composicion del cuadro. El inmenso conjunto iconográfico que presentan las obras de todos los artistas que han tratado este tema o motivo) ilustra perfectamente el modo en que dicha combinatoria domina todo el conjunto. Casi todas las combinaciones posibles se encuentran representadas, desde las más inmediatamente obvias (como, por ejemplo: los tres personajes vistos de cara, Cristo en medio, escena que puede hallarse habitualmente en el arte de las vidrieras, por ejemplo en Chartres o en la catedral de Saint-Gatien de Tours) hasta la más insólita: Cristo visto de espalda mientras que los dos apóstoles se ven de cara (James Tissot). Únicamente Rembrandt, que trató tantas veces el tema de la comida de Emaús, ha ensayado varias, como puede observarse en los cuadros del maestro en torno a este tema que figuran en los museos de París: en el del museo del Louvre, Cristo se halla de cara, uno de los apóstoles, de perfil, y el segundo visto de espalda; en el del museo de Jacquemart-André, Cristo está de perfil, uno de los apóstoles también de perfil y el otro de cara.

Esta clase de búsquedas puede ser considerada hasta cierto punto turbadora. Lucien Rudrauf elaboró a este respecto una comunicación para la Sociedad de Estética; la discusión que suscitó constituyó la prueba de esta turbación. Un especialista en estética presente en la sesión afirmó que ésta presentaba un carácter en cierto modo blasfemo, puesto que, según él, esa aplicación del cálculo combinatorio a un problema de arte, convertía en un negocio de forma simultánea la libertad del artista y el poder del genio.

Partiendo de tales reacciones efectivas no lograrían, claro está, anular la positividad de los hechos de experiencia alegados; no obstante, se muestra, cuando menos, la existencia de un problema que atañe a la conciencia estética. Por lo que respecta a las potencias del genio, cabría re-

plicar que se han puesto aquí en evidencia. Por consiguiente, los problemas de combinatoria que se proponen al artista comportan habitualmente un número elevado de soluciones; y el hombre genial va derecho a la mejor, según su ideal estético, sin tener necesidad de construir el resto para poder elegir entre ellas. Sin embargo, el estudio de los cuadernos de bocetos y de las correcciones o arrepentimientos de los creadores, muestra que incluso los genios más espontáneos no están privados de utilizar los recursos del arte de la combinatoria para encontrar la mejor solución de un problema de composición.

¿En qué artes resulta adecuada la aplicación del arte combinatorio? Acabamos de comprobar que en el arte decorativo tienen su lugar privilegiado, pero han sido también aplicadas al arte literario. El fundador del moderno cálculo de probabilidades, Jacques Bernoulli, en su *Ars conjectandi* (Bâle 1715, segunda parte, capítulo I: *De permutationibus),* buscó el número de variaciones posibles al permutar el orden de las palabras en un alejandrino latino, respetando por completo las reglas de la versificación. En el ejemplo elegido encuentra tres mil ciento doce permutaciones posibles. Retoma con ello un problema planteado anteriormente por matemáticos como Vossius o Wallis, y en primera instancia Ericius Puteanus (Van de Putte; hacia 1617). Habiéndose formulado los datos, no es imposible que Molière hubiese oído hablar de este tipo de averiguaciones, y se hubiera divertido en *El Burgués Gentilhombre* por el gusto del gran filósofo que pretende saber de cuántas maneras pueden ponerse esas palabras: bella marquesa vuestros bellos ojos me hacen morir de amor; por ejemplo: de amor me hacen, bella marquesa, vuestros ojos bellos, y así sucesivamente.

No obstante, procedimientos análogos son propios de cualquier época. Por ejemplo, ciertos poemas de forma fija se estructuran sobre diferentes combinaciones que permiten el retorno según las reglas de ciertos versos o miembros de frases (ejemplo: rondó, letrilla, sextina, pantoum, etc.). La literatura contemporánea testimonia búsquedas similares (R. Queneau y el soneto que descompone y recompone puede generar una cantidad inmensa pero limitada de sonetos distintos –*Cien mil millones de poemas,* París, Gallimard, 1961– trabajos del Obrador de literatura potencial...); reflexiona también en torno a la significación a la vez simbólica y metafísica de la combinatoria (Herman Hesse, *El juego de los abalorios).*

En el *arte dramático,* el cálculo combinatorio interviene a fin de establecer las diferentes situaciones dramáticas que pueden resultar de los reencuentros de los diversos personajes introducidos en el universo de la obra, y del reparto de las funciones dramatúrgicas entre esos personajes. (Cf. Etienne Souriau, *Las doscientas mil situaciones dramáticas.)*

En la *música,* el arte de la combinatoria interviene sólidamente. En la armonía clásica, la sucesión de dos acordes plantea al compositor, y sobre todo al debutante, la dificultad de hallar una solución tras la eliminación de todas la sucesiones, tales como el movimiento melódico no permitido, quintas paralelas, etc., prohibidas por esta armonía.

Sin embargo, todos los problemas de los que acabamos de hablar han adquirido una acuidad singular a partir de una fecha que resulta posible precisar, la del 9 de agosto de 1956, cuando fue representada por primera vez en Urbana (Illinois) una obra musical compuesta completamente por un cerebro electrónico artificial, la máquina Illiac, programada por Hiller e Isaacson. La intervención de los ordenadores en la creación artística y la posibilidad de hacerlos componer una obra musical correcta, si no interesante o genial, constituye la prueba patente de esa función posible de la combinatoria. A partir de lo inicial y fortuitamente dado, la aplicación combinatoria de las reglas estrictas de la armonía clásica permite indudablemente engendrar toda una obra, construyendo el aparato todas las posibilidades por esa regla y eligiendo automáticamente, según el condicionamiento que le ha sido impuesto, ya sea la más simple o la más insólita, o bien la más conforme a un sistema dado, entre dichas combinaciones. Con anterioridad a la era de las máquinas electrónicas, la intervención conjugada del azar y del principio combinatorio había sido esbozada ya en el ámbito musical (ver en particular la *Instruccion para la composicion de valses por medio de dos dados,* que es frecuentemente atribuida a Mozart). Podemos incluso compararlo, en el orden de la literatura, con la fantasía, en Mallarmé, de los huevos de Pascua que permutan, no las palabras de un verso, sino los versos de un cuarteto. Se considera también que entre los músicos, Schönberg y Webern han referido su estética a la invención de la *Kombinierende Phantasie.* (Ver especialmente *Weg zur neuen Musik,* p. 58 de la reedición de 1960.) Ver asimismo los trabajos de Pierre Barbaud.

Por tanto, no resultaremos sorprendidos si, independientemente de la intervención de las máquinas, el arte contemporáneo ha reivindicado, en innumerables ocasiones, la posibilidad de componer obras musicales o incluso plásticas mediante el solo juego de la combinatoria, manejado de modo estocástico, como puede verse en I. Xenakis o en A. Moles (en este último, bajo la forma de arte permutacional).

Sea cual sea la opinión que se adopta respecto a cualquier problema estético suscitado de esta manera, no cabe duda de que el elemento combinatorio constituye en la invención artística un esquema que la articula, le impone ciertas necesidades y le abre asimismo ciertas posibilidades cuyos recursos pueden ser hasta cierto punto calculados. E. S.

➢ ALEATORIO, ARREGLO *[III],* DODECAFONISMO, DRAMATURGIA, AZAR, JUEGO, ORDENADOR, PERMUTACIONAL, SITUACIÓN DRAMÁTICA, ESTOCÁSTICA.

COMEDIA. La palabra comedia (κωμῳδία de κῶμος, fiesta doria con cantos, danzas, festejos y reuniones llenas de bullicio y algarabía) posee un

empleo muy extenso, remitiendo tanto al lugar donde se interpreta una obra de teatro como a una compañía teatral (ambos sentidos se conjugan en la expresión «Comedia francesa»), o también a la representación de una obra (interpretar o hacer la comedia), o también al género cómico (o con vocación cómica) por oposición al genero trágico. En un sentido, el término comedia abre todo el campo del teatro (ver la expresión «representar la comedia», o la palabra «comediante» designando toda clase de actor).

Esta extensión se halla nuevamente en el interior del género, que constituye el sentido principal de la palabra y aquel al que está consagrado el artículo. Si durante el siglo XVII la palabra designa todo tipo de obra (las «comedias» de Racine), el género se ha diversificado hasta tal punto durante la historia del teatro, ha experimentado tantas metamorfosis, que se sintió la necesidad de especificarlo: comedia de costumbres, de caracteres, de intriga, de situación, comedia heroica, pastoral, histórica, dramática, comedia-ballet, con coplas o con arietas, comedia mágica o con tramoya, gran comedia o pequeña comedia (la farsa), sin hablar de la comedia musical moderna o de la comedia americana en el cine, etc. Géneros como el vaudeville o el teatro de boulevard pueden ser también atribuidos al ámbito de la comedia.

Esta extrema variedad tiene su razón de ser en el hecho de que la comedia explora las numerosas variaciones de lo cómico, yendo de lo cómico franco o grosero de la farsa, a lo espiritual, pasando por el humor, lo grotesco (ver Hugo), la parodia, lo burlesco, la bufonada, la sátira o la ironía.

La diversidad se produce similarmente debido a que el teatro, permitiendo la presencia directa y viva del actor, puede consagrarse a lo cómico del gesto o de la mímica (como en la *Commedia dell'arte* con sus *lazzis,* juegos de escena bufonescos) e interpretar, con el texto, a partir de toda la gama de lo cómico (cómico de palabras). El físico del actor, unido a todos aquellos signos que se refieren a éste (maquillajes, máscaras, disfraces, etc.), así como el aspecto material de la representación (los objetos) tienen la capacidad de suscitar lo cómico o una atmósfera cómica en sí misma, o bien revelar lo cómico de carácter. Finalmente, lo cómico puede ser desplegado en función de la intervención de otras artes (música...).

Tradicionalmente, la comedia explota lo cómico del físico (siluetas, juegos de fisonomía, deformidades, etc.), lo cómico del movimiento –estas dos primeras formas se hallan particularmente reservadas para la farsa–, lo cómico de la situación y lo cómico del carácter. La gran comedia se concentra sobre todo en este último, pero la comicidad gestual del actor Molière, formado en la escuela de la farsa, desempeñaba un papel relevante. Por tanto, sería una equivocación, si nos referimos al teatro, pretender establecer una jerarquía demasiado fija respecto a las diferentes formas que reviste lo cómico o lo que provoca la risa, estando dada la presencia viva del actor y de su corporalidad, incluidas en las formas cómicas que se consideran como más elevadas y espirituales.

La interpretación teatral, fundada en torno a la metamorfosis y el disfraz, constituye una «comedia» en sí, y resulta plenamente acorde al sentido del género cómico, por su importancia concedida a la imitación y a la caricatura (según Jouvet, el intérprete de tragedias es siempre un «actor», y no un «comediante»). Por otra parte, la comedia en cuanto género no apela obligatoriamente a la noción de lo cómico: evoca la idea de diversión, donde reina una atmósfera agradable, una alegría, un «humor jovial» (Corneille), y sus resortes pueden ser muy diversos: de lo novelesco a lo maravilloso, pasando por la fantasía.

La comedia es solidaria con toda la historia del teatro occidental, puesto que, desde el origen, dos géneros distintos y opuestos se reparten el campo del teatro. La célebre definición de Aristóteles corrobora explícitamente esta oposición: «La comedia es la imitación de los hombres de cualidad inferior, no en toda especie de vicio, sino en el dominio de lo cómico, lo cual resulta ser una parte de la fealdad. Pues lo ridículo es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio. Así, por ejemplo, la máscara cómica es fea y deforme, sin expresión de dolor.» Conviene, en primer lugar, definir la comedia por oposición a la tragedia, dado que dicha oposición resulta a la vez sistemática y simétrica. Se oponen en todos los planos: estilo, tono, sujetos, personajes, mecanismos. El tono familiar, cotidiano o prosaico de la comedia es contrario a la elevación y a la solemnidad de la tragedia. Ésta pretende representar «los hombres superiores a los hombre reales», dice todavía Aristóteles, la comedia en cambio, «los hombres inferiores». Sin embargo, esta diferencia de cualidad moral se encuentra significada generalmente por una diferencia de clase social (los criados y los burgueses de la comedia, los príncipes de la tragedia). La calidad de los personajes está en relación con los sujetos de predilección de cada género: inversamente a la tragedia que representa la Historia, el mito, o los grandes eventos a través de hombres públicos, la comedia se restringe a la pintura de los vicios, aspectos ridículos y defectos «sin dolor ni perjuicio» de ciudadanos considerados en su vida privada, a través de una intriga fundada en las circunstancias más ordinarias. Mientras que la tragedia se hace eco del *pathos,* del sufrimiento, de la pasión, a veces violenta, en períodos extraordinarios, la comedia se ocupa más bien del *éthos* y las costumbres. A la piedad y el horror se oponen lo risible, lo cómico o lo agradable, que implica por parte del espectador una actitud de superioridad frente a los personajes, y no de simpatía o de identificación. Finalmente, a la catástrofe final de la tragedia se opone el desenlace feliz de la comedia, que constituye una obligación del género. El mismo sentido hallamos en la *Divina comedia,* que comienza en los tormentos del infierno pero concluye en las delicias del paraíso.

Es preciso reconocer que una separación tal de los géneros, opuestos metódicamente, se inser-

ta en la metafísica dualista de Occidente. Bergson, en particular, puso de relieve la función de lo corporal en lo cómico, en tanto que el héroe trágico, idealizado, carece de este aspecto somático (o al menos carece de un cuerpo malo: ver *Fedra).*

La comedia es admitida, un poco más tardíamente que la tragedia, en las representaciones oficiales que tuvieron lugar en Ática (hacia el 408). Se constituye por referencia a la tragedia, imitando sus estructuras (el coro, por ejemplo, que desaparecerá en la «comedia media»). Así, el *Tractatus Coislinianus* (tenido por la versión perdida de Aristóteles o de inspiración aristotélica sobre la comedia) divide la sustancia de la comedia en seis elementos, los mismos que son discutidos en la *Poética,* a saber: la intriga, el personaje, el pensamiento, la dicción, y el espectáculo. Para Platón (ver *El Banquete),* el buen autor debe ser capaz de escribir a la vez tragedias y comedias, como lo harán, entre otros, Corneille y Shakespeare. No obstante, la comedia no goza de la misma dignidad ni del mismo «favor», según Aristóteles, para quien, debido a esta razón, sus estrenos se nos escapan, mientras que las transformaciones sucesivas de la tragedia nos resultan conocidas.

Siempre según Aristóteles, la comedia (como la tragedia) deriva de la improvisación, y más concretamente de los cantos fálicos. Su origen reside en ciertas manifestaciones báquicas (procesiones dionisíacas, faloforias rurales llamadas leneanas), donde los cortejos burlescos se formaban de modo espontáneo, y donde los participantes, invitando a los espectadores a hacer sitio al dios, se burlaban de ellos, motivos que vuelven a encontrarse nuevamente en la *parábasis,* coro típico de la comedia. Con sus orígenes rituales se mezclan verdaderas mascaradas, farsas, pantomimas, etc., ofrecidas por actores ambulantes. Se ha sostenido que lo propio de los Saturnales (con sus períodos de licencia general, donde los esclavos ocupan el lugar de los amos, que siguen la expulsión de una víctima propiciatoria) es característico de la comedia, desde la Grecia antigua hasta la Edad Media. Freud pretenderá demostrar, en ese sentido, que el placer del espíritu es la sublimación de una inhibición. Según Northrop Frye, la comedia representaría la estación de la primavera en los ritos estacionases que celebran el ciclo anual del nacimiento, muerte y renacimiento (correspondiendo la tragedia al otoño). El héroe aparece en una sociedad controlada por personajes que lo obstaculizan, pero él acaba resolviendo todas las dificultades (ver el desenlace de la comedia).

Sin embargo, desde la Grecia antigua, la evolución de la comedia progresa en el sentido del olvido de sus orígenes rituales y populares El género atraviesa tres grandes períodos, denominados comedia ática antigua (en torno al 450 hasta finales del siglo v), «media» (desde finales del siglo v hasta el 330), y después «nueva» (siglos IV y III, hasta la muerte de Menandro –291–). Paulatinamente, la sátira social y política virulenta de la comedia «antigua», que mezcla lo bufonesco con lo poético y lo maravilloso, y que ataca directamente en especial a los ciudadanos famosos (Sócrates, por ejemplo, en *Las Nubes,* de Aristófanes), cede paso a una sátira menos actual y que ya no puede ser personal, sino que debe tener como sujetos personajes de pura ficción: se representan los vicios, los aspectos ridículos, las debilidades humanas; las costumbres, los caracteres de los ciudadanos privados, en donde cualquier exageración queda excluida. Fue creada después la comedia moderna, cuyo modelo se transmitirá a la comedia latina y a la del Renacimiento (con su escena fija y su división en cinco actos, sus máscaras fuertemente caracterizadas).

Se ha insistido en torno al paralelismo entre la evolución de la comedia griega y latina, desde Aristófanes a Menandro, y desde Plauto a Terencio. En ambos casos, la trayectoria resulta similar: nos alejamos de los orígenes populares para avanzar en el sentido del refinamiento psicológico, en el sentido de la seriedad, de la decencia, del decoro, de la naturalidad, de la verosimilitud y de la moral. Y así como la comedia griega había caído en decadencia en el mismo instante en que parecía haber alcanzado la madurez, asimismo, la comedia latina cederá nuevamente el paso al teatro popular, a los *atellanes* (ancestros de la *Comedia dell'arte,* comedias satíricas feroces, que con una caracterización fuertemente marcada y sus máscaras, ejercerá una enorme influencia sobre la comedia escrita y literaria), a las escenas burlescas de exhibición, con la primacía concedida a la mímica, al movimiento, al cuerpo.

Durante la Edad Media, al lado de formas populares (farsas, sátiras, moralidades...) coexiste un tipo de teatro serio o culto, la mayor parte de las veces interpretado o leído en latín en los conventos y escuelas. Este teatro serio toma como modelo a Terencio, convertido en autor grave y profundo por oposición a Plauto. Sin embargo, dicho teatro no se designa con el nombre de *comedia,* que nombra en esta época la narración familiar, destinándose la palabra *tragedia* para la narración de estilo noble.

Durante los siglos XVI y XVII, en la época del Renacimiento, del humanismo y del clasicismo, la comedia se reconstituye por referencia a la comedia antigua, y debe retomar nuevamente el camino teniendo como base las formas populares. La constitución de la comedia en tanto que género, resulta inseparable, en esta época, de un conjunto de condiciones históricas y técnicas, entre las cuales figuran el refinamiento creciente de la aristocracia, la influencia de los teóricos (Chapelain y d'Aubignac sostenidos por Richelieu), y la construcción de salas regulares.

La oposición de la comedia a la farsa es, por tanto, de otro orden diferente a la oposición a la tragedia, puesto que la comedia se halla orgánicamente vinculada con ésta; ambas están fundadas sobre la regla de la separación de generos, tal y como lo enuncia Scaliger, por ejemplo, en su *Poética,* inspirada en Aristóteles. Ambos proceden de una misma intención: ocupar la totalidad del campo teatral y vincular la escena a la literatura. Ambos obedecen además a las mismas reglas de verosimilitud y buen gusto (decoro). Nacida de la

farsa y de las fuentes populares, la comedia aspira a la dignidad literaria y tiene necesidad, para afirmarse en cuanto género específico, de negar sus orígenes, o cuando menos mantenerlos a distancia. A lo largo de su historia, la comedia sostiene una relación dialéctica con la farsa o las formas populares del teatro: busca un alejamiento de los mismos, pero en el mejor de los casos vuelve nuevamente a sus orígenes con la pretensión de integrarlos en el interior de sus formas. Es lo que hace Molière, quien no duda en introducir los procedimientos de la farsa en sus grandes comedias, o de componer él mismo sus propias farsas, con riesgo de perder a los sabios para siempre:

En ese saco ridículo con el que Scapin se envuelve,
No reconozco ya al autor del Misántropo (Boileau).

Una vez consumada su ruptura con sus orígenes populares, en la era burguesa e industrial, la comedia perderá sus características y tomará prestadas diversas formas, yendo de la comedia costumbrista burguesa (Scribe, E. Augier) al teatro con tesis, pasando por el vaudeville (Scribe, Feydeau) y el teatro de boulevard, que se prolonga hasta nuestros días, sin que esos géneros puedan ser siempre distinguibles. Habiendo muerto la tragedia, ocuparán el ámbito de la escena. Existirán, sin duda, notables excepciones mantenidas al margen de los escenarios (Musset, Kleist y Buchner). Los personajes, intrigas y argumentos no serán ya los de la comedia clásica: los dramaturgos pretenderán representar los problemas de la sociedad contemporánea: los problemas de la pareja, la prostitución, el papel del dinero.

Anteriormente, la noción de la separación de generos, consustancial al clasicismo, había sido puesta en tela de juicio por Diderot y Lessing desde el siglo XVIII, y más tarde por los teóricos del drama romántico (ver el prefacio de *Cromwell,* de Hugo). A decir verdad, este cuestionamiento era paralelo a la evolución de la comedia (en el sentido de la «seriedad», incluso la «comedia melodramática») y a un estancamiento formal (se trata más de imitar el clasicismo que de innovar). Sin embargo, este cuestionamiento, que debía desembocar en la noción de drama burgués, se inserta asimismo en la lucha ideológica y social del siglo XVIII, con el auge de la clase burguesa (ver la antinomia entre la comedia –burguesa, con personajes ridículos– y la tragedia –aristocrática–). Diderot, teórico y creador de este género intermedio será reemplazado por Beaumarchais *(Ensayo sobre el género dramático serio),* incluso a pesar de que sus obras maestras revelan más el sentido de la comedia.

No obstante, durante el siglo XVIII, la comedia, abandonando la risa franca de Molière, explora caminos diferentes: comedias donde predomina el espíritu y la sátira, comedias melodramáticas y tiernas, comedia de intriga, comedias psicológicas (ver la pintura sutil del amor que nace en Marivaux). Las comedias con argumento social- filosófico (Marivaux) representan los «medios» sociales, las «condiciones» (Beaumarchais) o el poder del dinero (Lesage). Con Marivaux se crea la comedia de salón, con todas sus sutilezas y la primacía otorgada al lenguaje, y cuya posteridad y avatares serán numerosos hasta nuestros días (Mousset, Girandoux, Anouilh, Wilde, Shaw...). Diderot y los teóricos del drama han cuestionado la noción de género en nombre de un cierto realismo, puesto que el hombre no vive ni en lo puramente trágico, ni en lo puramente cómico, sino en situaciones intermedias. Este cuestionamiento será retomado, en otro contexto, por Hugo y los teorizadores del drama romántico, utilizando argumentos con frecuencia similares. Para Hugo, aislar lo trágico y lo cómico en géneros diferentes conduce a producir abstracciones y a traicionar la realidad. Esta separación resulta arbitraria, y el drama debe remediarla mediante una pintura total de la realidad y la mezcla de géneros: «La musa moderna... sentirá que todo en la creación no es humanamente *bello,* que la fealdad existe al lado de la *belleza...* Se inclinará a obrar como la naturaleza, a mezclar en sus creaciones, sin confundir por ello, la luz y la sombra, lo grotesco y lo sublime, en otros términos, *el cuerpo y el alma,* la bestia y el espíritu.» El drama se asemeja a la *tragedia* por la pintura de las pasiones, y a la *comedia* por la pintura de los caracteres.

Que la separación de los generos sea arbitraria, que la noción de género resulte en sí misma «convencional», son hechos que no plantean ninguna duda, pero se hace preciso ver que dicha separación constituye un método, una ascesis, y que la concentración que provoca puede dar lugar a las obras maestras ya conocidas. Se verificará particularmente en el desenlace el hecho de que la comedia sea arbitraria, y el problema que esto plantea. El desenlace de la comedia presenta frecuentemente poca relación con la vida real y la lógica de la acción, pero, sin embargo, está en función de una regla, de una obligación. Debe preservar hasta el final (entendido como un juego de mano) la atmósfera cómica del conjunto. Sin hablar incluso de los vaudevilles, donde todo acaba con canciones, las grandes comedias de Molière no escapan a la dificultad del género. Pero la fuerza de Molière no radica en camuflar el aspecto convencional de sus desenlaces o en presentar un doble desenlace, como en el *Tartufo* (el desenlace según la verosimilitud y la lógica de la fábula, y el desenlace que atiende a la convención del género). Molière juega sin vergüenza alguna con la convención establecida, obteniendo un efecto suplementario (Brecht retomará esta fórmula en La *Ópera de Quat'Sous,* acentuando el aspecto humorístico a propósito de la intervención providencial del fin).

A decir verdad, el problema del desenlace (elemento capital que recae sobre la totalidad de la fábula y la atmósfera de una obra) resulta ser una cuestión sintomático y nos permite captar la esencia de la comedia, aunque la atmósfera trágica sea compatible con un final feliz, como ocurre en la tragicomedia (ver *El Cid* en particular). «Ella

(la comedia) debe apresurarse a bajar el telón, para que no veamos lo que sigue», escribe Schopenhauer. Para permanecer ella misma hasta el final, la comedia debe excluir, efectivamente, una parte de la realidad alejándola de su propio campo: la existencia del «mal» en el sentido metafísico del término, y ámbito de la existencia que se sabe mortal, para concentrarse en el de las relaciones sociales. Por consiguiente, es preciso convenir con H. Gouier en que una de las diferencias esenciales entre la tragedia y la comedia radica en su referencia al tiempo. Mientras que en la tragedia el futuro puede siempre vislumbrarse, y el final está siempre doblado por un comienzo, no sucede lo mismo en la comedia, de ahí la impresión de escamoteo (trampa) o de evasión que presenta habitualmente. La comedia excluye toda forma de trascendencia, y Pascal es perfectamente coherente consigo mismo cuando la considera como la más peligrosa de las diversiones. Es necesario considerar como una excepción la comedia española que constituye un género aparte al introducir aspectos metafísicos y religiosos *(La vida es sueño, La devoción a la Cruz)* propiamente dichos. El universo de la comedia se nos aparece como puramente humano, moral y crítico. Teorizadores y autores han insistido sobre esta cuestión: corregir los vicios de los hombres, sus defectos, mediante la risa, pues no importa tanto obrar mal como resultar ridículo. Concierne asimismo a los vínculos sociales del hombre. Excluye los dioses y se desarrolla bajo un cielo vacío. Describe al hombre ridículo (algunos dirán que lo desprecia), pero siempre guiado por un ideal. Considera la naturaleza humana y la sociedad como perfectibles, «transformables». Se separa de toda forma de destino y fatalidad: tanto Shaw como Brecht no se han equivocado. La comedia es el género moderno por excelencia, puesto que aparece como un género «crítico», contrariamente a la tragedia, con su noción de destino y de catástrofe final. Si A. Tchékov considera sus obras como comedias, a pesar de su atmósfera triste, nostálgica, y de su emoción, es en virtud de su intención crítica, intención que el poeta expresa mediante esta exclamación: «¡Mirad qué mal vivís!» Aunque Tartufo resulta odioso, aunque su ambición lo sitúa más allá del dominio de lo «risible», la obra no deja por ello de pertenecer al género de la comedia, en la medida en que su vicio no revela fatalidad ninguna, sino que es denunciado por el autor (como lo será nuevamente en *Don Juan).*

El distanciamiento brechtiano, con sus implicaciones a la vez políticas y técnicas, hace referencia a la comedia y a los procedimientos cómicos. El alejamiento concuerda con la actitud del espectador de comedia; con la de aquel que no se identifica con el espectáculo, con el héroe, con la pasión, sino que considera retrospectivamente (para reír), frente a frente, los defectos y aspectos ridículos provistos de una cierta fealdad, y que mantiene siempre alerta la facultad crítica y enjuiciadora.

Stendhal, quien pensaba que resultaba difícil practicar la *mezcla* de géneros, definía ya la tragedia y la comedia en función de dos actitudes diferentes, incluso opuestas, del espectador. Al «interés apasionado», oponía «la curiosidad divertida» del espectador de comedia. Si se acaba de definir la comedia por una actitud específica del espectador, habrá que convenir que la separación de géneros no es tan arbitraria como parecía al principio, y resultaría conveniente aportar una respuesta matizada a esta cuestión. Incluso cuando existe *mezcla* de géneros (Hugo lo expresa bien; «mezclarlos» sin «confundirlos»), ello implica sucesivamente actitudes diferentes por parte del espectador, un tránsito de la identificación al distanciamiento o a la evasión. (Brecht veía, además, un modo típico de distanciamiento en el tránsito continuo de la risa a las lágrimas que se encuentra en las películas de Charles Chaplin). Añadamos que toda obra que pone en práctica la mezcla de géneros, se define igualmente por una atmósfera dominante y permanece orientada hacia un género: no son los momentos de alegría o los momentos cómicos los que impiden a Hamlet ser considerada una tragedia.

La distinción comedia-tragedia se encuentra del mismo modo referida a la distinción entre la concepción «trágica» y «teórica» del mundo (dirigida contra el mito). Sin duda alguna, fue ése el sentido en el que los modernos, entre quienes cabe destacar a Shaw y Brecht, interpretaron la comedia, con una intención crítica y didáctica. Ciertos autores –tales como W. B. Yeats– van más lejos aún en la oposición, al considerar la comedia bajo su forma moderna («nuestro nuevo arte de la comedia») y la tragedia como dos principios contradictorios: la comedia fundada sobre el «carácter» y el «humor» (en sí mismo unido al carácter, según Congreve) y vinculada a la psicología individual, se opone a la tragedia, que disuelve la individualidad. Nietzsche no parece recordar que todo individuo en cuanto tal es cómico, mientras que para Bergson, como antes para Diderot, la comedia revela las especies, en tanto que la tragedia pone de manifiesto las individualidades. Puede reconocerse en el pensamiento de W. B. Yeats la influencia del autor del *Origen de la tragedia,* al sostener que la introducción de la psicología corresponde al declive de la tragedia.

No obstante, no resulta tan fácil acabar con la tragedia, o al menos con un sentido de lo trágico. A través de la farsa y la caricatura, autores contemporáneos como Ionesco y Beckett han llegado a resucitar una cierta forma de tragedia y mito, no ya mediante una mezcla de los géneros, sino por una identificación inesperada entre lo cómico y lo trágico. P. C.

➢ ARISTOFANESCO, COMEDIANTE, CÓMICO, DISTANCIAMIENTO, DRAMA, FARSA, GROTESCO, HUMOR, IRONÍA, MOLIERESCO, PARODIA, RISA, SÁTIRA/SATÍRICO, VODEVIL.

COMEDIANTE. Las palabras comediante y actor resultan perfectamente intercambiables entre sí en el vocabulario moderno, al menos en lo que respecta al ámbito del teatro. Designan siempre aquella persona cuya función u oficio consiste en encarnar un personaje, prestar su apariencia física

y el conjunto de sus recursos psíquicos, morales, corporales y vocales, a fin de interpretar o «jugar» un papel escrito por un autor o inventado por el mismo comediante.

Podemos remitirnos al artículo *Actor,* donde todo lo que se dice es válido para la palabra «comediante».

La distinción entre ambos términos, que especifica al comediante en tanto que hombre de oficio, que ejerce la profesión de interpretar la comedia, por referencia al actor, que en primera instancia se establece una relación con el personaje que trata, y por extensión con aquel a quien tiene por cometido representar, no tiene vigencia en la actualidad. Se hablará indiferentemente de un actor o de un comediante «profesional», como testimonia, por otro lado, la denominación del principal sindicato de comediantes en Francia (el «Sindicato Francés de Actores»).

Por lo que se refiere a la distinción actor/comediante retomada y popularizada por Louis Jouvet para designar dos tipos fundamentales de temperamento (el actor que impone siempre su personalidad a papel, y el comediante, por el contrario, que se pone al servicio del papel, quedando anulado tras él), dicha distinción no es apenas conocida por el gran público, sino únicamente por profesionales o especialistas.

Y sin embargo, la terminología contemporánea traiciona, a su pesar, un acuerdo con esta especificación, al reservar el nombre de actor para aquel que interpreta películas cinematográficas, mientras que se dirá más bien «comediante» para designar a aquel que actúa sobre el escenario de un teatro.

Así pues, se sabe perfectamente que el fenómeno de «composición», que invoca al mimetismo y a la metamorfosis, a la máscara, constituye un elemento típicamente teatral y que está desterrado del ámbito cinematográfico (salvo excepciones de roles muy marcados). Esto se debe a que el *star system,* sobre el que reposa la «producción» de la industria cinematográfica, ha impuesto una rigurosa ley que establece la identificación del espectador con el actor o la actriz (a expensas del personaje), elevados al rango de mito: el público, que ha encontrado sus héroes o sus heroínas (desde Marylin Monroe a Greta Garbo o Marlène Dietrich), debe poder reconocerlos en cada ocasión, y participar nuevamente en la celebración del mito.

Por otra parte, ciertas exigencias técnicas (intimidad con el actor a través de la amplificación de la imagen y de la voz –ver la «gran pantalla»–) se orientan también en ese sentido e impone a los actores de cine el abandono de la interpretación y del tono teatral, voluntariamente artificial o «convencional» –en sí mismo dictado por exigencias técnicas, la primera de las cuales es la de hacerse entender, lo cual implica una «amplificación »teatral– a fin de interpretar c«on naturalidad», consistiendo el ideal en ser y no en parecer o aparentar, en abandonar las máscaras y los disfraces.

Además, esta distinción entre dos tipos de actores, dos enfoques o dos concepciones de la interpretación, encuentra todavía una confirmación intrínseca al género cinematográfico, que no ha dudado en hablar de «actores de películas» (con preferencia un no profesional que figura en un documental, ciertos realizadores rehúsan emplear actores de profesión), para oponerlo al «comediante de pantalla» (el actor formado en el arte del espectáculo, interpretando en una ficción).

Se convendrá, por tanto, en que la palabra comediante remite principalmente al teatro, y a un modo de interpretación teatral, como lo indica además la etimología, vinculándolo a la «comedia», género específicamente teatral –incluso adaptado más tarde a la pantalla–. Hay que recordar igualmente que, si bien la palabra comediante no se especifica verdaderamente, en la actualidad,y aunque el actor es un actor trágico o cómico, Louis Jouvet habla del actor trágico como de un «actor» («un actor trágico es siempre un actor...»). La palabra «comediante» como lo revelan los teóricos e implícitamente el lenguaje, designa, por tanto, más particularmente aquello que se lleva a cabo en el acto de «interpretar», de mimar (mimetismo), de hacer como si; de llevar la máscara, con su parte de «convención», como decía Meyerhold, o de «distanciamiento», como afirmará B. Brecht –el «distanciamiento» que inclina al autor al uso de procedimientos cómicos, o a un mundo de juego, más próximo al de la comedia, oponiéndose a la identificación trágica.

Es preciso subrayar que los problemas que afectan al comediante, desde múltiples perspectivas, han sido profundamente modificados gracias a la invención de las técnicas de registro. Si bien no existe una desconexión absoluta entre el actor de cine y el comediante teatral, si bien los tránsitos de uno a otro aparecen como algo frecuente, llegando los actores de cine a renovar el teatro (en esa confrontación carnal con un público distinto cada velada y del que guardan cierta nostalgia), no es menos cierto que los criterios comerciales convierten ese tránsito en algo cada vez más complicado, y las grandes estrellas de cine no lo logran sino abandonando para siempre las tablas, puesto que el mito creado en torno a su persona les impide fracasar en la realidad teatral. Hay que tener consciencia, por otro lado, de que el comediante adquiere en nuestros días la notoriedad entre el gran público gracias a la pantalla y únicamente a través de ella. Esto resulta una seducción más que difícil y precaria para el teatro, privado con frecuencia de sus mejores comediantes, que él mismo ha formado y que podrían atraerle espectadores que habitualmente buscan todavía nombres y cabeceras de cartel.

Desde el punto de vista de la interpretación del actor, se debería remarcar que bajo la influencia del cine, una evolución se ha producido tras una forma doble y aparentemente contradictoria. Por una parte, el comediante ha tenido que renunciar a las composiciones excesivamente marcadas de otros tiempos, a la exageración verbal y gestual para ganar en «naturalidad» (ver el realismo psico-

lógico de Stanislawski, interpretación retomada por la Actor's Studio de New York). Sin embargo, por otro lado, no ha tenido más remedio que encontrar o inventar su propia especificidad interpretativa, de ahí el recurso habitual a la artificialidad, a la interpretación que se exagera y se parodia a sí misma, de ahí también el requerimiento de una interpretación «convencional» (Meyerhold), o arbitraria (A. Vitez). Señalemos, por otro lado, que esos modos de distanciamiento no guardan relación con la estética que Diderot expone en la *Paradoja del comediante,* donde la frialdad, el cálculo, el alejamiento del comediante, tienen como finalidad producir la «ilusión». Aquí, por el contrario, se trata, siguiendo a Meyerhold y Brecht, de mostrar al espectador que se es consciente del juego que se lleva a cabo, pero no se es un ingenuo –y que él mismo no debe resultar engañado–, que el actor no se siente totalmente identificado con el personaje o con el texto que interpreta, sino que conserva una visión crítica capaz de juzgar, siendo el comediante alguien que muestra y manifiesta algo siguiendo la definición de la interpretación distanciada. Añadamos que esta distancia crítica, esa actuación de «segundo nivel» (como a veces se denomina), no posee una finalidad de denuncia, sino que constituye una nueva fuente de creación lúdica, una forma de juego con el público.

Se ha insistido en muchas ocasiones en la predilección de los comediantes por el teatro, en la medida en que les permite conservar su libertad de artista, de la que el actor de cine ha podido resultar fácilmente privado, convirtiéndose en un material en las manos del director de escena. Si bien este hecho resulta innegable, no debería olvidarse que ciertas personalidades son capaces de superar un obstáculo, transformándolo incluso en un estímulo. Numerosos actores han logrado adquirir notables cualidades como comediantes que igualan, sin lugar a dudas, a las realizadas en el ámbito teatral. No hay que olvidar tampoco la función asignada al comediante en la creación teatral contemporánea.

Tras el advenimiento de la puesta en escena, el comediante de teatro se encuentra también sometido a una ruda disciplina, al formar parte de un conjunto y constituyendo la representación un entramado complejo de relaciones. Debe someterse al diseño general del escenógrafo, obligado frecuentemente contra su voluntad a abandonar algunas de sus prerrogativas. En el teatro actual, el comediante no es ya el rey de la escena, como ocurría en otras épocas. Puede hallarse sometido a una doble dictadura: la del autor y la del escenógrafo. Según Meyerhold, el escenógrafo no debe temer llegar a las manos con el actor, y Pirandello mostró acertadamente que la creación teatral pertenece a un orden de naturaleza conflictiva.

Sin embargo, no habría que exagerar tampoco en ese sentido: incluso sometido a una disciplina rigurosa (habitualmente aceptada y deseada por el actor; Grotowski discernía un componente sádico en el escenógrafo y masoquista en el actor), el comediante conserva siempre un margen de libertad, ciertamente variable, encontrándose su actuación influenciada por ese intercambio profundo que puede alcanzar con sus compañeros o con el espectador, que, siguiendo una expresión de P. Brook, no se contenta con asistir al espectáculo, sino que contribuye auténticamente con el comediante en la recreación del papel, convirtiendo cada representación en un acto, en un evento único.

Es preciso señalar, asimismo, que ciertos escenógrafos, preocupados por encontrar una «esencia» o una especificidad teatral, fundada principalmente en torno a las relaciones entre el actor y el espectador (ver la noción de Teatro Pobre en Grotowski), lejos de constreñir o de molestar al actor, conciben su papel como una liberación de su verdadera personalidad, a través de la interpretación personal que pretende «dar a luz», por medio de una ascesis, de una larga preparación que un Stanislawski indicaba ya a principios de siglo (relajación, concentración, imaginación, contacto con la memoria afectiva), a través de ejercicios, improvisaciones, cuya función consiste en liberar su imaginación, o su inconsciente, o la de eliminar sus «bloqueos» (importancia de la parte «negativa» de la formación). Frecuentemente se observa un paralelismo entre la puesta en escena y una auténtica labor pedagógica que afecta al comediante.

No se podría reducir a unas cuantas fórmulas la función del actor en el teatro contemporáneo. Por el contrario, nuestra época se caracteriza por una diversidad extrema de búsquedas y tipos de interpretación, la prueba es que la distinción de Jouvet aparece como algo muy aproximativo, y el hecho de que se cuestione con frecuencia cuál es el denominador común entre ciertos tipos de comediantes. Para dar ejemplos extremos, entre el comediante de boulevard –que no ha sido afectado por ningún cuestionamiento– y los comediantes que viven en comunidades artísticas o humanas (a menudo precarias o efímeras) y que practican la «creación colectiva» en una exigencia o un ideal artístico o político, y que pueden evocar el estilo de auténticas comunidades religiosas. Entre la superstar, que vive rodeada de lujo y maneja su fortuna como un hombre de negocios, y el comediante que repite durante meses y meses un espectáculo que no será apreciado quizá más que por un puñado de personas y al que la prensa no concederá mayor importancia, ¿qué existe de común entre ellos? Se ve, por consiguiente, que no es posible hablar de comediante, en nuestros días, sin especificar y precisar a qué tipo o categoría pertenece. Existen múltiples clases, que además no tienen forzosamente gran cosa en común.

El siglo xx se ha dedicado particularmente a las búsquedas que conciernen al arte del comediante, tanto en lo que respecta a su formación como a la conquista de un «método», tan científico como posible. Es preciso citar a Stanislawski en primer lugar, puesto que tuvo el mérito de plantear todas las cuestiones fundamentales. Continúa siendo una referencia de primer orden, y que trasciende las modas, incluso aunque su estética aparezca vinculada al realismo. En efecto, las teorías

diferentes o adversas se han erigido siempre partiendo de él mismo y de su sistema; desde Meyerhold (la bio-mecánica) a Brecht y a los contemporáneos como Grotowski, para quien el pensamiento de Artaud ha actuado como un catalizador. En medio de esta considerable agitación, que ha dado lugar a una multitud de escuelas y sistemas, sería necesario señalar la búsqueda de referencias o de modelos: desde la fascinación ejercida por el arte del actor oriental (chino, japonés; ver Craig, Brecht, Claudel, Grotowski, etc.), con su maestría rigurosa en la voz, el gesto, el canto y la danza, su mantenimiento a distancia de toda histeria gracias a un sistema de signos, al de la *Commedia dell'arte,* con sus tipos, sus máscaras, su poder de improvisación, y su virtuosismo corporal. En líneas generales, el mundo contemporáneo ha exaltado todas las artes escénicas donde primaba el cuerpo, el gesto y el movimiento, para reaccionar contra el exceso de realismo psicológico del intelectualismo y del teatro «literario» (desde el arte oriental o «primitivo» a la danza, pasando por el circo, el music-hall, el mimo y la pantomima e incluso el cine mudo).

No obstante, a pesar de todas estas innovaciones, estas aportaciones innegables y estas invocaciones (puesto que dichos modelos resultan difícilmente adaptables al comediante occidental y contemporáneo), el arte del actor, si bien evoluciona, parece conservar una cierta estabilidad y una especificidad (por referencia a la danza o al mimo, por ejemplo), aunque algunas compañías teatrales hayan llegado a trascender los géneros (ver Bob Wilson).

En parte, quizá, a causa de esa agitación incesante, de la ausencia de una verdadera tradición, de la enorme cantidad de búsquedas o inquietudes que el público no ha tenido tiempo de seguir o asimilar, de un constante requerimiento de novedades exigidas por la moda, por los media, y también por una cruel falta de medios, el comediante contemporáneo experimenta un malestar y una inquietud no disimulada, que aumenta incluso la perspectiva de paro laboral, de dependencia frente a las subvenciones que pueda concederle el Estado o los municipios, y finalmente, la ausencia de verdaderos criterios para ser reconocido como «comediante» (por ejemplo, una carta profesional, en cuya elaboración se planteen los problemas).

A estas inquietudes se añaden frecuentemente ciertas dudas referentes a la necesidad de su profesión, e incluso una mala conciencia: el comediante sabe que su trabajo se halla vinculado a un cierto exhibicionismo, a un arte de parecer y seducir, y cuya existencia está en función de otro, del que él es únicamente mediador: el autor. El comediante, sea cual sea su talento, se dedica a repetir, papel tras papel, palabras que no son las suyas. Es necesaria una cierta renuncia; así pues, la grandeza que algunos alcanzan en este arte de lo efímero impulsa hasta el final esta abnegación. Otros prefieren escapar a esa función de intérprete participando en «creaciones colectivas», en las que algunos logran un alto nivel de calidad, pero donde se plantea siempre el problema del autor.

Al conjunto de estas cuestiones se añaden todavía varios factores: la multiplicación de vocaciones, vividas probablemente como un recurso contra el tecnicismo y la mecanización, como una posibilidad de huida o de aventura, o incluso como un ejercicio de desarrollo espiritual (pues el comediante, de un modo más directo que ningún otro, a través de la exposición de su cuerpo y de su ser, juega con la imagen de sí mismo); otro factor sería la división de los papeles (el comediante era aquel que podía provocar una identificación y pertenecer a un tipo). Todo esto corre paralelamente a un desapego demasiado frecuente del público, ya sea en provecho de la pequeña o gran pantalla, o en provecho del music-hall más insípido impuesto por los «show-bizness», o de cualquier otro tipo de espectáculo. Debido a esta circunstancia, Grotowski, por ejemplo, ha preferido apostar más por la cualidad que por la cantidad de espectadores, limitando la asistencia, interpretada más bien como la adhesión a una celebración. Por todas estas razones, el comediante parece desempeñar con frecuencia en nuestros días, la función del guardián celoso o del oficiante ridículo de un culto perdido –o que incluso no existe. P. C.

➢ ACTOR, COMICASTRO, COLECTIVO, COMPOSICIÓN, CONVENCIÓN, CORPORAL, DISTANCIAMIENTO, DISTRIBUCIÓN, ENCARNAR, INTÉRPRETE, MIMO, PARADOJA, PERSONAJE, ROL, ESCÉNICO, TEATRO, VOZ *[1, 2]*.

CÓMICO

I - Lo cómico, categoría estética

Cómico, adjetivo y sustantivo, del griego κωμικός se deriva de κῶμος, fiesta doria con cantos y danzas, y de un modo más general, fiestas o reuniones alegres. La palabra hace referencia a κωμῳδια (comedia).

Lo comico se considera tradicionalmente como una de las categorías estéticas. Muchos filósofos y estudiosos de la estética han tratado el tema y han proporcionado teorías al respecto. Se observará, sin embargo, que un gran número de teóricos (por ejemplo, Charles Baudelaire o Henri Bergson) parecen haber considerado como idénticas la cuestión de la risa y la de lo cómico. Por lo tanto, resulta importante aquí distinguirlos ya de entrada. Lo risible y lo cómico son dos dominios netamente diferentes. Lo cómico es, repitiendo lo anterior, una categoría estética; mientras que la risa resulta ser una especie de reflejo psicofisiológico que puede no tener nada en común con la estética. Existen risas groseras. Hay también risas estúpidas; los antiguos decían: *risu inepto nihil ineptius.* Se sabe además que ciertas formas delicadas o espirituales de lo cómico no provocan la risa, a lo sumo la sonrisa. En cualquier caso no existe ninguna proporción entre la intensidad particular de la risa y la intensidad de la cualidad cómica en cuanto parte de la estética. Puede decirse incluso que ese matiz particular de lo cómico que constituye el humor resulta bastante diferente

de lo risible. En especial, aquello que designamos como humor negro se desarrolla en una tonalidad triste e incluso lúgubre.

Teniendo en cuenta tales aspectos, podríamos aventuramos a afirmar que lo cómico es algo risible que, en cierto modo, ha sido sublimado, revisado y rehabilitado por el arte.

Puede medirse esta disparidad entre lo cómico y lo risible estudiando, principalmente, las numerosas variedades de lo cómico.

En las artes literarias, donde un género particular –la comedia– se caracteriza por su vocación cómica, se observa muy netamente que el género de la farsa constituye un género cómico en el que la diferencia entre lo cómico y lo risible se encuentra atenuada e incluso suprimida. La esencia de la farsa consiste en intentar provocar la risa, y en admitir que cuanto más violenta y estruendosa resulte la risa, mayor éxito se obtendrá. Se acusa con frecuencia a la farsa de ser culpablemente indiferente a la calidad de los medios que emplea para hacer reír. Sin embargo, tal es efectivamente la ley del género desde el momento en que se admitió la identidad de lo risible y lo cómico en razón del éxito obtenido por la intensidad de risa provocada. Por el contrario, hay comedia cuando se respeta la distancia entre lo risible y lo cómico, y la atmósfera estética de la obra permite definir lo cómico sin necesidad de incluir el fenómeno de la risa. Es entonces cuando intervienen definiciones de lo cómico tales como la de Benedetto Croce. Refiriéndose a la idea de Aristóteles según la cual lo cómico consiste en «una fealdad sin dolor», él observa una decepción cuyo displacer está compensado mediante el alivio que nos proporciona la liberación de una fuerza psicofísica acumulada. Este último punto concuerda, asimismo, con la opinión de Kant, para quien lo cómico reside en el relajamiento de una tensión. Puede verse Cómo lo cómico, entendido de este modo, se aleja de la burda comicidad física de la farsa y conduce a una variedad intelectual tal como la que Flaubert denominaba la «comicidad de las ideas», y de la que hacía alarde *(Correspondencia,* carta del 2 de abril de 1877) por haber sido el primero en intentarlo, en *Bouvard y Pecuchet.* Se observa también que esa comicidad capaz de proporcionar un alivio existencial, da lugar a la existencia de una comicidad poética, de la que podrían encontrarse ejemplos en Shakespeare (es la atmósfera del bosque de las Ardenas) y también en Théodore de Banville. Finalmente, si buscamos las presencias literarias de lo cómico fuera de la comedia, es preciso no olvidar entonces la teoría romántica (ver el Prefacio de *Cromwell),* que admite en el drama la presencia de esa comicidad particular denominada grotesca.

En las artes plásticas, la presencia más evidente de la categoría cómica es la caricatura, y la necesidad de distinguir entre lo cómico y lo risible se torna obvia. Ciertas formas groseras y antiestéticas de la caricatura consisten simplemente en un esfuerzo por provocar la risa a expensas de un personaje, por su afeamiento. Sin embargo, resulta evidente que los grandes caricaturistas, Daumier por ejemplo, exorcizan, para de este modo afirmar lo diabólico propio de la risa sobre el cual ha insistido Baudelaire, proporcionando a la obra valores estéticos positivos a través de ciertas armonías secretas, de intensidades en la expresión, y por medio de esa refutación de una pretensión injustificada aproximadamente, con la que Hoffmann definía la esencia de lo cómico.

La situación del valor cómico en las artes plásticas promueve un problema interesante. Se observa fácilmente que la caricatura encuentra su lugar más bien en el ámbito del dibujo, el grabado, la litografía, que en los cuadros de caballete y las obras de grandes dimensiones. Esto tiene relación con una opinión que cabe considerar como un prejuicio, a saber: que dicho valor no tiene cabida en el «gran arte».

Así pues, es cierto que la idea de una jerarquía entre las artes constituye efectivamente un prejuicio, y que no puede configurar una estética seria. No resulta menos verdad el hecho de que lo cómico, al comportar una suerte de devaluación o depreciación de su objeto, parece por este motivo incompatible con un ideal artístico de grandeza y exaltación. En literatura, ese prejuicio es poco marcado, quizá debido a que el teatro antiguo, por el hecho de sus orígenes y orientación rituales, valoraba la comedia, y la ha mantenido vinculada a la tragedia. Sin embargo, en Francia, durante la época clásica, subsistió tal prejuicio: prueba de ello es que Molière se tomó el trabajo de refutarla (en la *Crítica de la Escuela de mujeres).* Pero si bien en el ámbito literario resulta fácil observar el valor cómico en obras de gran calidad e indiscutible importancia, en las artes plásticas, por el contrario, sería difícil hacer otro tanto. Por ejemplo, en escultura, aunque resulta fácil encontrar obras cómicas, tales como algunas estatuillas de Tanagra, o bien en el siglo XIX las estatuillas de Dantan, sólo son, en efecto, meras estatuillas. En el ámbito de la arquitectura, lo cómico encuentra su lugar habitualmente en pequeños detalles de ornamentación, como, por ejemplo, en las catedrales góticas, esos personajes grotescos y esas caricaturas de monjes sobre las cuales se basó Victor Hugo al afirmar que los creadores de imágenes de la Edad Media eran una especie de librepensadores en oposición a la Iglesia (idea seguramente insostenible). Lo cómico propiamente arquitectónico resulta raro (casas con forma de zapato...). Es cierto que en ese particular apartado de la arquitectura que representa el arte de los jardines, se ha hallado un teórico para mantener que lo cómico puede tener cabida. El príncipe de Ligne en su *Ojeada sobre Beloeil,* propone reservar en un parque una pequeña esquina cómica, de un mal gusto voluntario y pintoresco, «a modo de caricatura». Esto que se realizó en Beloeil, lo fue también practicado, anterior y posteriormente, en numerosos jardines europeos (la villa Valmarana en Vicence, los jardines Mirabell en Salzbourg...).

En lo que respecta a lo cómico en música, su lugar resulta, pues, evidentemente muy amplio, pero plantea numerosos problemas estéticos delicados.

No sería necesario, ciertamente, apoyarse en la noción de Ópera cómica para situar dicha categoría. *Cómico,* en esta expresión, hace alusión a la comedia como género literario. Y lo que caracteriza a la ópera cómica es la alternancia de partes cantadas y partes habladas. Se presentaba el mismo sentido de «comicidad» en el *Ballet cómico de la Reina* (1581), que alternaba la danza y la interpretación instrumental. Es verdad que dicha alternancia ha podido ser considerada como prestándose a la tonalidad cómica, particularmente bajo la forma de parodia (teatro de la Feria). Sin entrar en los problemas que suscita la evolución histórica de tales géneros (ópera cómica, *ópera buffa* y opereta), resulta más instructivo para el estudio estético de la categoría de lo cómico en música, la búsqueda de su lugar propio en la música instrumental. Cierto historiador de la música (Pirro), tras haber hablado de lo cómico cantado en J. S. Bach (la *Cantata del café),* ha hecho observar que incluso en su música puramente instrumental pueden ser constatados ciertos aspectos de humor y fantasía que pertenecen al dominio de lo cómico. En la obra de Mozart, particularmente en sus óperas, en el acompañamiento de las melodías cantadas es donde radica habitualmente el toque cómico, que con frecuencia convierte al acompañamiento en una auténtica broma de la melodía. Se sabe, por ejemplo, lo que Alfred de Musset escribió sobre el acompañamiento de la Serenata de *Don Giovanni.* Saint-Säens realizó, en el *Carnaval de los animales,* una parodia musical donde acaba por parodiarse a sí mismo en el capítulo dedicado a los *Fósiles.*

Los hechos relativos a lo cómico musical, siendo de una extrema delicadeza, aportan una documentación particularmente útil para el estudio de la categoría cómica. Acabamos, por ejemplo, de señalar la alegría como uno de los factores creadores de cierta atmósfera y que sitúa lo cómico musical. Así pues, resulta una cuestión interesante y compleja la que se refiere a las relaciones entre lo cómico y la alegría. Éste es, por tanto, uno de los puntos que han contribuido a efectuar una distinción entre lo cómico y lo risible. Examinando las teorías filosóficas acerca de la risa, se repara con perplejidad en el hecho de que muchas de esas teorías (en particular las de Bergson y las de Baudelaire), no incluyen la alegría en el ámbito de la risa, e incluso tienen cierta tendencia a convertir a esta última en una imagen sombría y aun trágica. En el caso de Baudelaire, para quien la risa es satánica, esa afirmación no resulta extraña. Pero puede verse como algo insólito que Henri Bergson haya elaborado en profundidad la teoría de una risa cruel, una risa que se presenta como vejación y condena de lo puramente mecánico adherido al ser viviente; lo cual excluye la risa de la pura alegría aprobatoria. Puede resultar interesante resaltar que Balzac, al desarrollar la teoría sobre lo cómico, ha refutado, por así decir, a Bergson, en referencia a la comparación que establece entre la «comicidad mecánica» de F. Cooper y la «comicidad viva» de W. Scott *(Revue parisienne,* 1840: Crítica del *Lac Ontario).* Así pues, el estudio de lo cómico, y particularmente de lo cómico musical, pone en evidencia una comicidad alegre, alborozada, en la cual la risa propia de la infancia constituye un buen ejemplo que se manifiesta también, en el niño, a través de la danza espontánea. Y si bien existen musicalmente danzas melancólicas (que podrían comentarse de un modo poético por medio de esas máscaras de Verlaine que cantan, en el modo menor, el amor triunfante y la vida oportuna), el ámbito musical de las danzas alegres se afina frecuentemente con un toque preciso de comicidad. En el ballet, el género cómico es relativamente poco representado (la *Boutique fantasque,* el *Ballet de los cadetes...).*

El cine, además de los aspectos compartidos con la comedia, posee recursos particulares para originar sentido cómico. Por ejemplo, puede convertir en real lo irreal, jugando con el contraste, procedimiento utilizado muy a menudo por Chaplin (quien, por otra parte, no busca siempre la risa, sino más bien efectos de una comicidad tierna y poética. Los trucos y efectos especiales permiten los aceleramientos temporales (los tranvías desencadenados de *Mujeres en delirio,* con Buster Keaton), las secuencias que se proyectan hacia atrás (la rampa de la escalera que se vuelve a ascender en *Mi mujer es una bruja,* de René Clair). Existen incluso combinaciones de cine y dibujos animados, cuya unión produce efectos cómicos *(Mary Poppins).*

Todas estas consideraciones tienden a presentar lo cómico como una categoría no sólo muy matizada, sino también enormemente abierta a la dimensión total de la condición humana, y donde habría que evitar dar una preponderancia exclusiva, o siquiera excesivamente marcada, a los aspectos que entrañan un sentido de burla o mofa.

E. S.

➢ COMEDIA, FARSA, GROTESCO, DISPARATADO, RISA.

II - Lo cómico como teatral

Paralelamente al sentido precedente, el término *cómico* poseyó, desde el siglo XVI hasta principios del XIX, el sentido mucho más extenso de «relativo al teatro», de la misma manera que se llamó «comedia» al teatro en general, incluso al dramático o trágico (¿no posee la Comedia francesa un repertorio de tragedias?). Aunque este sentido de la palabra cómico haya caído en desuso, es preciso conocerlo a fin de evitar los contrasentidos. La Varende escribió en *Nariz de Cuero:* «El barón de Vieilles, que conservaba algunas cartas, escribía hacia 1855, hablando de su juventud: *«El marqués de Brives poseía un gran genio cómico.»* Su corresponsal no debió comprender apenas, puesto que no recordaba a Brives divertido en ningun momento; sin embargo, Vieilles había tomado la palabra «cómico» en su pleno sentido de arte teatral. En efecto, ¿no fue acaso Brives un extraordinario actor durante el final de su vida? La *Novela cómica* de Scarron narra las aventuras de una compañía de actores. Sin duda, Corneille juega con el doble sen-

tido del término al titular *La Ilusión cómica* una obra que hace referencia, con ciertos aspectos bufonescos, a la ilusión teatral. A. S.

➢ TEATRO.

COMPAÑÍA. Unidad de organización de una empresa teatral, en cuyo seno se reparten las funciones administrativas y artísticas entre un número de actores suficiente como para interpretar todas las obras del repertorio. La voz *compañía,* por otra parte, parece reclamar la de *repertorio.* La existencia de estas agrupaciones de actores contractuales quizá tenga su origen en razones de reconocimiento social y en razones materiales (protección de los Príncipes); pero la compañía también podía estar relacionada mediante una misma concepción estética del teatro. En el siglo XVII, la compañía estaba formada generalmente por una decena de personas. Contribuyó a imponer la existencia de empleos: primer joven, padre noble, viejo cómico, etc. En consecuencia, en cierta medida contribuyó a fijar las constantes dramatúrgicas a los autores. Mantiene igualmente las tradiciones de interpretación. En este sentido refrenó la evolución estética del espectáculo. Tras la Revolución, habiéndose liberado el oficio de comediante de sus cortapisas, así como de la explotación de la empresa teatral, la noción de compañía se modifica: tiende a pasar de ser comunitaria a ser comercial, mientras que se multiplican los comediantes independientes. Paralelamente a la desaparición de la compañía fija, aparece el director de escena, cuya importancia irá en aumento. El término de compañía se aplica también a los grupos de ballet. H. T.

➢ DISTRIBUCIÓN, EMPLEO, REPERTORIO.

COMPARACIÓN. En su sentido general y habitual, el término comparación designa la acción de examinar las similitudes y diferencias entre dos o más cosas. Pero es también, más particularmente, la atención prestada a las similitudes. En este último sentido más particular ha sido considerado por la estética en el ámbito literario: la comparación aproxima, a causa de una semejanza, dos cosas diferentes.

La comparación literaria, tal como, por ejemplo, la metáfora, la metonimia, la metalepsia, la antonomasia, la alegoría, la similitud, se incluyen entre esas *figuras* o *imágenes* que dan una visión poética del mundo. Ciertos autores, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, han pensado que la imagen constituía la esencia de la poesía. Lo que la caracteriza es una especie de visión transfigurada de las cosas; el objeto considerado, permaneciendo como él mismo, se enriquece o profundiza en la naturaleza total del otro; y aunque la imagen parece alejarse del objeto propio, sin embargo, al resaltar uno de sus puntos esenciales, permite penetrar más profundamente en su auténtica naturaleza.

Si bien la comparación presenta este primer carácter común a todo un grupo de figuras, es necesario, no obstante, para precisar la definición, dividir a continuación dicho grupo atendiendo a la presencia o ausencia de un segundo carácter. La comparación pertenece al mismo género que la metáfora, la catacresis, la alegoría; se opone a la metonimia, a la metalepsis, al sinécdoque y a la antonomasia. En efecto, la antonomasia que pone un nombre propio en el lugar de un nombre común o inversamente (un Aquiles por un hombre valiente y colérico, un Aristarco por un crítico juicioso y prudente), la sinécdoque que modifica la extensión del término (el francés para los franceses, los mortales para los hombres), la metalepsis que da el antecedente en lugar del consecuente y a la inversa («He vivido» en lugar de «me muero»), la metonimia que reemplaza un término por otro que se encuentra vinculado a él de un modo circunstancial (de causa: la pálida muerte en lugar de la muerte que hace palidecer; de lugar: el Pórtico significando la filosofía estoica, etc.), todas estas figuras transforman, por tanto, el término propio haciéndolo irradiar en torno suyo, pero en el mismo contexto propio. Por el contrario, la comparación, la metáfora, actúan netamente sobre dos planos; dos seres son unidos por una analogía de naturaleza, sin embargo, forman como dos tramos de universo, permitiendo ver uno al trasluz del otro. Homero, por ejemplo, en el canto XVII de la *Ilíada,* en el momento del combate por el cuerpo de Pratoclo, compara varias veces a Ajax con un jabalí, y a los troyanos con una jauría de perros. Así pues, Ajax no es ningún individuo del género de los jabalíes, ni se halla vinculado al jabalí circunstancialmente, en una palabra, no tiene en el ámbito de su realidad diegética ningún contacto directo con este animal; sin embargo, la imagen de un jabalí se ve como una sobreimpresión sobre ese mundo propio y lo precisa, al mirar uno a través de otro, por los puntos de coincidencia.

Aquí, una nueva bipartición va a continuar definiendo la comparación, mediante un tercer carácter que la separa de la metáfora (así como de la catacresis y de la alegoría). La metáfora traba en el lenguaje las dos unidades cósmicas, y las funde en una redacción única; la comparación las separa en la expresión misma, el lazo de unión entre ellas las sitúa como universos paralelos, análogos. (Por esto mismo, además, la comparación es una figura de pensamiento, y no una figura de palabras o tropo, como el resto de las figuras retóricas de las que la hemos distinguido.) Aristóteles, en la *Retórica* (L. III, cap. IV), precisa la diferencia mediante un ejemplo, con frecuencia retomado tras él en los tratados de retórica, poética y en los diccionarios: cuando Homero dice que Aquiles «se arrojó como un león», está haciendo una comparación; en cambio, cuando dice «ese león se arrojó», está planteando una metáfora. Es posible hallar otros ejemplos significativos en muchos otros ámbitos literarios. Publius Syrus escribía *Fortuna vitrea est; tum cum splendet, frangitur* (la Fortuna es de cristal; en cuanto brilla, se quiebra): se trata de una metáfora. Corneille, recogiendo la misma imagen, realiza una comparación entre las Estancias de *Polyeucte:* «Toda vuestra felicidad / Sujeta a la inestabilidad / En menos de nada cae

por tierra, / Y así como ella tiene el brillo del cristal / Tiene también su fragilidad.» El Salmista dice a Yahveh: «tú eres mi roca, mi fortaleza, mi escudo, mi ciudadela; los hijos de los hombres se refugian a la sombra de tus alas; tú les das de beber del torrente de tus delicias». Son metáforas. Sin embargo, utiliza comparaciones cuando dice: «los juicios de Yahveh son más deseables que el oro fino y más dulces que la miel; trata a su enemigos como hojas que el torbellino arrastra, como el fuego que quema la leña; por él el justo florece como una palmera; delante de él los días del hombre son como la hierba, y su flor es como la de los campos, un soplo de aire ha pasado, y la flor ha caído, y la tierra que la sostenía no la reconocerá más». La poética sánscrita en su teoría de la *alamkara* (figura, imagen) distingue la comparación *(upama:* «tu rostro es semejante a la luna») y la metáfora *(rupaka:* «miro la luna de tu rostro»).

A decir verdad, aunque la metáfora prototípica y la comparación pura se distinguen netamente entre sí, existen formas intermedias que, por ejemplo, articulan entre sí los dos términos de la analogía, o los yuxtaponen abruptamente en una misma frase, o fluctúan entre ellos, etc. La poética sánscrita que citamos a continuación enumera gran cantidad de géneros: por ejemplo, la duda *(samdeha:* «¿es tu rostro, es la luna?»); la denegación *(apahnuti:* «es la luna, y no tu rostro»), etc. Existe incluso un intento de introducir un estilo oriental en Occidente, al emplear tales figuras; así el Mahbub Ali de Kipling agita el algibe de la curiosidad con el bastón de la precaución. No obstante, no se debe olvidar que Occidente ha utilizado igualmente tales figuras. Quizá Paul Claudel pretende seguir un estilo oriental cuando en las *Cinco grandes odas* tiende las redes de su conocimiento; sin embargo, ¿tiene Baudelaire necesidad de imitar otro estilo cuando ve «un oasis de horror en un desierto de tedio», o Charles de Orléans cuando camina por el bosque de la tristeza, o Walter Raleigh cuando se equipa para un peregrinaje alegórico con la concha de la serenidad y el bastón de la fe? Este tipo de imagen resulta clásica en la poesía occidental medieval. Y la imagen por aposición, apreciada por Victor Hugo («el pastor promontorio», «la marmita presupuesto», «la roca hidra y el torrente reptil»), une lo suficiente como para participar del carácter de la metáfora, y separa lo bastante para revelar la comparación.

Es algo tradicional elogiar la metáfora, y algunos autores recientes que se creen innovadores rechazan la comparación al estimarla demasido clásica, sin saber tal vez que están imitando de este modo el proceder de los manuales de retórica más imbuidos de Cicerón o Quintiliano. Sin embargo, cualquiera que sea la ternura que muchos escritores dedican a la metáfora, es preciso creer que la comparación posee asimismo un interés; de otro modo, no se explicaría apenas que se haya continuado tenazmente creando comparaciones desde la Antigüedad hasta la época actual.

Presentando aparte cada uno de los términos entre los cuales establece una semejanza, la comparación permite proporcionar de cada uno una descripción viva y exacta, en su singularidad. Y esta fuerza, por tanto, hace resurgir intensamente la semejanza esencial. Además, la comparación permite efectos de ampliación. Esto explica que resulte frecuente en la epopeya, y en general en la poesía narrativa o en los relatos en prosa con resonancias poéticas. Se ha cultivado incluso la doble comparación, que proporciona en primera instancia una imagen con el mismo *éthos* que el propio objeto, y después otra que, aun siendo análoga, contrasta con él. Homero, en los momentos más dramáticos de la *Ilíada,* emplea este procedimiento, doblando la imagen noble por pequeño cuadro familiar. En el canto XI, cuando Ajax retrocede ante la embestida de los Troyanos, que se disponen a emprender su contrataque hasta las naves griegas, «Como una bestia salvaje, vuelve con frecuencia sus miradas hacia el enemigo y se retira paso a paso; como un león atrapado en un aprisco por los perros y los pastores... así se aleja Ajax de los troyanos. Tal que un asno, de pies lentos, que entra en un campo de trigo, a pesar de los niños que lo contemplan; acuden, y quiebran sobre su lomo sus varas, pero aquél no cesa de apacentar, pues sus manos son débiles...». Y, más adelante, al comienzo del canto XVI, «Mientras combaten delante de las naves Pratoclo acude al lado de Aquiles, vertiendo abundantes lágrimas, el grueso hilillo de agua que, desde lo alto de una roca escarpada, se escapa de una fuente profunda. Al verlo, el impetuoso Aquiles, conmovido por la piedad, exclama: ¡Oh Patroclo! ¿Por qué lloras como una pequeña criatura que corre tras su madre, exige que la coja, se agarra a su vestido, la retiene aunque tenga prisa, y la mira entre lágrimas para ser tomada en brazos?». Victor Hugo cultiva idéntico procedimiento en *El Pequeño Rey de Galicia.*

Una comparación nutrida puede integrar, asimismo, toda la materia de un soneto, o de un poema de la misma envergadura. La Pléiade lo ha empleado extensamente: «Como se ve en la rama, en el mes de mayo, la rosa...» (Ronsard); «Tal como en su carroza la Bérécynthienne...» (Du Bellay). Se debe citar completamente, a fin de mostrar un ejemplo típico de aplicación de una comparación en un soneto que calca sobre ella su forma, otra pieza de las *Antigüedades de Roma:* «Como el campo sembrado en verdor aumenta, / Del verdor se alza en tallo que reverdece, / Del tallo se eriza en espiga floreciente / De espiga amarillenta, a grano que el calor adereza, / Y como en la estación el campesino siega / Los ondulados cabellos del dorado surco, / Los coloca ordenadamente en la gavilla, y del trigo amarillento / Sobre el campo despojado mil haces forma, / Así poco a poco creció el imperio romano, / Tanto que fue despojado por la bárbara mano / Que no dejó de él sino estas marcas antiguas / Que cada cual va saqueando, como se ve al espigador, / Caminando paso a paso recoger las reliquias / De lo que va cayendo tras el segador.» Del mismo modo, una comparación constituye la materia del rondel de

Théodore de Banville «con sus caprichos, la luna/ Es como una frívola amante...», o del *Vaso quebrado,* de Sully Prudhomme, etc.

A decir verdad, cabe la duda de si el *Vaso quebrado,* es una comparación o un símil. El símil constituye una de las especies del género comparación, o bien un género muy proximo; los autores disputan esta cuestión. Lo que caracteriza al símil en relación a la comparación, es el hecho de que se encuentra bastante desarrollado y sobre todo el que tenga como finalidad la mayor comprensión de una idea. Su función posee algo de didáctico. La alegoría de la caravana humana, en *Jocelyn* (octava época), constituye de forma muy neta un símil o semejanza. El poema *Albatros,* de Baudelaire, reúne ambas a la vez. Cuando el símil se convierte en narración de una historia, se transforma en parábola o en apólogo. El símil no resulta incompatible con la alusión o la metáfora: que se juzgue por la célebre tríada de haï kaï atribuidos a Shôka, poeta japonés del siglo XVI, en la cual se encuentra caracterizada la actitud política de los tres hombres de Estado que transformaron el Japón feudal en un imperio unificado: «*Nobounaga:* si no canta, / ¡Matémoslo en seguida, / al cucú! *Hidéyoshi:* Si no canta, / ¡Hagámosle cantar, / al cucú! Iéyaçou: Si no canta, / Esperemos a que cante, / el cucú.» A. S.

➢ ALEGORÍA, ALUSIÓN, ANALOGÍA, CATACRESIS, FIGURA, IMAGEN, METALEPSIS, METÁFORA, METONIMIA, PARÁBOLA, SÍMBOLO, SINÉCDOQUE.

COMPENDIOSO. *Compendioso* es un adjetivo desfasado en nuestros días, que significa abreviado, resumido. El adverbio *compendiosamente* quiere decir, por tanto, abreviando, resumiendo. Racine lo hizo célebre en *Los Litigantes:* «Así pues... /... aunque se nos prohíba extendernos, / Me dispongo, sin omitir nada y sin prevaricar, / Compendiosamente enunciar, explicar, / Exponer ante vuestros ojos la idea universal / De mi causa, y de los hechos que ella encierra.» De esta manera se expresa la Intimidad litigante al perro Limón; el interminable adverbio que llena un hemistiquio completo contribuye al efecto cómico de este pasaje, donde la Intimidad declara extensamente que va a ser breve.

Por un contrasentido total, algunas personas creen que compendioso quiere decir detallado en extremo, o bien monótono. Esto no implica únicamente ignorar el francés, sino privar al pasaje citado de toda su gracia.

Hoy en día, el término compendioso y el adverbio compendiosamente no se utilizan si no es de modo gracioso y divertido, y en la mayor parte de los casos por alusión al pasaje de *Los Litigantes.* A. S.

➢ ESCORZO.

COMPENETRACIÓN. La palabra compenetración ha sido utilizada sobre todo en el lenguaje metafísico y teológico, donde designa la mutua penetración de alma y cuerpo. Se introduce en el vocabulario estético con los Futuristas italianos, para quienes posee el valor del concepto plástico considerado como el principio esencial de la creación. La influencia de Bergson, citada por los artistas futuristas del ámbito de la plástica (en particular *Materia y Memoria),* ha sido determinante,

Con esto, los Futuristas no han hecho sino ampliar y elevar a principio un procedimiento que ya había sido utilizado en las artes plásticas, especialmente a partir del siglo XVII. En el «estilo pictórico», en efecto, las formas no se hallan rodeadas por un contorno estrictamente definido que los aísla unos de otros, sino que participan mutuamente entre sí gracias al empleo de masas coloreadas y gracias también al movimiento que circula de una a otra. Así, en el *Cristo con la cruz a cuestas,* de Rubens, las formas de los personajes están literalmente mezcladas con las del paisaje, y la mirada del espectador, atraída por un transcurso único, pasa libremente del primer al segundo plano. Más tarde, los impresionistas han pintado con éxito la íntima fusión de la forma, la luz y el color aplicando idéntica fragmentación de la pincelada a los árboles, casas, colinas, figuras, nubes, que forman parte de un Todo indisoluble.

Los Cubistas se dedicaron a buscar soluciones pictóricas al problema de la fusión entre la figura y su entorno. Recurrieron sobre todo a planos trabajados en transparencia, lo que les permitió representar diferentes aspectos de los objetos cuyos planos se interpenetran. Por ejemplo, en el *Tubo de pintura* (1909) (colec. Wildenstein, N. Y.), de Picasso, la botella, el vaso y los trapos que rodean el tubo se encuentran mezclados en un juego de facetas que hace casi indiscernibles unos de otros a todos esos elementos.

Reconociendo por completo su deuda con los impresionistas y los Cubistas, los Futuristas italianos han criticado, sin embargo, a sus predecesores, a fin de proponer nuevas soluciones formales al principio de la compenetración. Boccioni, su teorizador, hace constatar que, si bien los impresionistas lo han traducido correctamente, se han limitado, sin embargo, a los colores y consideran como ya disueltos las formas y los volúmenes; en cuanto a los Cubistas, aunque hayan representado adecuadamente los diferentes aspectos de un mismo objeto de un modo simultáneo, no han dado, sin embargo, un papel excesivo al análisis y casi han disecado científicamente las formas. Con el fin de permitir un movimiento real en el cuadro, los Futuristas piensan que es necesario determinar de una manera precisa ciertos planos y volúmenes que recíprocamente se recortan y se influyen. En lugar de constituir un objeto estereotipado, el cuadro, gracias a lo que Boccioni llama «la batalla de los planos», el «conflicto de los planos», se convierte entonces en «drama plástico», en el cual los elementos del entorno participan en la construcción del objeto que se halla allí «inmerso». Por tanto, el cuadro deja de ser la reproducción verosímil de la realidad o su esquematización científica, y pasa a ser un organismo plástico independiente vivificado sin cesar por la compenetración de los «estados de alma» del creador (parece que Boccioni añade aquí el sentido metafísico, puesto que alude a una com-

penetración entre materia y espíritu), con la del Espacio (en el cual se halla inserto el objeto) y el Tiempo (donde el cuadro continúa su vida propia). En lugar de encontrarse yuxtapuestos sobre el lienzo, los diversos objetos forman una red en la que se entremezclan, se entrelazan sin fin sus principales líneas de fuerza, que escapan fuera del cuadro para prolongarse en el espacio *(Simultaneidad,* de Carra, *Fuerzas centrífugas, Fusión de una cabeza y de una ventana,* de Boccioni).

Boccioni aplica el mismo principio a su escultura, que debe ser «fusión de entorno y objeto», es decir, una nueva unidad donde el elemento entorno ocupa un lugar tan preeminente como el elemento objeto *(Cabeza + Casa + Luz, Síntesis del dinamismo humano,* donde una balaustrada de balcón en hierro forjado y una casa en miniatura resultan literalmente encajados en la figura humana). No hablará ya de estatua, sino de «bloque escultórico». En arquitectura, los Futuristas han intentado similarmente crear la compenetración entre interior y exterior, entre la materia y el espíritu. Este deseo de interpenetración del espacio interior con el espacio exterior puede apreciarse ya mucho antes de los Futuristas, por ejemplo, en la arquitectura gótica, barroca, y, por supuesto, en el «Art Nouveau».

El principio de compenetración aplicado a las obras plásticas debía dirigir inmediatamente el resto de las artes futuristas: la música en la que Pratella y Russolo se dedicaron a la simultaneidad dinámica donde toda fracción de tono se hallaba vinculada a la fracción de tono vecina; el teatro en el que Marinetti, bajo la influencia de las artes plásticas, llegó incluso a denominar «compenetraciones» a algunas de sus «síntesis» teatrales *(Claro de luna, Simultaneidad, Antineutralidad),* donde se encontraban literalmente ofrecidos a la vista sobre la escena los entornos y acciones situados en espacios y tiempos diferentes. Resulta asombroso encontrar en la obra de Victor Hugo una premonición de estas ideas cuando escribe: «Es casi imposible expresar en sus límites exactos las evoluciones que se producen en cerebro. El inconveniente de las palabras radica en poseer más contornos que las mismas ideas. Todas las palabras se mezclan por los bordes; las ideas, no. Un cierto lado del alma se les escapa siempre. La expresión tiene fronteras, el pensamiento, carece de límites.» *(El hombre que ríe,* Libro III, p. 114).

➢ CUBISMO, FUTURISMO, IMPRESIONISMO.

COMPLEJO. La palabra *complejo* procede del latín *complexus,* participio pasado de *complector,* que significa *abrazado, tomado conjuntamente.* Por lo tanto, es complejo, en un sentido general, todo ser compuesto de una pluralidad de elementos reunidos. La estética utiliza el término en este sentido común, bien sea como adjetivo, bien como nombre; pero lo emplea sobre todo en algunos sentidos especializados que varía dependiendo de los ámbitos.

I - Dramaturgia clásica

Aquí se presenta uno de los más antiguos usos del término complejo. En el vocabulario de la dramaturgia clásica, los adjetivos *simple* y *complejo* han sido utilizados para traducir los términos aristotélicos de d'ἁπλοῦς y πεπλέγμενος, aplicados en las obras de teatro. Más tarde, se distinguieron, no ya dos, sino tres nociones: lo *simple, lo concerniente al enredo* y lo *complejo.* Esta terminología, que se aplica por vez primera en el ámbito del teatro, designa conceptos igualmente aplicables a la novela, a la película de cine, etc. Puede ser empleada para todas aquellas obras que presentan una acción diegética que se desarrolla en el tiempo.

La obra *simple* es aquella en la cual una situación inicial engendra una serie de consecuencias que transcurren en un orden lineal. La obra *de enredo* es aquella en la cual la situación inicial engendra varias series de consecuencias, que no provienen sino únicamente de ella, pero que, sin embargo, se despliegan encubriéndose y se entrelazan, tanto siguiendo cada una su causalidad propia, como reencontrándose y reaccionando unas con otras. Finalmente, la obra *compleja* es aquella en la cual varias situaciones inicialmente independientes unas de otras generan series de consecuencias que interfieren entre sí.

Estos términos no hacen, pues, alusión a la cantidad de acontecimientos, que pueden ser muy numerosos y complicados en una obra simple; la distinción se refiere a la disposición de las series causales. Por citar algunos ejemplos, *Britannicus* se define como una obra simple, en la que Racine introduce de golpe, por boca de Agrippina, el tema y situación inicial: «Contra Britannicus se ha declarado Nerón... Britannicus le estorba» (acto I, escena 1). Todo se deriva de ahí. *Héraclius,* de Corneille, posee una intriga embrollada; sin embargo, sus múltiples ramificaciones proceden de una única raíz: la doble sustitución de niños por la cual Léontine ha salvado a Héraclius de la masacre de su familia, llevada a cabo por orden de Phocas. La obra es, por tanto, de enredo. *El Cid* es compleja, en tanto que la llegada de los Moros no se origina a partir de la rivalidad de Don Diego y el Conde y de la muerte de éste. Shakespeare nos presenta un llamativo ejemplo de obra compleja con *El Sueño de una noche de verano,* donde la acción enlaza esos datos inicialmente independientes que son las aventuras de las diferentes parejas. Dentro de otro género, *El casamiento de Olimpia,* de Emile Augier, constituye una obra de enredo, puesto que todo se origina en la boda de Henri de Puygiron con Olimpia Taberny; mientras que *Leones y zorros,* por el contrario resulta ser compleja, puesto que la llegada a París de Pierre Champlion en el mismo instante que la de Adhémar de Valtravers, la manera en la que el barón ha reconstruido su fortuna, así como la situación de M. de Sainte-Agathe, constituyen elementos independientes entre sí, cuya vinculación viene a trabar la intriga.

Por consiguiente, se observa que la definición de pieza compleja se asemeja singularmente a la

definición del azar como reencuentro de series causales independientes. Por este motivo, ciertos autores han condenado ese tipo de acciones dramáticas: según ellos, no se debe hacer intervenir al azar de este modo; no se trata de un juego. (Se sabe que Corneille fue violentamente criticado a este respecto; sin embargo, mantuvo su derecho a «hacer concurrir acciones diferentes», a condición de que los personajes esenciales y su participación en tales acciones fuesen «insinuadas en el primer acto», con el fin de que el nudo formado desde el comienzo de la obra asegurase la coherencia interna y el carácter completo y cerrado de la misma.) No obstante, cabe preguntarse si una obra compleja no puede dar lugar a una cierta estética del azar. Muchas veces falta poco para que las series de sucesos no tengan, cada una por su parte, su hombrecillo vulgar, sin dramas ni tropiezos. Pero el arte del autor consiste precisamente en lograr con estas series un ensamblaje en aquellos momentos apropiados para que su reencuentro produzca los mayores efectos.

Puede apreciarse en la obra simple el carácter despojado y la rigurosidad del clasicismo, mientras que las obras de enredo y complejas se aproximan más al estilo romántico y barroco. Cabe hallar incluso una cierta analogía entre la disposición abstracta de las líneas de acción, y las formas lineales simples de las artes decorativas (o encubiertas, o formando entrelazados).

Sin embargo, la distinción entre las obras simples, de enredo o complejas, no se aplica sino a las obras dramáticas, donde los hechos se encadenan y se originan unos a partir de otros, incluso cuando este desarrollo se establece con un sentido de eternidad o cíclicamente, como ocurre en *A Puerta Cerrada* (de Sartre). La distinción no tiene ya sentido cuando la obra consiste en la yuxtaposición de elementos independientes entre sí, aunque converjan o aunque su acumulación produzca el tema de la obra. Los fastidiosos que interrumpen sin cesar a Eraste en la obra de Molière, los personajes que intervienen para pedir estrenos en la obra de Courteline, proporcionan a estas comedias un tipo de unidad muy distinta, donde cabe hablar incluso de obra compleja.

La distinción no se aplica tampoco a las obras que son la revelación progresiva de una situación única y fundamental *(Esperando a Godot,* de Beckett, *Las sillas,* de Ionesco).

Todo lo precedente puede atribuirse a la novela. Así, *El Hombre que ríe,* de Victor Hugo, o una novela histórica tal como *El Conde de Monte-Cristo,* de Alejandro Dumas, son obras complejas, puesto que hay dos ideas directrices independientes que interfieren (aspectos sentimentales y aspectos políticos, en uno y otro). En la obra de Balzac pueden encontrarse los tres tipos: simple *(El párroco de Tours),* de enredo *(La flor de Lis en el valle)* y compleja *(La Rabouilleuse).* Similarmente en la obra de Tolstoi: *La muerte de Iván Illitch* es simple, *Ana Karenina* es de enredo, y *Guerra y Paz,* compleja.

En el ballet no se encuentran apenas intrigas de tipo simple. Sin embargo, la danza utiliza el término complejo en un sentido diferente.

➢ DRAMATURGIA CLÁSICA, ENREDO, INTRIGA, SIMPLE *[I].*

II - Danza

Se emplea el término *complejo* para calificar las poses compuestas de posiciones precisas de las piernas, del tronco, de los brazos y de la cabeza (arabesco, actitud...).

III - Arquitectura

En arquitectura, complejo se entiende o bien como adjetivo, o bien como sustantivo. La distinción es importante, puesto que expresa la separación entre aquellos objetos sobre los cuales se proyecta la idea de complejidad.

Aunque se puede decir de una composición o de un partido que son complejos, el término, tomado como adjetivo, se refiere sobre todo a los efectos luminosos y/o cromáticos que procuran el tratamiento de las superficies y una variación irregular de los contornos. La valorización estética de lo complejo aparece expresamente a finales del siglo XVIII, en Gran Bretaña, bajo la pluma de Archibald Alison, quien trata de la *beauty of Intricacy* y de las *Complex Forms.* Esta instauración está evidentemente vinculada a la promoción contemporánea de lo *Pintoresco,* a la cual se dedican particularmente Gilpin y Uvedale Price.

El uso sustantivo del término se origina tardíamente. Pertenece al lenguaje de los planificadores y sobre todo al de los promotores. Sirve entonces para designar ciertos conglomerados de edificios con funciones específicas, cuya concepción se halla subordinada a un programa global. Por este motivo se habla de complejo deportivo, termal, cultural, de ocio, etc. Se trata, en otros términos, de diferenciaciones programadas del entorno, propias para atraer masas humanas con fines de control, provecho o propaganda. La concepción de un complejo implica una justa economía de circulaciones referidas a los fines sociales perseguidos; de ahí resulta, en muchos casos, un intricamiento de los volúmenes. La arqueología demuestra que en este caso, la cosa existió antes que la palabra; basta con mencionar, a título de ejemplo, el complejo que integra en Pompeya el conglomerado formado por el teatro, el odeón y la palestra; asimismo resulta ejemplar el macizo de Santa María la Mayor, en Roma, cuyo recinto construido por Fuga engloba un conjunto disparatado e inconexo y lo arraiga fuertemente en el tejido urbano. Estos dos ejemplos ilustran bastante bien dos tipos de complejos: aquel que es homogéneo en el tiempo y responde a un programa de conjunto, y aquel que se ha constituido en el transcurso del tiempo. El complejo designa y oculta, simultáneamente, la complejidad del trabajo, del tiempo.

➢ PINTORESCO.

IV - Psicoanálisis

Los psicoanalistas llaman complejos, siguiendo a Jung y Freud, a un conjunto de imágenes e ideas estrechamente vinculadas, y que son debidas a un considerable y particular potencial afectivo. Un complejo se adquiere generalmente durante la infancia, en la mayor parte de los casos como con-

secuencia de un choque afectivo de naturaleza sexual. Cuando ha sido sometido a una inhibición, se convierte en una fuente de desórdenes mentales más o menos graves.

Aunque teóricamente se obtiene como resultado de una combinatoria afectiva que podría ser infinitamente variada, algunos de ellos, catalogados y designados con un nombre determinado, son, por así decirlo, estereotipados y considerados como más o menos inevitables, por ejemplo, el complejo de Edipo, vinculación del niño al progenitor del sexo opuesto», el complejo de inferioridad, etc.

La estética psicoanalítica ha hecho un gran uso de la noción de complejo; pero sin considerar siempre las precauciones que se imponen.

Resulta, en efecto, poco interesante y poco convincente limitarse a buscar en una obra, por ejemplo en una novela, situaciones a las cuales pueda atribuirse, por el efecto de una mera aproximación, el nombre de un complejo. Esto puede poseer interés para el psicoanalista, pero en modo alguno para el estudioso de la estética.

En primer lugar, es preciso no olvidar la afirmación de Freud (cf. su prefacio para el *Edgar A. Poe* de María Bonaparte) que alude al hecho de que el psicoanálisis es incapaz de explicar el genio, sino únicamente de señalar los elementos sobre los cuales se ejerce. Por tanto, desde el punto de vista del psicoanálisis, así como desde la perspectiva estética, lo importante es discernir el ejercicio del genio, o al menos del talento literario, respecto al material estructural que las intensidades efectivas inherentes al complejo ponen a su disposición.

Consideremos un ejemplo. Sea el rol del complejo de Edipo en la novela *La Cartuja de Parma.*

Se observará, en primer lugar, que la presencia en Stendhal de un complejo de Edipo intenso y bien estructurado se introduce, no a través de la novela, ni de las teorías psicoanalíticas, sino por medio de ciertas confidencias autobiográficas muy positivas.

A continuacion, resulta necesario señalar que este complejo no se encuentra expresado en ninguna parte ni figura directamente en la novela. Sin embargo, es lícito suponer que la pareja representada por Fabricio del Dongo, el héroe de la narración, y su tía Mme. Pietranera, evoca bastante adecuadamente la relación del niño con su madre (la verdadera madre de Fabricio interpreta en la novela un papel de escasa relevancia). Admitida esta sustitución, resulta entonces evidente que la «imposibilidad o impotencia de amar» que sufre Fabricio frente a la condesa, obviamente enamorada de él, imposibilidad que constituye una importante clave en la intriga de la novela, aparece como una transposición y casi una máscara de la «prohibición» que reprime el complejo.

Siendo así, no es posible en absoluto tratar de explicar la novela por el hecho de reconocer la presencia camuflada del complejo de Edipo. La dilucidación auténtica consistirá más bien en el estudio de las razones literarias que han conducido a Stendhal a utilizar de esta manera las sugestiones de su propio complejo de Edipo. En efecto, cabe remarcar por sus confidencias (ver la *Vida de Henri Brulard)* que su complejo de Edipo no era ni inconsciente ni reprimido. Sus motivos para realizar un uso oblicuo de dicho complejo, no tenían en absoluto un carácter psicológico, sino exclusivamente literario.

➢ Freudiana (estética), Inconsciente, Psicoanálisis.

COMPOSICIÓN / COMPONER / COMPOSITOR. El término composición presenta varios sentidos, variando generalmente según las artes.

I - Acepción más general

En su acepción más general, el término composición designa el orden, la proporción y las correlaciones que existen entre las diferentes partes de una obra de arte, particularmente cuando este orden y estas correlaciones han sido el efecto de una decisión expresa del artista. Dicho vocablo se emplea también para designar la actividad mediante la cual el artista efectúa estas correlaciones.

1 / La composición en las artes plásticas

El término composición adquiere aquí su sentido general.

A / *Pintura.* Toda obra de arte puede ser definida como un cosmos en el que todas las partes son correlativas y comportan una multitud de conveniencias recíprocas. En pintura, tales conveniencias recíprocas conciernen a una gran cantidad de factores de conjunto: la armonía de los colores, la disposición general de las líneas, el movimiento del conjunto, la disposición de las luces y, especialmente en el arte figurativo, la colocación de los personajes u objetos principales, representada la atmósfera afectiva de la acción. Es fácil observar que, según las épocas, las escuelas, los estilos y los temperamentos individuales, aparece uno u otro de esos factores mencionados, convirtiendo en hegemónica y caracterizando la composición. Resulta evidente que un pintor como Caravaggio hace de la orientación dinámica de la luz la base de su composición, en la mayoría de los casos. En su cuadro de la *Muerte de la Virgen,* un rayo de luz oblicua que atraviesa de arriba a abajo y de izquierda a derecha la escena representada, ordena toda la composición y le proporciona tanto su carácter dramático como su unidad, y asimismo preside la revalorización correlativa de todos los elementos del drama. En Delacroix, por ejemplo, en la *Barca de Dante,* o en las *Masacres de Scio,* se produce un movimiento de conjunto, una especie de arabesco dinámico de los gestos, las actitudes y las líneas principales, que constituye lo que Delacroix llamaba «la torsión del cuadro», y que dirige la unidad y la expresión global que debe proporcionar la obra. Finalmente, en ciertas obras de Claude Monet, es obvio que una concordancia de los colores constituye el alma del cuadro, y que los diversos componentes, líneas, luces, per-

sonajes, están calculadas de modo tal que se someten perfectamente a este principio y lo ponen de relieve.

Se denominan en particular esquemas de composición a figuras formales simples, por ejemplo en X o en V, que dominan la composicion creando a la vez unidad y dinamismo. En la obra de Rubens, se distingue con facilidad una predilección por un pequeño número de esquemas simples de composicion: en cascada o cuerno de la abundancia *(El juicio final, Descendimiento de la cruz);* en quiasmo *(El rapto de las hijas de Leucipo),* etc.

Cézanne ha practicado con frecuencia la composicion sobre esquema triangular *(El Baño,* por ejemplo). Los numerosos estudios sucesivos que Picasso ha realizado para muchos de sus cuadros muestran la importancia que otorgaba a la composición, y cuánto ensayaba y rectificaba hasta encontrar lo que le satisfacía. Los chinos y japoneses han dado también mucha importancia a los esquemas de composición, especialmente en lo referente al paisaje, y han elogiado la ingeniosidad con que algunos artistas han renovado estos esquemas utilizándolos de un modo inesperado. Parece, asimismo, que los miniaturistas musulmanes tuvieron reglas compositivas precisas (arabescos que reunían los ojos de todos los personajes de una misma escena, por ejemplo).

En lo que respecta a la *sección áurea* que regula algunas composiciones, ver el artículo *Número de oro.*

Se constatará asimismo que ciertos pintores abstractos han atribuido a sus obras el título de *Composición* (Kandinsky, por ejemplo). En algunos de ellos, vinculados a la escuela musicalista, puede apreciarse una alusión a la composición musical.

Finalmente, cabe señalar un neologismo aparecido poco tiempo después en el lenguaje de la estética o la crítica de arte, y que consiste en emplear el verbo componer de una manera intransitiva. Se dirá, por ejemplo, que un árbol compone con una colina que se encuentra situada más lejos; o incluso que este árbol y esta colina componen, queriendo decir que por yuxtaposición constituyen un conjunto que resulta interesante para la sensibilidad estética.

B / *Arquitectura.* La composición ha desempeñado casi siempre una función esencial en la arquitectura; tanto bajo la forma de una armonía unitiva cuidadosamente proporcionada entre todas las dimensiones (proporciones modulares; sección áurea); o bien bajo la forma de una idea preconcebida característica de un estilo (predominio de la dimesión en profundidad; predominio de las líneas verticales u horizontales; predominio de lo lleno sobre lo vacío o de lo vacío sobre lo lleno).

Podemos distinguir y oponer las composiciones arquitectónicas cuyo principio sea estático (el diseño de una fachada, por ejemplo) y aquellas cuyo principio sea dinámico (funcional, por ejemplo, y fundado sobre la base de la destinación vital o social del edificio, o en torno al desplazamiento del espectador, tal como Schmarsow lo señala en referencia a las «leyes de composición de la arquitectura medieval).

C / *Arte de los jardines.* En el arte de los jardines y parques, donde la composición es un elemento esencial, cabe hacer la misma distinción: la clave compositiva puede ser estática (espectáculo percibido desde un cierto punto de vista dominante), o dinámica (organización de un trayecto, de un paseo, de una sucesión de perspectivas); el dinamismo también tener su origen en la sucesión de las estaciones, tal como en un principio trató de realizarse en el parque de Versalles; Luis XIV en persona describió dicho proyecto en *El arte de visitar los jardines de Versalles.*

➢ ARMONÍA.

2 / Artes menores y artes de la vida

En las artes denominadas tradicionalmente (aunque de forma abusiva) artes menores, tales como la cerámica, la joyería, etc., la función de la composición comporta una gran relevancia –hasta tal punto, que la expresión «composición decorativa» se ha convertido en un término clásico para designar las obras de la invención ornamental en estos ámbitos.

Sin embargo, es preciso ante todo prestar atención a todas esas actividades estéticas que únicamente realizan sus obras mediante una disposición adecuada, elegante, pintoresca o armoniosa de elementos que dicha actividad no transforma, sino que tan sólo agrupa u ordena. Se debe pensar aquí en el arte floral: la composición de un ramo constituye un ejemplo típico de estas actividades «diacosméticas».

Desempeñan, por otra parte, una función relevante en el aspecto estético de la vida cotidiana; y muestran en qué medida la intervención de la sensibilidad estética en esta vida sobrepasa ampliamente el dominio artístico. Para un gastrónomo, la composición de un menú, así como la composición del grupo de invitados alrededor de su mesa; para otros, de modo similar, la composición de un programa –de conciertos, de fiestas, de ceremonias– constituyen actividades que exigen una delicada consideración de toda suerte de conveniencias, en la yuxtaposición y adecuada sucesión de los elementos reunidos en conjunto. Cabe decir, sea cual sea el ámbito de que se trate, que en cualquier dominio donde se ejerza un esfuerzo compositivo, subyace una intervención de la sensibilidad estética en la apreciación de un conjunto de relaciones.

➢ DIACOSMÉTICO.

3 / Literatura

La composición literaria, poética o de novela, se ejerce de diferentes maneras. La más evidente consiste en la existencia de un plan previo. El autor ha trazado primeramente lo esencial de su composición, con anterioridad a la realización del detalle. No obstante, muchos autores no elaboran ningún plan; y muy a menudo también aquellos que los han hecho no los siguen. Walter Scott señaló en una ocasión que había confeccionado

esquemas para todas sus novelas, pero que no había tomado nunca en consideración ni uno solo de ellos. Conrad decía que escribía siempre en primer lugar el capítulo central, que constituía para él la clave y la razón de ser de toda la obra, y que a continuación elaboraba los capítulos que podían conducir a dicha clave, o seguirla, realzando su valor.

Lo positivo, en este sentido, es que en toda obra literaria, poética o novelada, ciertos elementos parecen funcionalmente propicios para servir como inicio o conclusión. Existen versos que forman de un modo obvio un excelente *incipit* (los de los poemas de Baudelaire, por ejemplo) y otros que parecen predestinados a ser utilizados como cláusulas (los de Heredia, por ejemplo). Hugo, al escribir el poema del *Día de los reyes (Leyenda de los siglos)*, compuso previamente los cuatro versos que proporcionan la estructura:

Llama en el septentrión, es Vich incendiada
Resplandor en el mediodía: es Girone que arde
Rojo en el Oriente: es Lumbier en fuego
Humo en el Occidente, es Teruel en ceniza.

Seguidamente compuso los doce o quince versos que los separan entre sí, los que conducen a ellos y los que los concluyen.

Es necesario constatar que el orden creativo y el orden de la obra acabada pueden ser absolutamente diferentes. No existe ninguna regla que diga que el autor deba comenzar su obra por la línea 1 de la página 1, y avanzar a continuación regularmente, como el asno que trota, hasta la conclusión. Por ello es importante distinguir adecuadamente la composición en el sentido de creación y composición, en el sentido de correlación de los dispositivos estructurales.

Un novelista, un poeta, pueden haber concebido, documentado, escrito parcialmente, los elementos esenciales de una obra, y no haber adoptado aún una decisión en referencia al orden de enunciación de la obra definitiva, especialmente la manera de atacarla, la forma de concluirla, así como el orden y la proporción de las diversas partes.

Con frecuencia este dispositivo de composición está muy determinado por una forma fija, habitualmente también por una forma de carácter tradicional. En una obra teatral, ciertos dispositivos funcionales parecen estar exigidos por la naturaleza de las cosas: es preciso que exista una exposición, un desenlace. A menudo estos órganos funcionales tienen un carácter convencional. Al final de la *Crítica de la Escuela de mujeres*, Dorante pregunta qué desenlace podría encontrarse para esta obra, «puesto que no resultaría adecuado ni boda ni reconocimiento». Del mismo modo, las proporciones de las diversas partes de una obra se hallan determinadas frecuentemente por los usos (obras en cinco actos, novelas divididas en capítulos y en tomos, etc.). Ciertos cálculos precisos pueden intervenir. Se ha sostenido que las proporciones (por número de versos) en las obras de Virgilio respondían a consideraciones numéricas de significación neopitagórica. A veces constituye una importante decisión estética el hecho de alejarse de las tradiciones compositivas con el fin de producir un determinado efecto. Es un hecho curioso que la composición del *Tartufo* de Molière nos haga esperar hasta la segunda escena del tercer acto para introducir al personaje principal.

Se observará que entre las consideraciones que intervienen en la composición, algunas poseen ese carácter reseñable de situar al creador en el punto de vista del usuario, lector o espectador, y de encauzar la manera precisa de entrar en contacto con la obra; por ejemplo, el modo más adecuado según él de penetrar en el universo de la obra, o bien la curva afectiva de sus reacciones al disponer sus emociones, bien sea para variarlas, o bien para hacerlas cada vez más vivas, o bien con el fin de proporcionarles un descanso o reposo.

➢ PLAN.

4 / Música

El término composición presenta aquí dos sentidos; sin embargo, puede designar, con el mismo sentido con que es utilizado en el resto de las artes, los dispositivos formales. Se emplean en general otros términos para designar las formas estructurales, sin duda con el fin de evitar cualquier ambigüedad en relación al otro sentido de la palabra. De este modo, se habla de «la forma sonata» para designar una estructura determinada, que corresponde adecuadamente a lo que se denomina en literatura la composición de una obra. Existen, en la composición de una fuga, organizaciones que podrían ser comparadas a lo que sería, en la retórica teatral, la prótasis, la peripecia y el desenlace.

Incluso puede señalarse que el orden creacional no se identifica necesariamente con el orden composicional. Es bien sabido, por ejemplo, cuántas búsquedas y retrocesos costó a Beethoven la composición (en el sentido de creación) de su *Novena Sinfonía*. Muchos compositores de ópera (Mozart, por ejemplo) compusieron la obertura en último lugar.

Por tanto, generalmente se considera la *composición* en música según el sentido siguiente.

➢ CREACIÓN.

II - Conjunto de actividades creadoras

En este sentido, se denomina especialmente *compositor* al creador, por oposición al ejecutante.

1 / Música

A este sentido creacional es al que hace referencia el término compositor para designar al creador de una obra musical, a fin de distinguirlo a la vez del músico ejecutante y del «creador» en el sentido de primer ejecutante. Así pues, se dice, por ejemplo, que Mme. Galli-Marié ha «creado» el papel de Carmen en la obra de Bizet. Es cierto que en música el ejecutante, y sobre todo el primer ejecutante, aporta en cierta manera un suplemento creativo a la obra escrita, la cual, por profusas que sean las indicaciones de la partitura, deja todavía un determinado margen de creatividad al ejecutante. Debido a esto el término composición

resulta técnicamente útil para aquel que ha inventado y escrito dicha partitura, al ser el término músico una expresión equívoca que se aplica indistintamente al inventor de la obra o a su ejecutante.

Sin duda, por alusión al compositor musical, en la actualidad ciertos creadores en el arte de los perfumes se adjudican el título de «compositores de perfumes».

➢ CREATIVIDAD, EJECUCIÓN/EJECUTANTE.

2 / Arte de los perfumes

Se llama «compositor de perfumes» o simplemente compositor, al especialista que crea nuevos perfumes. Este modo de hablar evoca una especie de paralelismo con la música. Y no resulta improbable que la idea de una cierta correspondencia haya influido sobre la elección del término.

Dicho paralelismo no constituye, sin embargo, un dato sólido en una estética positiva. «La única similitud entre música y perfume, consiste en que ambas se desarrollan en el tiempo» (Ed. Roudnitzka). En efecto, los diversos grados de volatilidad de los componentes del perfume hacen que se desprendan y liberen sucesivamente. Existe, por tanto, una especie de sucesión melódica de los efluvios de un perfume. Otra legitimación acerca del uso de la palabra compositor, sin tener que recurrir a la analogía musical, se explica por el hecho de que la creación en materia de perfumes se realiza mediante la composicion y mezcla de elementos, de los cuales unos son productos naturales, y otros productos químicos, reunidos según dosificaciones de una extrema delicadeza. Pueden ser comparados a los acordes musicales, aunque no existe ninguna analogía real entre las leyes formales de combinación que rigen ambos dominios. Así pues, si bien la analogía por correspondencia entre la música y el perfume está descartada, no obstante resulta evidente que el término compositor, para designar al inventor de nuevos perfumes, se muestra como un término muy evocador y escogido con gran adecuación.

➢ CREACIÓN, PERFUME.

III - Sentido propio en el ámbito teatral

Se denomina *actor de composición,* en teatro, a aquel actor que a la hora de interpretar posee el hábito, el talento, y la especialidad de transformarse psicológica y físicamente (cambiando su fisonomía, su silueta, su modo de obrar, sus gestos, etc.), de modificar o desfigurar su voz, con frecuencia hasta convertir su apariencia en algo absolutamente inidentificable. Así, por ejemplo, el actor inglés Garrick interpretaba a los dieciocho años papeles de anciano, en los cuales resultaba imposible reconocerlo. Se dice en ese caso que el actor compone o que realiza una composición, oponiendo por ello su interpretación, o su actitud frente al papel, a la del actor –tal como el joven primero, por ejemplo– que interpreta al natural y presta su apariencia física y su voz al personaje, sin deformación ninguna.

El actor de composición interpreta, por tanto, papeles cuyas características físicas y psicológicas se encuentran alejadas de su personalidad. Los roles llamados de composición aparecen como roles vigorosamente diseñados, bien tipificados, a menudo grotescos y caricaturescos, y por ese mismo motivo desfasados con respecto a otros personajes de la obra (el viejo enamorado, la arpía, el extranjero con acento, etc. Ciertos papeles de un carácter muy marcado exigen una composición, tal y como sucede, dentro del repertorio shakespeariano, con los personajes de Caliban, Ricardo III u Otelo.

Para algunos actores, los papeles de composición se tornan un verdadero tipo dramático. Aun siendo mucho más genérico, dicho tipo no sería pensable sin recordar el de Grime en el teatro clásico: papeles de viejos arrugados y ridículos para los cuales el actor se encuentra obligado a «adoptar o poner caras» (Argante en *Las Picardías de Scapin,* Géronte en *El legatario universal),* o el de vieja desagradable o con mucho carácter para las mujeres (Mme. Pernelle en *Tartufo).* Se sabe que en el caso de los papeles de carácter, estos personajes femeninos eran en la época clásica interpretados por hombres. Un rol de composición se denomina *character role* en inglés.

Sin embargo, el hecho de componer aparece siempre como algo relativo a un conjunto de factores: la personalidad del actor (su edad, sus cualidades físicas, su temperamento, etc.), y el estilo de interpretación adoptado para la puesta en escena. En el teatro contemporáneo, donde los medios artificiales (pelucas, maquillaje, postizos...) o externos (voz trémula, actitudes muy quebradas para representar a un anciano) resultan a veces rechazados, bajo la influencia del cine, la denominación de *composición* se atribuye también a un trabajo más interior del actor, que diseña o esboza un personaje mediante su sola interpretación, utilizando de un modo específico la voz y el cuerpo.

Por eso mismo, es bueno preguntarse si en la creación de un papel no interviene una parte de labor compositiva, constituyendo la transformación la esencia misma del arte teatral. Componer expresa habitualmente el sentido propio de la caricatura, del retrato burlesco, implicando asimismo una desviación respecto a lo real; sin embargo, puede suceder también que la composición sea debida por el contrario a una preocupación por el realismo. Se recordará en este sentido la distinción apuntada por Louis Jouvet (él mismo un gran actor de composición) entre el actor (que permanece como siendo él mismo en el papel, y acerca éste a su propia personalidad) y el comediante (que compone su personaje y se olvida de sí mismo en esta composición). Sin embargo, anade Jouvet, en proporciones variables, todo comediante es actor y todo actor es comediante.

Todo lo que acaba de decirse sobre el teatro puede aplicarse al ballet –excepto, claro está, lo que concierne a la palabra–. Por ello se habla de «rol de composición en el caso del hada Carabosse de *La Bella durmiente del bosque,* o en el caso de Coppélius, *en Coppélia.*

➢ ACTOR, COMEDIANTE, ROL.

IV - Sentido técnico en tipografía

Se denomina composición en tipografía al trabajo material de preparar la página de impresión poniéndola en estado de efectuar la tirada.

Estas operaciones, todas ellas técnicas, poseen, no obstante, una función estética. Seguramente, la elección de los caracteres, las grandes disposiciones del texto, no pertenecen al artesano que compone. Sin embargo, una adecuada justificación o anchura, el cuidado de evitar las grietas de blanco, los frailes (defectos de entintado), etc., en una palabra, todo lo que en la composición exige gusto y amor por el bello trabajo, todo aquello que contribuye a la belleza de la página impresa, interesa a la estética.

Con frecuencia el efecto de composición tipográfica ha sido previsto por el mismo autor, y desempeña una función relevante en la estructura de la obra; esto ocurre desde los comienzos de la impresión) que retomaba a su vez los efectos ya utilizados en los manuscritos. Ver, por ejemplo, el *Poema de la Diosa Botella* en Rabelais, *La coupe* de Panard, el *Golpe de dados* de Mallarmé, los *Calligramas* de Apollinaire, las *Palabras en libertad futuristas,* etc. E. S./C.

➢ IMPRENTA/IMPRESIÓN, TIPOGRAFÍA.

COMPROMETER / COMPROMISO. Etimológicamente, el término compromiso significa empeñarse. En su forma pronominal reflexiva, comprometerse implica que uno mismo se empeña, es decir, que uno se obliga a sí mismo hacia una persona o hacia un ideal. Según Jean Paul Sartre, el compromiso humano es ineludible: «cada hombre compromete con su elección a la humanidad entera», «nadie puede evitar elegir». El compromiso político implica un proyecto a corto plazo, la acción del presente sobre el porvenir, pero sobre un porvenir cercano.

No es sino a partir de finales del siglo XIX cuando se empieza a hablar de literatura y de arte comprometidos, aludiendo con ello a connotaciones políticas. El escritor o el artista comprometido no sólo adoptan posturas frente a los problemas políticos o sociales (cosa que han hecho frecuentemente en el curso de la historia), sino que además ponen sus obras al servicio de esas ideas.

Son numerosos los movimientos que cuentan con escritores y artistas comprometidos políticamente: el Futurismo* italiano (que lucha por el advenimiento del Fascismo), el Constructivismo*, el Productivismo* rusos (que quieren hacer triunfar a través de sus obras las ideas marxistas), el Surrealismo*, que se compromete con el Partido Comunista (aunque con altibajos; Breton se compromete en 1927 pero rompe públicamente en 1935; en cambio, Aragon permanecerá fiel hasta el final de su vida).

Algunos grandes artistas independientes pueden igualmente adherirse a movimientos políticos y querer que sus obras ayuden a triunfar a su ideal político; F. Léger, Pignon, Picasso, son ejemplos de ello. *Paloma en vuelo, Masacres en Corea, La Guerra y la Paz, Le Charnier,* son obras maestras creadas por Picasso para hacer triunfar su ideal político.

El compromiso político de los escritores y de los artistas plantea difíciles problemas en cuanto a la libertad de la creación. Si artistas como Picasso no sacrificaron nunca su libertad de creador a imperativos formales impuestos por el Partido Comunista, tal no ha sido el caso de otros pintores como los que desarrollaron en la URSS el Realismo socialista*. A. Breton ha sabido ver bien las dificultades que plantea al artista o al escritor su compromiso político. En la *Llamada a los artistas revolucionarios independientes* (1938) ha abolido definitivamente «toda sumisión del pensamiento y del arte a imperativos políticos».

➢ ÉTICA, PROYECTO.

COMPUESTO. En su acepción más estricta, *compuesto* designa un orden arquitectónico derivado del corintio. Difiere de éste por la disposición del capitel: la repisa o ménsula vegetal se encuentra rematada por volutas jónicas y un equino tallado en óvolos. El arco de Titus ofrece tempranos ejemplos.

En su acepción más general, dicho término remite a la idea de eclecticismo, noción que ha sido efectivamente productiva en materia de invención arquitectónica, mucho antes de que se hubiese pensado en introducir el término y las teorías que a él se refieren.

Por extensión, fuera del ámbito de la arquitectura, se denomina compuesto aquello que está integrado por elementos diversos y que provienen de estilos diferentes. J. G.

➢ ECLÉCTICO.

COMÚN

I - Sentido general.

Común, del latín *communis,* califica aquello de lo que varias personas (o incluso todo el mundo) participan: bien sea que el disfrute pertenezca a todos, o que todos contribuyan, o que todos representen un mismo carácter. Por este motivo, común viene a calificar aquello que resulta corriente, frecuente, generalmente difundido.

II - Sin ser exactamente un término estético, la palabra común puede interesar a la estética en dos acepciones más técnicas y especializadas.

1 / Una lengua *común* es una lengua adoptada por diversos grupos lingüísticos dialectales; se formaba generalmente a partir de uno de esos dialectos, que se hallaba en relación al resto en una posición predominante, pero que, sin embargo, englobaba ciertas formas pertenecientes a varios de los dialectos suplantados de este modo. Se ha designado sobre todo mediante el término de lengua común a la *Koinê* griega, basada en el dialecto ático, hablada durante la época helenística en toda la parte oriental de la cuenca mediterránea.

Este fenómeno lingüístico y social ha sido ocasionado habitualmente por las condiciones económicas o políticas; sin embargo, se produce un factor estético que contribuye al prestigio del dia-

lecto básico que absorbe al resto. El ático, el toscano o, más exactamente, el florentino, eran tanto lenguas literarias como comerciales. Resulta extraño que el occitano, lengua común de los trovadores, se haya originado a partir de la lengua de Lemosín; esto parece deberse a la estrecha vinculación existente entre la música y la poesía, y la posición predominante de Limoges como centro musical.

2 / La retórica clásica denomina *lugares comunes,* o tópicos, a temas o categorías de pensamiento que sirven para encontrar argumentos aptos para la oratoria. En primer término, los «lugares comunes intrínsecos»: definición; enumeración de las partes; causalidad; relación del género respecto a la especie; comparación (de más a menos, de menos a más, de igual a igual); contrarios; y, finalmente, circunstancias (persona, cosa, lugar, medio, número, motivos, manera y tiempo). Se añaden a continuación los «lugares comunes extrínsecos», que son los testimonios y las autoridades. Esta exposición esquemática no debe hacer creer en el carácter seco o frío de lo tópico: el grito apasionado de Hermione, «Te amaba inconstante, ¡qué habría yo hecho siendo fiel!», constituye una comparación de más a menos.

El término lugares comunes, pasando del vocabulario técnico al vocabulario habitual, ha tomado una acepción más extensa (no designa ya únicamente una argumentación) y un sentido peyorativo. Se denomina lugares comunes a las ideas o fórmulas banales y usadas. Baudelaire ataca la falsedad de dicha afirmación: «Gran estilo, no existe nada más bello que el lugar común» *(Mi corazón al desnudo,* XCI).

III - Finalmente, la palabra común se convierte realmente en un término estético cuando comporta un juicio de valor.

Ya el latín *communis* había designado aquello que resulta ordinario, obtenido a partir de un modelo corriente, no remarcable. Sin ser exactamente despreciativo, este empleo indica cuando menos una especie de decepción, o de algo previsto que no ha sido obtenido, cuando se habría podido esperar algo de mayor relevancia. *Común* conserva ese sentido; designa aquello que, sin tener defectos palpables, carece de cualidades; es mediocre, un poco anodino. Sulzer, en su *Teoría general de las bellas artes,* define lo común mediante una fórmula acertada, diciendo que es aquello que «carece por completo de energía estética». (Esta fórmula resulta curiosamente moderna para un autor del siglo XVIII.)

Común presenta otro sentido, todavía más peyorativo, que se opone a noble, distinguido, elegante. De este modo, se dice de un hombre que es común, que posee un lenguaje común, maneras comunes. Lo común no es aquí lo grosero, sino más bien lo mediocre y vulgar; connota una cierta torpeza y zafiedad, una falta de estilo en la conducta o en los modales. Aquí se considera, por tanto, que el porte y las maneras constituyen una especie de arte referido a la vida cotidiana. La mayor parte de las veces se emplea dicho término para marcar el contraste con otras personas, o bien con aquello que la persona común debería haber sido.

La utilización de lo común en las artes, en este último sentido, suscitó un problema durante la epoca clásica, cuando se estimaba que el motivo de una obra debía ser noble o grandioso. Sin embargo, la combinación de lo noble y lo común ha dado lugar a lo burlesco, fundado sobre el contraste entre el sujeto de la obra y su aplicación. Boileau ha definido netamente tipos al comparar su propia obra burlesca con la de Scarron: «En el mismo lugar en que en la otra obra burlesca Dido y Eneas hablan como verduleras o ladrones de ganzúa, en ésta, un relojero y una relojera hablan como Dido y Eneas» *(Aviso al lector* de la edición de 1674 del *Lutrin.* En 1701 el relojero y la relojera se convierten en peluquero y peluquera). A. S.

➢ BANAL, BURLESCO, PESADO/PESADEZ, MEDIOCRE, CUALQUIERA, VULGAR.

COMUNICACIÓN. ***I - Sentido espacial y práctico:*** abertura, pasaje a través del cual hombres u objetos pueden efectuar un desplazamiento. Esto puede referirse a la arquitectura, al urbanismo, y de un modo general a la previsión y organización práctica de todo tipo de relaciones. En arquitectura, ciertos elementos tan esenciales morfológicamente como las puertas, escaleras, pasillos, etc., se hallan condicionadas por el dispositivo de las comunicaciones. Se trata de una noción funcionalista.

II - Las comunicaciones constituyen los dispositivos que permiten la transmisión de los mensajes e informaciones. La teoría general de las comunicaciones pone de relieve ciertas condiciones de eficacia, la principal de las cuales es la posesión bilateral de un código.

III - Sentido más netamente estético: facilidad de transmisión, amplitud, veracidad, no sólo lógica, sino afectiva, de la recepción del mensaje. El artista, en la medida en que pretende transmitir una información imprimiéndole un carácter personal (en la medida en que busca «comunicarse») puede alcanzar un éxito más o menos considerable. Desde el mismo momento en que se considera la relación del artista con su público, se suscita el problema de la comunicación. Una palabra muy próxima, como es la de *comunión,* sirve para significar el logro máximo del esfuerzo comunicativo. La comunión, en efecto, consiste en la realización simultánea de una identidad completa de pensamientos y sentimientos con aquello que se expresa, y de una consciencia de la identificación de los seres en esta identidad de pensamiento. La comunicación que tiende hacia esta comunión no alcanza necesariamente el estadio completo, pero avanza hacia él. Estos hechos resultan particularmente sensibles allí donde existe una relación directa y vital entre el artista y su público. Un músico ejecutante, un actor, pueden fracasar absolutamente en su deseo de influenciar de un modo determinado a su público, mientras que, sin embargo, la comunicación se logra. Es posible también hablar de comunicación cuando la influencia se ejerce a través de la obra, sin la intervención de un ejecutante: se produce una comunicación entre el

poeta y sus lectores, desde el instante en que la lectura del poema actúa vivamente en los lectores, en un sentido suficientemente acorde al deseo del poeta, sin que por ello resulte necesario que los sentimientos experimentados cuestionen y decidan la personalidad misma del poeta (en cuyo caso habría que hablar más propiamente de participación). En definitiva, el poder comunicativo de una obra de arte no está necesariamente en razón directa de su valor estético. Un artista, sobre todo un artista que interpreta, puede llegar muchas veces a su público por medios de comunicación que proceden de un contagio mental bastante elemental. Jung aseguraba que la comunicación estética se obtiene mediante la aplicación de arquetipos que hacían intervenir el inconsciente colectivo. Es una aplicación particular de la idea referida a la posesión bilateral de un mismo código como condición de la comunicación. E. S.

➢ CÓDIGO, CORRESPONDENCIA, MENSAJE, SIGNO/SIGNIFICAR, SIMPATÍA.

Comunión ➢ *Comunicación (III)*

CONCEPCIÓN. En sentido propio, la concepción es el acto de formar en sí un nuevo ser mediante la fecundación de una célula femenina por una célula masculina. Por la misma metáfora que hace hablar de la *gestación* de una obra de arte, se habla de su *concepción* para designar el acto mental a través del cual el artista posee la idea primera de una obra posible o factible. La concepción no se identifica con la creación, no es más que el comienzo, la fase inicial. Se opone a la *concepción*, acto de invención puramente psíquico, la *realización*, trabajo más o menos prolongado mediante el cual el artista conduce la obra hacia una existencia absoluta, propia e independiente, en tanto que cosa, de su creador. Las dos operaciones pueden ser sucesivas, concepción en primera instancia, seguida de la realización; sin embargo, son frecuentes los hallazgos en el curso de la realización, y que la concepción aparezca en el curso de tanteos y titubeos, de tentativas de realización parciales, donde el creador no sabe a ciencia cierta por dónde camina. Para que la obra pueda considerarse concebida, es preciso que su autor haya tenido una idea suficientemente neta; sin embargo, la *concepción* no implica lo *conceptual*, y la idea puede ser un concepto, o un esquema o una imagen. El artista ha concebido una obra cuando es consciente de lo que sería la obra a realizar, a grandes rasgos y en las grandes líneas de conjunto; es esta toma de conciencia lo que constituye la concepción. A. S.

➢ GESTACIÓN, INVENCIÓN, VOLUNTAD, WELTANSCHAUUNG.

CONCEPTUAL

I - Sentido general

Que se obtiene del *concepto*, es decir, de una idea *abstracta* (carácter aislado por el pensamiento en un hecho concreto, complejo y singular) y *general* (que forma un género englobando los casos individuales).

Lo conceptual interesa, en primer lugar, y directamente, a la estética como tal, puesto que dicha disciplina no se limita a constatar los hechos tomados particularmente uno por uno, sino que opera con aproximaciones entre ellos, extrae caracteres comunes, define géneros tales como estilos, categorías estéticas géneros literarios, etc., y considera las esencias, los procesos tomados de modo general. La estética, como las ciencias o la filosofía, es por naturaleza conceptual.

No obstante, lo conceptual se encuentra también en el arte. Puede hallarse en las obras, e incluso cabe afirmar que un gran número de ellas poseen un contenido conceptual. Asimismo, puede encontrarse en el pensamiento del artista, cuando crea su obra, por ejemplo, cuando parte de una idea abstracta para ponerla en juego o para ilustrarla mediante una obra, cuando la elaboración comporta fases de meditación y de cálculos, etcétera. A. S.

➢ ABSTRACTO, ESENCIA, INTELECTUAL.

II - Sentido particular, histórico

El término arte *conceptual* designa un movimiento artístico surgido en Estados Unidos en 1965, y continuado en Inglaterra por artistas que fundan la revista *Art Lenguage*. Los artistas de este movimiento no desean ni «representar» ni «expresar». Exponen «proposiciones artísticas», que, en su totalidad, se configuran en la búsqueda de la idea de arte (una de estas «proposiciones» la constituye aquella frase célebre de Kossuth: *Art as idea as idea).*

El artista conceptual no considera como objetivo exclusivo de su creación más que su idea de arte, el concepto de arte. Su finalidad consiste en explorar el arte en su funcionamiento. Asimismo, el arte conceptual se encuentra caracterizado por una actitud analítica en consideración de su propia actividad. La «proposición artística» posee igualmente un carácter tautológico: resulta comparable a una ecuación matemática cuyos miembros se autoverifican. Así, la «proposición» de Kossuth *«One and three chairs»* presenta en el centro una silla, a la izquierda su fotografía en tamaño natural, y a la derecha una definición de la palabra «silla».

Si bien el interés de este arte parece ser el de provocar nuestra reflexión sobre la naturaleza del arte, a través de cuestiones que no puede dejar de plantearnos de manera crucial, los artistas de este movimiento parecen agotarse en una tentativa disparatada –y en el límite imposible– de definición ontológica del arte. Dichos artistas parecen ser «místicos» (empleando la expresión de uno de ellos, Sol Lewitt, particularmente lúcido), que intentan alcanzar conclusiones inaccesibles a la lógica y a la sola racionalidad. N. B.

➢ CEREBRAL, IDEA *[II]*.

CONCERTANTE

I - Sentido general

Que utiliza una escritura musical fundamentada esencialmente en el diálogo.

II - Sinfonía concertante

Obra musical que sigue el esquema habitual de la sinfonía de dos temas, pero que tiene como particularidad dejar que ciertos instrumentos tomen momentáneamente la palabra como solistas, para dialogar con la orquesta. Sin embargo, no se debe confundir esta forma con el concerto, siendo la intervención de los solistas mucho más episódica y mucho menos marcada. E. H.

III - Estilo concertante

Epíteto que ha sido propuesto a fin de reemplazar al de «barroco», que se emplea un tanto arbitrariamente para calificar la música de los años 1600 a 1750, aproximadamente. El término parecía más apropiado para designar un período que descubrirá el bajo continuo, pero que sobre todo instaurará la música instrumental y todas las grandes formas musicales, desde el doble coro hasta la sinfonía, desde la sonata hasta el concerto. E. H.

➢ CONCERTO, DIÁLOGO.

CONCERTO. Obra musical, generalmente en tres movimientos, que ha seguido la evolución de la forma sonata, pero cuya razón de ser (tal como lo indica la etimología del término) radica en la instauración de un diálogo entre una orquesta, por una parte, y uno o varios solistas, por la otra. Es esta oposición la que fundamenta la especificidad de esta forma.

Se deben a Torelli los primeros concertos (1682). En su caso y en el de sus sucesores inmediatos, en particular Vivaldi, no se trata aún más que del concerto grosso, es decir, de aquel en el que la orquesta dialoga con un pequeño grupo de tres o cuatro instrumentistas. Cada movimiento se halla, por tanto, construido sobre un único tema, a la manera de las sonatas de la época.

Más tarde, Vivaldi inicia la escritura de los concertos para solistas: aquí un solo músico afronta a la orquesta en su totalidad y mantiene con ella un equilibrio. Después, los concertos de Haydn y Mozart experimentan la misma transformación que sus sonatas y sinfonías, y adoptan el *allegro* bitemático. Desde entonces, el concerto se convierte en la ocasión de proporcionar relevancia y valor al talento de un virtuoso, particularmenteten el momento de las cadencias. De este modo, el siglo XIX ha visto modificar la estética del concerto por la preponderancia conquistada progresivamente por el solista (Brahms...). En el siglo XX, un nuevo equilibrio tiende a instaurarse entre orquesta y solista hasta correr el riesgo de hacer perder al concerto sus características iniciales relativas al diálogo. E. H.

➢ CADENCIA, DIÁLOGO, ORQUESTA, SOLO/SOLISTA.

CONCETTI. Plural de la palabra italiana *concetto,* que quiere decir «un pensamiento», «una buena palabra».

La palabra italiana carece de toda connotación peyorativa, puede aplicarse en sentido amplio a cualquier agudeza.

El gusto francés ha encontrado con frecuencia en la poesía italiana –y en la poesía francesa del siglo XVII, sobre todo– un abuso de trazos alambicados, rebuscados, abusivamente perspicaces. De ahí, ese sentido peyorativo que comporta la palabra concetti en francés. El poeta francés Dupaty que ofreciendo una rosa a una dama le decía en verso «os entrego a vos misma» igualaba lo peor de los italianos; y lo mismo podemos hallar en la obra de Racine «abrasado con más fuego del que yo mismo encendía». Es en esta sofisticación de los concetti donde radica su diferencia con la agudeza o la punta (refinamiento).

Sin embargo, si bien el sainete de Victor Hugo, *La Forêt mouillé,* en el *Teatro en libertad,* está lleno de concetti, éstos se salvan, en cierto modo, por la superabundancia o el prejuicio gracioso y divertido. En Théodore de Banville, los perpetuos concetti se salvan, asimismo, la mayoría de las veces, por una suerte de connivencia con el lector, al que se le pide una menor apreciación de la agudeza que de la elegancia de la pirueta fonambulesca y del aspecto pintoresco que adquiere lo verbal. Muchos poetas franceses han practicado esta observación del lector, en el momento en que se le lanza lo que familiarmente se denomina una astucia o sutileza. E. S.

➢ ESPÍRITU, PUNTA *[III],* PRECIOSO, SUTIL.

CONCIERTO. ***I*** - Manifestación en el curso de la cual uno o varios ejecutantes interpretan obras musicales delante de auditores que, en la mayor parte de las ocasiones, se hallan reunidos en un lugar público y han abonado el precio de su plaza. Esta fórmula de concierto por el cual se paga una cantidad de dinero, abierto a todos, surgió en Florencia en 1637. Los reyes y los señores daban y han dado durante mucho tiempo conciertos en sus salones; existen todavía conciertos privados en muchos lugares; sin embargo, han desaparecido prácticamente con los grandes mecenas.

II - Nombre dado a una obra de música de cámara, habitualmente con varios movimientos, y de forma bastante mal definida, que se componía con frecuencia durante los siglos XVII y XVIII. (Se dice igualmente «obra de concierto»: Rameau, por ejemplo.) E. H.

➢ PÚBLICO.

CONCISIÓN. La concisión, término de un empleo generalmente elogioso, es en literatura la cualidad de lo que se dice en pocas palabras y bien dicho. Se alaba tradicionalmente a Tácito en la literatura latina por la concisión de su estilo; y en literatura francesa, Mérimée proporciona frecuentemente modelos de concisión. Busca sacudir, expresar la intensidad de un efecto, a través de un modo admirablemente sobrio de enunciarlo. Incluso puede obtenerse un efecto cómico muy intenso exponiendo fría y simplemente una absurdez risible, y del mismo modo, un efecto particularmente dramático narrando sin comentarios y sin exclamaciones un hecho violento e incisivo.

No obstante, resulta curioso observar que cabe también hacer un elogio del efecto contrario, y con frecuencia posee un carácter laudatorio el hecho de señalar la abundancia como virtud artís-

tica. Saint-Simon elogia «el natural encantador y abundante» de Madame de Sévigné.

Aunque la abundancia corre el riesgo de caer a menudo en la prolijidad, la concisión puede dar la impresión de sequedad. Ello depende, evidentemente, de lo que espere el lector de la obra, deseando en ciertas ocasiones los ricos desarrollos de una idea, y en otras, por el contrario, una intensidad de expresión agudizada por la brevedad. Es muy diferente desarrollar una idea a diluirla. Habitualmente, todo depende de la forma adoptada, que apela a una cierta intensidad en el contenido. Y dicho contenido parecerá tan pobre si no se llena suficientemente el encuadramiento, como si, bajo la excusa de completarlo, se lo diluyera en exceso. Por ello, la concisión constituye la cualidad esencial de los poemas japoneses de formas fijas, la *tanka* (con veintiuna sílabas en cinco versos), o el *haï kaï* (de diecisiete sílabas repartidas en tres versos). El epigrama en la literatura occidental remite también a la concisión. Pero como puede verse, no existe concisión sino cuando la brevedad del texto contrasta con la abundancia del contenido, cuadro o pensamiento, expresado en un texto de cierta densidad.

Todo lo precedente hace referencia al empleo de la «concisión» en el ámbito de la literatura. Es obvio que puede ser aplicado a otras artes, alabando, por ejemplo, la concisión de un dibujo; sin embargo, la palabra apenas se utiliza más allá del dominio literario, aunque el elemento citado exceda este dominio. Resulta interesante observar que todas las artes no son idénticamente susceptibles de convertir en laudables los efectos de la concisión. En música, por ejemplo, la riqueza del desarrollo es generalmente apreciada, mientras que, por el contrario, raramente se ofrece la ocasión de elogiar la concisión. E. S.

➢ ABUNDANCIA, BREVEDAD, SOBRIO.

CONCLUSIÓN

I - Sentido general

Culminación de un proceso que ha llegado a un estado definitivo al que conducían las fases precedentes. De un modo más particular, es el acabar por consecuencia lógica (en un razonamiento, la conclusión se define como la proposición resultante de la aceptación de las *premisas* o *hipótesis).*

Esta noción es aplicable a todas las *artes temporales.* Sin embargo, es preciso no confundir la *conclusión* con el mero *fin,* aunque ciertos diccionarios (Littrá, Robert...) consideran conclusión como sinónimo de *fin* o de *desenlace* de un relato, de una novela, de un drama: la estética distingue estos tres conceptos, a pesar de que el lenguaje corriente los utiliza habitualmente de forma poco diferenciada, y de que un mismo hecho puede ser simultáneamente fin, desenlace y conclusión. El fin se define como la llegada de una obra a su término, el momento en el que ésta se detiene y no continúa más; constituye una noción meramente temporal. Hay *desenlace* únicamente si existe un *nudo* previo, es decir, un sistema de fuerzas que se componen a fin de determinar en la obra una tensión interna generadora del movimiento; el desenlace es, por tanto, la manera misma por la cual se deshace dicha tensión, con el fin de acabar la obra en una posición estable. La *conclusión* equivale a una culminación, al resultado final de todo lo que ha precedido. Así, por ejemplo, aunque el principio de una obra consiste en utilizar sucesivamente todas las combinaciones de ciertos elementos, una vez que se detienen todas esas combinaciones empleadas en la obra, se produce el fin de la misma y no un desenlace o una conclusión.

Se habla sobre todo de conclusión en literatura y en música.

II - Literatura

El término conclusión debe ser aplicado con precaución en las artes literarias; no obstante, las palabras «fin» y «término» resultan con frecuencia insuficientes para designar la manera según la cual el escritor clausura su texto. Muy a menudo, lo concluye. Sin embargo, la noción literaria de conclusión tiene el peligro de ser bastante confusa si no se toma el cuidado de distinguir las diversas variedades.

1 / La conclusión formal sintetizadora

Se encuentra de modo principal en *poesía.* Ya la *Canción de Roland* proporciona un ejemplo en su gran episodio central (lucha de los caballeros contra los sarracenos y muerte de Roland): el relato surge a partir de una señalada gradación; el proceso de la muerte física es acompañado por un conjunto de rasgos caballerescos y se abre con toda lógica sobre la elevación de un alma heroica hacia el paraíso. A partir del siglo XIII sobre todo, la mayor parte de las formas poéticas aparecen marcadas con rigurosas conclusiones formales. Cada estrofa de una balada acaba con un mismo verso («¿Quién pondrá el cascabel al gato?», de Eustache Deschamps; o en la obra de Rostand al imitar a Cyrano de Bergerac «Al final del envío, me acerco al fin»); y este verso va a terminar, justamente, el envío, constituyendo una verdadera conclusión poética. Del mismo modo, el virelais, el rondó, la villanesca, el soneto, todos ellos géneros de forma fija, acaban mediante conclusiones tanto semánticas como prosódicas. En casi todos los sonetos de Heredia, por ejemplo, el segundo terceto y su último verso condensan la totalidad del poema formando una auténtica conclusión estética.

Sin embargo, la expresión de «conclusión poética» estará fuera de lugar cuando el espíritu rompa (gradualmente) la unión entre la idea misma de sentido y el discurso. Retomando las palabras de Mallarmé, el poema no concluye cuando hay «crisis de verso». En sus formas más originales, el poema del siglo XX rechaza a menudo la conclusión del mismo, el trazo o la forma sintetizantes. La referencia fundamental queda en el «juego de dados» mallarmeano, que en un solo trazo, por así decir, ha planteado el problema semántico y estético de la obra abierta. Un poema no puede concluirse si la expresión poética, por una parte, se

funda en la «corriente de la consciencia» o en las «pulsaciones paralelas», y, por otra, tiende a recrear dos caracteres esenciales del lenguaje aislados por F. de Saussure: la arbitrariedad del signo, y la diferencialidad.

2 / La conclusión discursiva

Es el resultado de una especie de deducción, en la cual el estado final llega por vía de consecuencia lógica.

A / *La conlusión eventual* es aquella propia de una serie de eventos o sucesos ocurrida en la ficción constituida por la obra. Se la encuentra, por consiguiente, en la literatura narrativa (novela) o dramática (teatro), y además, en la época contemporánea, en las obras cinematográficas. Así, la conclusión de la tragedia clásica coincide con el último y principal acontecimiento donde todas las situaciones y circunstancias dramáticas basculan en lo irremediable. Un *desenlace* puede no ser una *conclusión,* puesto que puede resultar de la intervención de elementos exteriores (intervención del Rey en el *Tartufo),* mientras que la conclusión es una resultante lógica. La diferencia entre desenlace y conclusión en el teatro se halla expuesta en la obra de Alejandro Dumas hijo) en el prefacio de *La princesa Georges,* de un modo amplio y detallado. En el ámbito de la novela, *La princesa de Clèves* tiene una conclusión ética, adaptada además a la estética particularmente formal de la narración: un conflicto se encuentra resuelto. El pensamiento de Mme. de La Fayette comportaba premisas (una mayor, de carácter religioso, y otra menor, pasional) que desembocaban en una determinación conclusiva. Existe siempre una conclusión en la novela de Balzac; además, al final de *Ilusiones perdidas,* la palabra «conclusión» puede hallarse escrita con todas las letras: el novelista ha demostrado lo que quería demostrar. Del mismo modo, una estética naturalista implica que la novela debe ser concluida, puesto que se trata de mostrar los efectos de un determinismo. La idea de conclusión concierne directamente a un género moderno como la novela policíaca. La conclusión es el resultado de la lógica de los sucesos.

Sin embargo, autores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, Dos Passos, y, en cierta medida, Thomas Mann, no desean en absoluto conducir su obra hacia una conclusión. La novela, a sus ojos, no es ni demostrativa ni discursiva. No hay nada acabado, concluido, si no es la preeminencia del Arte, al final del *Tiempo perdido.* El personaje, el narrador (como ocurre con las figuras centrales de las novelas de Virginia Woolf) no desemboca en ningún lugar concreto, carece de destino. Sin seguir plenamente la opinión de U. Eco, para quien el *Ulises* constituye un ejemplo de «obra abierta», debe admitirse que Joyce clausura su novela sin concluirla a pesar de todo. Es preciso insistir sobre el hecho de que en las novelas más innovadoras de nuestra época, la clausura ha reemplazado a la conclusión. En Beckett, no existe posibilidad de conclusión desde el momento en que todo queda dicho de antemano y los personajes son planteados como intercambiables.

No obstante, cabe estimar que tales obras están concebidas para *mostrar* una idea determinada; de ahí la otra variedad de conclusión discursiva.

B / *La conclusión* de las ideas. Sin carácter eventual, posee una función demostrativa. De este modo, se puede considerar que *Mitrídates* o *Macbeth* finalizan mediante una conclusión: la victoria de la muerte sobre su doble, el deseo. La mayor parte de los poemas de Alfred de Vigny presentan una conclusión moral o filosófica. Este tipo de conclusión no se confunde además necesariamente con el fin de la obra; en muchas fábulas de La Fontaine está anunciada desde el comienzo como posición a demostrar. La obra que vuelve circularmente sobre sí misma (Beckett, *Esperando a Godot;* Ionesco, *La cantante calva)* carece de conclusión de tipo eventual, y pretende mostrar que el hombre vuelve siempre a su punto de partida después de haber recorrido un trayecto absurdamente circular: la conclusión es ese principio mismo de circularidad.

III - Música

La conclusión musical coincide con la afirmación de que el pensamiento se ha expresado por completo; hace sentir que el desarrollo se encuentra lógicamente agotado, y psicológicamente resuelto el juego organizado de los fenómenos sonoros. Esto se logra proporcionando al oyente la consciencia de que todas las tensiones ya aparecidas (en el tema, la forma, la materia de la obra, del desarrollo, o incluso, en un caso límite, de una simple frase) han creado, en un equilibrio reconocido, el momento que el diálogo entre el pensamiento y el material debía provocar, y que, por consecuencia, la obra debe guardar silencio. Aunque el discurso musical puede ser detenido en cualquier momento mediante una cadencia, en el proceso musical es la conclusión la que provoca el final de un desarrollo, de una frase, de un período, de una obra. No existe ninguna razón lógica que pueda detener una serie de variaciones, un canon, un rondó (que podría introducir de forma indefinida entre cada estribillo nuevas coplas, mientras que en un caso extremo referido a las variaciones, éstas podrían ver agotadas las posibilidades suministradas por el tema). Es preciso además considerar los esquemas formales en uso durante ciertas épocas, y que apelan a la conclusión en un momento definido; por ejemplo, en la forma sonata, después del desarrollo y la reexposición del tema (los grandes compositores han hecho un uso muy libre de estas convenciones permitiéndose a veces ciertas licencias.

Todo esto se aplica a la música «pura»; pero en el caso de la música de circunstancia, de acompañamiento, etc., los imperativos exteriores a la música en sí misma pueden llegar a determinar el momento de la conclusión (música litúrgica, partituras para cine, lieder, canciones...). Incluso en ese caso, la conclusión musical debe transmitir la ilusión de su propia necesidad.

Se concibe de este modo el interés estético suscitado por un estudio fenomenológico de las conclusiones musicales, reveladoras de la psicología del compositor, y quizá incluso de la demanda colectiva y, por consiguiente, de la psicología de la época. En efecto, un equilibrio ideal entre la convención y lo inesperado provoca esta necesidad y esta inminencia del final, en el desenlace sonoro de todas las tensiones. En su mayor simplicidad, el signo inmediato más breve de la conclusión es la *cadencia,* entendida como encadenamiento de acordes, incluso aunque se halle oculta, rota, interrumpida, suspendida, evitada. La cadencia solista, libre desarrollo interpretativo al final de ciertos movimientos de conciertos, consiste en la extensión desmesurada, ornamental y virtuosa del encadenamiento armónico; el solista, partiendo de una conclusión evitada por un reposo, generalmente sobre la dominante, hace esperar, retardándolo, tras escuchar la vuelta de la orquesta a la cual se une, el acorde de tónica, en un efecto de primera conclusión. C.

➢ CADENCIA, CATÁSTASIS, CATÁSTROFE, CAÍDA, CLÁUSULA, CODA, DESENLACE, ENVÍO, FIN.

CONCRETO

I - Diferentes sentidos del término

El término concreto posee en primer lugar un sentido físico. La palabra procede del latín *concretus,* de *concrescere,* aglomerarse, endurecerse; se llama, por tanto, concreto a aquello que posee una consistencia sólida, por oposición a algo que es fluido; lo que está en un bloque compacto, por oposición a lo que está en polvo, en pequeños fragmentos yuxtapuestos. En el vocabulario de la aritmética, un número concreto es aquel que se refiere a una magnitud designada, que está seguida de la indicación de la unidad empleada, de la naturaleza de la cantidad evaluada (dos metros, diez litros), por oposición al número abstracto, que es el número aislado, considerado en sí mismo (dos, diez). Lógicamente, un término concreto es aquel que designa un objeto individual, designando el término abstracto una cualidad, un atributo, separado del objeto y que éste posee en común con otros.

Sin embargo, será sobre todo en el ámbito filosófico donde el término concreto adquiera una gran relevancia. No obstante, en el transcurso del tiempo, los filósofos le han concedido distintos grados de importancia. Algunos insisten en una significación que designa a los seres que son accesibles a los sentidos, mientras que las cualidades o las maneras de ser serían denominadas abstractas; otros, como Hegel, consideran que sólo el espíritu es concreto puesto que se halla plenamente determinado por todas y cada una de sus relaciones; de este modo, lo singular, que comprende las diferencias, se hallaría aislado de lo universal por la percepción sensible. Lachelier consideraba que la palabra concreto no debía designar lo que estaba determinado, precisado, real, material o vivo, en tanto que la palabra abstracto no debería aplicarse sino a las nociones. Hoy en día definimos lo concreto como lo *inmediatamente vivido,* con sus dos caracteres de *singularidad* (el ser concreto es individual: es tal cosa y no tal otra la que se percibe, tal acto mental el que se vive), y de *complejidad* (un ser singular debe poseer muchos caracteres para que su conjunción permita que tal ser sea él mismo y no cualquier otro de la misma especie). Lo concreto, como realidad directa, puede ser captado por los sentidos, o ser de naturaleza física.

El lenguaje corriente ha restringido con frecuencia el término, no aplicándose sino a lo que es de naturaleza sensible (como si un hecho psíquico no pudiera ser concreto) e incluso material (como si una imagen mental no fuese concreta).

II - Empleos estéticos del término

La pluralidad de sentidos provoca que el término concreto no sea empleado en estética sin cierta fluctuación, según se transfiera a este ámbito uno u otro de esos sentidos. Por otro lado, sucede que al tomarlo en un sentido determinado se sobreentiende otro como el anverso que se vislumbra en una transparencia. Y habitualmente ha sido utilizado de una manera bastante confusa e imprecisa, más en función de la impresión que producía, que con el cuidado de una conceptualización precisa. Pese a todo, podemos clarificar el empleo del término distinguiendo casos diversos.

1 / La obra de arte como cosa concreta

Una obra de arte es necesariamente concreta, e incluso material y sensible, incluso aunque se trate de una obra abstracta. Los fundadores y teorizadores del arte abstracto lo han señalado certeramente: nada es más concreto que una línea o un color en pintura, o que un volumen en escultura. La ejecucion de una obra musical, una representación teatral, constituyen hechos concretos.

2 / Las artes plásticas y la realidad exterior concreta

Un arte representativo que imita una realidad presenta un carácter concreto que se refiere a otro aspecto diferente: se trata aquí de lo concreto representado en la obra. Así, para Aristóteles, al que muchos han seguido en el transcurso de los siglos, el arte concierne o se refiere a las apariencias exteriores y tiene como finalidad, como la ciencia o la filosofía, la búsqueda de la verdad, que muestra en sus manifestaciones concretas. Así pues, la aparición del arte llamado abstracto amplía la noción de concreto. Sus fundadores, que no son responsables de su designación bajo ese nombre, consideran que el arte, sin ofrecer un simulacro de la realidad sensible, intenta crear otra realidad tan real como ésta. Van Doesburg, uno de los creadores y teóricos del llamado arte abstracto, publica en 1930 su *Manifiesto del arte concreto;* Kandinsky había preconizado asimismo la utilización de la palabra concreto como sustitutiva del término abstracto. Sin embargo, se ha continuado calificando de arte abstracto a este nuevo arte: el término concreto evoca lo sólido, la corporeidad con tres dimensiones, en general el elemento completo, mientras que la pintura «abstracta» afirma habitualmente una exigencia de bidimensiona-

lidad (Mondrian). Además, la importancia afectiva del calificativo «abstracto» convenía a la actitud de pensamiento de un público al que el arte abstracto confundía y desconcertaba por su ausencia de referencias a los elementos del mundo exterior.

3 / La música concreta

Tras las intuiciones y proyectos sucesivos de los Futuristas italianos *(Manifiesto del Arte de los ruidos,* de Luigi Roussolo, 1913), los principios de una música concreta fueron definidos por Pierre Schaeffer y Pierre Henry en el Estudio de ensayo de la R.T.F. de París (1948), donde trabajaran entre otros E. Varèse, P. Boulez, O. Messiaen... Se trata de manipular recursos sonoros previamente captados por las técnicas de registro: sonidos de instrumentos musicales, fragmentos de obras ya existentes, ruidos de la ciudad y de la naturaleza. La obra musical obtenida mediante el montaje, collage... debe escapar a la esquematización y ser captada como un todo concreto; al contrario que los artistas de artes plásticas, que preconizan un arte concreto con una finalidad de pureza espiritual (Van Doesburg propone un arte que ya no muestra las «formas de la naturaleza», sino las «formas del espíritu»), los compositores de música concreta proponen una música que traduzca el mundo global percibido por nuestros sentidos. En su origen, estas obras se hallaban vinculadas al desarrollo del radio-teatro, lo cual exigía el concurso de «paisajes sonoros», de ruidos capaces de sobrepasar la simple ilustración. Pierre Schaeffer y Pierre Henry se orientan hacia técnicas cada vez más complejas (filtración, mezcla, montaje, habitación con eco, sonido invertido...) en el tratamiento de los materiales sonoros registrados. Esta búsqueda debía acompañarse de múltiples tentativas de organización correspondientes a ese nuevo modo de composición musical, y de clasificación de los «objetos sonoros»; esto conducía a la elaboración de un solfeo apropiado, trabajo llevado a cabo por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales* (1966). Se confunde algunas veces, de forma errónea, la música concreta con la música electrónica; ésta no utiliza registros de ruidos naturales auténticos.

Sin embargo, en la medida en que una música «concreta» manipula los registros de lo real para atraer sonidos nuevos conservando ciertas características de lo dado, pero rechazando otras, y donde combina lo que ha extraído de este modo, ¿no se trataría entonces de una música abstracta que parte de lo concreto? Esta postura ha sido sostenida en las discusiones del Congreso internacional de estética (por ejemplo, en Atenas en 1960).

➢ Acústica *[IV],* Aleatorio, Futurismo, Fonógeno.

4 / Lo concreto en la literatura

Si bien existe una literatura abstracta, como, por ejemplo, la poesía filosófica, es cierto que la literatura presenta con mayor frecuencia un aspecto concreto; puede tratarse en ese caso o bien de algo real, o, por el contrario, de algo ficticio. Un personaje de novela, por ejemplo, incluso cuando se quiere convertir en un caso tipificado con valor universal, será siempre más bien un individuo vivo que un concepto abstracto. La literatura alegórica *(Psichomachie, Roman de la Rose)* transcribe abstracciones y relaciones entre conceptos bajo la figura de personajes concretos y de sus aventuras; frecuentemente aparecen recursos muy poéticos que deben ser tenidos en consideración.

5 / Lo concreto en la estética misma

Se trata del conjunto de hechos y elementos, a partir de los cuales puede teorizar el estudioso de la estética. Sin embargo, la observación de lo concreto introduce ya una cierta abstracción en el hecho científico, como puede constatarse también en el ámbito estético. C.

➢ Abstracto, Alegoría, Imitación, Real, Sentido/Sensación, Sensible, Sensibilidad.

CONCURRENTE

I - Sentido propio

Llamamos líneas concurrentes a aquellas líneas que se dirigen una hacia otra y acaban por unirse (efecto mucho más llamativo cuando existe una gran cantidad de ellas). Dos líneas concurrentes forman un ángulo; más de dos líneas concurrentes trazan una disposición estelar. Las líneas son concurrentes cuando se las sigue según un vector que se dirige hacia el punto de encuentro; las mismas líneas son divergentes cuando pueden ser seguidas en el sentido que se aleja de dicho punto. En el análisis formal de una obra de arte, especialmente de un esquema de composición, los mismos grupos de líneas son interpretados como concurrentes o divergentes según una dinámica subjetiva, que a veces el creador puede haber previsto y dispuesto.

Cuando se estudia la disposición de la perspectiva, resulta fácil constatar que esta disposición de líneas desempeña una función importante en este terreno. El empleo del centro de perspectiva no sólo ha introducido en el arte un nuevo modo de representación del espacio, sino que ha introducido también esquemas de composición por líneas concurrentes, cuyo dinamismo y fuerza de unidad han influido sin duda enormemente en su adopción, y en el modo en que esto ha revolucionado las artes.

II - Sentido figurado

Se denomina concurrentes a todos los dispositivos de una obra de arte que colaboran en la producción de un efecto común. En *El Embarque hacia Citera,* de Watteau, los coloridos, la perspectiva aérea y las actitudes de los personajes resultan señaladamente concurrentes, y esta concurrencia explica la unidad rítmica de la obra. Como contrapartida, ciertos críticos han puesto en duda, injustamente quizá, si en ciertas obras de Schumann la línea melódica, las armonías y los efectos orquestales integraban o no ciertas líneas concurrentes.

Por supuesto, en lugar de buscar dicha concurrencia armoniosa, el arte puede recabar en la indagación de efectos de contraste: por ejemplo, en cine, poner la imagen y la banda sonora con una oposición de carácter dramático. Incluso en

ese caso, los dos factores enfrentados concurren en el efecto dramático.

Puede observarse que la idea de elementos concurrentes no implica únicamente el acuerdo entre ellas, sino que pone de manifiesto un cierto dinamismo en la obtención del efecto estético resultante. A. S.

➢ ANGULAR, CONTRASTE, OPUESTO/OPOSICIÓN, PERSPECTIVA, PIRAMIDAL, UNIDAD.

CONCURSO. *I* - Etimológicamente, *concurrir* se define como correr conjuntamente hacia un mismo punto; un concurso significa, por tanto, una concentración de elementos en ese punto hacia el que todos se dirigen y confluyen. En sentido figurado, concurrir es participar en un mismo proceso para aguardar un fin común y único; el concurso de cada participante consiste en su aportación a la acción llevada a cabo por todos. Las diversas partes, los diversos elementos que componen una obra de arte *concurren* así a su forma de conjunto, a su efecto estético general (incluso los elementos opuestos entre sí, con la condición de que sirvan para establecer una tensión, un contraste, que proporciona una unidad a la obra).

➢ ORGÁNICO, UNIDAD.

II - Se denomina también concurrir al hecho de correr conjuntamente con el fin de intentar sobrepasar a otro, de ahí el sentido figurado de concurrir significando rivalizar. Un concurso es una prueba organizada para juzgar el valor relativo de los participantes, en el cual unos resultarán vencedores sobre otros. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, innumerables concursos han hecho concurrir a los artistas, bien sea como creadores, bien sea como ejecutantes: concurso entre poetas trágicos en la Atenas clásica, concurso de poetas en la Edad Media; en la época moderna, concursos de Conservatorio, del Premio Roma, concurso de arquitectos para la construcción de un edificio, etc. Ciertos concursos tienen un carácter puramente honorífico; otros proporcionan ventajas de tipo material, pecuniario, práctico. En general, la principal función de un concurso consiste en que permite a los artistas darse a conocer. Por otra parte, con bastante frecuencia un concurso propicia la ocasión para que un artista que ha concebido una obra pueda realizarla, interpretarla, ejecutarla. No obstante, todo concurso supone uno o más jueces que clasificarán a los concursantes concediéndoles un premio determinado; el problema radica entonces en el valor de los criterios de sus juicios estéticos; el peligro consiste en que hagan prevalecer únicamente gustos personales, preferencias subjetivas, o una adhesión arbitraria a ciertas concepciones artísticas en detrimento de otras igualmente válidas. A. S.

➢ AGONÍSTICO, AUDICIÓN.

CONFLICTO. *I* - El conflicto se define como el choque de fuerzas actuando en sentido contrario, sin anularse. Parafraseando la palabra célebre de Heráclito: *polemos patêr pantôn,* cabría sostener que toda obra de arte está fundada sobre un conflicto, que se transforma en alma dinámica. Esto es verdad en cualquier caso, en todo aquello que albergue un aspecto o situación dramática; no sólo en el teatro, sino también en el ámbito de la pintura, de la música, etc. Resulta fácil apreciar la importancia básica de los elementos de tensión y de distensión, habiendo surgido tal tensión del enfrentamiento de dos tendencias opuestas en conflicto. Ciertas formas de arte conceden, incluso, la primacía a lo conflictivo; así ocurre, por ejemplo, en el arte barroco, o con ciertos aspectos y líneas del Romanticismo. La cuestión ha sido tratada en el artículo *Agonístico,* término más o menos sinónimo de la palabra conflictivo.

II - En muchas ocasiones, el conflicto no es siempre, en referencia al ámbito estético, una fuerza y una condición de valor. En la práctica del arte pueden aparecer una gran cantidad de conflictos que generan faltas o interioridades: son todos aquellos que testimonian una carencia de armonía que el artista creador o ejecutante habría deseado y no ha sabido evitar. Por ejemplo, se admite como algo generalmente aceptado el juicio valorativo de que la obra de Victor Hugo *El hombre que ríe* es una obra fallida, no lograda. La causa de este fracaso radica en el evidente conflicto entre el tema psicológico sobre el cual se construye la ficción (la ciega enamorada de un hombre que es físicamente un monstruo y del cual ella no conoce más que su voz), y el alcance social y político que Victor Hugo pretende dar a esta obra. De este modo puede existir conflicto entre la intención del creador y su temperamento, su formación. Las obras que un artista ha dejado inacabadas testimonian habitualmente un conflicto entre su voluntad artística y su potencia como tal. Incluso puede haber conflicto, en el caso de obras colectivas, o ejecutadas en colaboración, entre las diversas tendencias individuales que la obra debería mediatizar. Así ocurre en ciertas obras que quedan inacabadas y son terminadas o retocadas (orquestadas, por ejemplo) por alguien distinto del autor. Todos estos conflictos se plantean como problemas de cierta gravedad, y, en general, se presentan como ámbitos que albergan una problemática que obstaculiza el perfecto cumplimiento de la obra. E. S.

➢ AGNÓSTICO, CHOQUE, CONTRASTE, TRÁGICO *[I, 1, B].*

CONFUSO / CONFUSIÓN. En su sentido principal, lo confuso, la confusión, designan el estado de elementos fusionados y reunidos de manera tal que no pueden ser ya distinguidos. Debido a una serie de deslizamientos del sentido originario, se pasa a la idea de mezcla embrollada, de desorden, trastorno, e incluso a la idea de embarazo y vergüenza. Las nociones de confuso y confusión son términos pertenecientes a la estética más bien cuando poseen este sentido de mezcla indistinta y de ensamblaje irregular.

En el sentido más general y más constante, su empleo resulta peyorativo. Cuando se habla de un

cuadro confuso, de un estilo confuso, se censura lo que tienen de informe o de poco inteligible. En aquel caso en que el efecto de vaporosidad y desvaimiento, de multiplicidad indistinta, misteriosa o tumultuoso, se presente como un efecto intencional y logrado, no se empleará el término confuso. ¿Quién pensaría aplicarlo al *Juicio final* de Rubens, o al *Poeta y su musa* de Gustave Moreau? La noción de confuso está sobreentendiendo una incapacidad: el poeta no ha sabido dar a sus elementos la nitidez precisa, no ha sabido incluirlos en un conjunto organizado. Baudelaire, vapuleando la pintura de Janmot, declara que «la *Historia de un alma* es turbia y confusa», y atribuye este defecto a «la indecisión de su concepción»; en efecto, es ésta con frecuencia la causa de la confusión: el autor de la obra no ha sabido tomar decisiones netas y precisas cuando la obra lo requería en su elaboración.

Sin embargo, es preciso señalar que existe otro sentido, de carácter laudatorio, del término confuso. Durante el siglo XVI, y sobre todo en el XVII, ya menos en el XVIII, podía indicar una disposición acertada inducida por el azar, o una repartición bastante equilibrada de los elementos, en un crecimiento y una sobreabundancia. «Las perlas con el oro confusamente mezcladas», decía Corneille al describir un vestido maravilloso *(Medea)*. Se denominaba frase confusa, o simplemente confusión, a una frase que no se hallaba regularmente encajonada, sino que presentaba un juego variado de cangilones o pliegues redondeados desiguales. Este sentido de los términos confuso y confusión resulta ya viejo y caduco; pero es necesario señalarlo para evitar errores. Puede ser curioso subrayar que en esta intervención del azar en la disposición de los elementos, es posible hallar un cierto interés por la estocástica.

Todo esto se refiere a la obra en sí misma y no a su sujeto. Millin escribía en su *Diccionario de las Bellas Artes* (1806): «Existen temas o motivos que exigen un gran número de figuras sin permitir agruparlos; dichos temas son falsos o viciosos y no deben jamás ser escogidos por el artista. No les es lícito sino a los grandes coloristas el hecho de multiplicar los objetos en sus composiciones; tienen siempre recursos para impedir su confusión.» A pesar de que el pasaje precedente acusa la época en que fue escrito y encierra cierta contradicción, sin embargo, muestra perfectamente que si bien ciertos temas son difíciles de tratar sin confusión, es la manera en la que el artista los elabora y utiliza, lo que hace a esa obra confusa o no. A. S.

➢ INDECISIÓN.

CONJUNTO. Como término de estética, la palabra *conjunto* tiene cuatro sentidos principales:

I - Acuerdo, concordancia de los elementos de un todo, contribuyendo a un mismo efecto global

Es la cualidad de una obra de arte en la que todos los detalles están relacionados entre sí, y subordinados a la unidad orgánica del todo (un cuadro, una obra arquitectónica, pueden formar o no un conjunto). Es también la cualidad de un grupo de ejecutantes (músicos, bailarines, actores) perfectamente coordinados en sus actos y que parecen movidos por un único espíritu.

II - Grupo de varios ejecutantes habituados a interpretar generalmente los unos con los otros

Se dice, por ejemplo, de una formación de varios músicos, distinta de la orquesta clásica; en particular, de una formación de cantantes.

III - Obra ejecutada por un cierto número de intérpretes

En música, un fragmento de conjunto es una obra compuesta por varias voces o varios instrumentos *(coro*, oratorio*, poema sinfónico*, cuarteto*, quinteto*, sinfonía*, trío*)*. Es también un fragmento o un pasaje donde participan todos los ejecutantes.

En el arte de la danza, el conjunto es una danza ejecutada por varias personas. En el ballet clásico, los conjuntos son interpretados, en principio, por los *contradanzas* dirigidos por los *corifeos*. Ambos ponen de manifiesto la existencia de una coreografía de líneas, en el sentido de reparto de grupos, y más frecuentemente una coreografía de líneas, en el sentido de desplazamiento. Pueden estar destinados a realzar a los solistas formando un decorado vivo, neutro, cuyas evoluciones vienen determinadas por las de las Estrellas. Pero pueden tener un valor estético propio y llegar a constituir lo esencial de una danza o de un ballet. La perfección en la unidad de los movimientos intensifica su impacto emocional, en cuanto que no representan una masa de individuos, sino la multiplicación de un único personaje.

IV - Obra formada por la reunión de diversos objetos, sobre todo en el mobiliario y las artes decorativas

Se agrupan muebles, cortinas, lámparas... que concuerdan entre sí y se realzan recíprocamente. Un *decorador* es quien combina tales conjuntos.

➢ DISTRIBUCIÓN.

CONMEMORATIVO / CONMEMORACIÓN / CONMEMORAR. La conmemoración desempeña una función de primer orden en todas las sociedades, puesto que subyace en la base de las celebraciones religiosas o civiles y motiva la erección de un gran número de monumentos públicos o privados. Constituye uno de los posibles aspectos del arte funerario. Las obras conmemorativas se conforman, en general, al estilo de su época, pero no es posible, sin embargo, separar ciertas tendencias, distinguiendo entre el arte público y el arte privado.

En lo que concierne a los monumentos públicos destinados a perpetuar el recuerdo de un acontecimiento o de una persona determinados, están generalmente concebidos para perdurar el mayor tiempo posible y hacen referencia al acontecimiento conmemorado. Habitualmente son erigidos en el mismo lugar donde tuvo lugar la batalla, el acto

heroico, etc., o en aquel lugar donde será contemplado por un mayor número de personas. Gracias a esto poseerán un carácter monumental (obeliscos, arcos de triunfo, columnas...).

Se puede, asimismo, conmemorar un suceso de carácter nacional por la confección de objetos de dimensiones reducidas difundidas en gran cantidad: es conocido el caso de los escarabajos egipcios, las monedas, los sellos y, particularmente, las medallas. Todos estos objetos buscan un estilo legible, basado en motivos simplificados, una composición clara que haga rememorar al primer golpe de vista al personaje o al acontecimiento en cuestión.

En cualquier época ha existido un arte conmemorativo privado que perpetúa el recuerdo de un individuo o de un evento que atase a un grupo restringido. Cabe citar los monumentos funerarios, las estelas votivas, los exvotos. Desde una perspectiva estética, dichas obras revelan a menudo un arte popular auténtico y de una gran espontaneidad. Hay que mencionar también la fotografía fija o animada que perpetúa los actos familiares: retratos de familia, bodas, aniversarios, etc., dotados de un verdadero interés documental e incluso, en ciertos casos, estético.

Si bien esta producción privada no resulta siempre de un gusto excelente, el perjuicio que ocasiona a la comunidad no es muy grave, al haberse difundido de un modo restringido. Sucede de otra manera en el caso del arte conmemorativo público que participa en el nivel del arte oficial, con frecuencia de escasa calidad y que hace propaganda de ciertas producciones artísticas de una fealdad que causa aflicción (y que afearán ciudades y paisajes durante generaciones). Es justamente lo que ocurrió tras la guerra de 1914-1918 con los monumentos a los muertos. Afortunadamente, en nuestros días se prefieren las formas despojadas y la belleza de la materia bruta a las representaciones de un realismo ridículo.

Sin embargo, los monumentos no sirven únicamente para conmemorar los actos principales de las comunidades humanas: lo que éstos realizan en el espacio, las fiestas y las ceremonias lo llevan a cabo en el tiempo, celebrándose en fechas escogidas, con preferencia aquellas que señalan un aniversario. En efecto, cualquier cosa puede servir para la conmemoración: una cantata, un espectáculo, una fiesta de feria, un desfile, un baile, no obstante, con ámbitos privilegiados que persisten a través de las fluctuaciones de los estilos.

Citemos el discurso conmemorativo con sus múltiples variantes (desde el discurso académico al discurso necrológico) cuyo género es bien conocido desde la Antigüedad y participa del arte de la oratoria.

Sin embargo, será sobre todo en las fiestas patrióticas cuando, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, el estilo conmemorativo despliega todas sus posibilidades (jubileos reales, victorias, celebraciones de gestas heroicas, coronaciones, etc.). Pueden encontrarse en tales celebraciones algunos caracteres constantes:

— la solemnidad. La fiesta tiene lugar en amplios espacios propicios para una gran concurrencia de gente y movimientos de masas –delante de relevantes personalidades–. Comporta diversas fases;

— el fasto (estradas, banderas, tapices, música, decorados diversos...);

— una demostración de prepotencia: ejércitos en uniforme, carruajes, caballería, etc.

Finalmente, se pretende por todos los medios entusiasmar y divertir al pueblo. Grandes celebraciones, algunas casi litúrgicas (fiestas revolucionarias) y, por otra parte, danzas, diversiones, distribución de obsequios...

Siempre presentes, estos diversos componentes serán desigualmente repartidos según los países, las costumbres o los regímenes, yendo de la grandiosidad de la demostración de fuerza hasta la diversión del espectáculo.

Hay que distinguir cuidadosamente la conmemoración de la reactualización tal como es practicada, en particular en ciertas liturgias (la Eucaristía significa para los católicos y los ortodoxos una reactualización de la Cena, mientras que para los protestantes representa una conmemoración).

M. S.

➢ Celebración, Ceremonia, Fiesta, Funerario, Medalla, Monumento, Estatua.

CONSONANCIA. La palabra *consonancia* designa la relación existente entre sonidos que, emitidos de forma simultánea, proporcionan al oído una impresión de concordancia satisfactoria.

Los criterios de la consonancia han evolucionado en el transcurso de los siglos; esto es debido, entre otras cosas, a factores de tipo subjetivo, hábitos propios de cada época, y a hechos acústicos objetivos. En general, se consideran como consonantes aquellos intervalos en los cuales las relaciones entre las frecuencias de las vibraciones sonoras corresponden a las relaciones numéricas más simples. Sin embargo, el límite entre simple y complejo es cualitativa, y se torna artificial la clasificación del universo sonoro en dos categorías, consonancia y disonancia; conviene más bien admitir la existencia de intervalos y acordes más o menos consonantes. Encontramos de este modo, como fracciones de los valores numéricos más pequeños: 1/2 = octava; 3/2 = quinta justa; 4/3 = cuarta justa; 6/5 = tercera menor; 16/15 = segunda mayor; 25/24 = segunda menor.

La evolución de la consonancia se verifica siguiendo dos *vías* paralelas y distintas. La primera se halla ligada, a reserva de ciertas aproximaciones, a la percepción de los intervalos formados por la resonancia natural; y la transición de relaciones numéricas más simples a las relaciones más complejas está vinculada a la escala de los armónicos naturales de un sonido. Así, antes del siglo XIII, no se consideraban como consonantes más que la octava y la quinta; la tercera, entonces considerada intervalo disonante, se convierte definitivamente en consonancia en el Renacimiento, e incluso en intervalo fundamental y básico del sis-

tema tonal que admite como intervalos consonantes la octava, la quinta, la cuarta, las terceras y las sextas. La novena mayor es incorporada durante la época de Wagner, etc. Por otro lado, cabe señalar que, según la teoría de Helmholtz, la situación puede variar de acuerdo con la naturaleza del registro o del timbre en función de los cuales está considerado el intervalo; en consecuencia, no es posible asegurar una estabilidad absoluta en el recurso a intervalos consonantes. Además, la justeza de los diferentes sistemas de intervalos (pitagorico, zarliniano, temperado...) es de hecho aproximativa por referencia a la frecuencia de los armónicos. Ciertas alturas no corresponden al temperamento igual (según la teoría del alemán Werckmeister, 1691, adoptada a partir de finales del siglo XVII, y que consiste en dividir la octava en 12 semitonos iguales); se han operado ciertas «rectificaciones» para adaptar los intervalos a nuestros instrumentos. La historia de los temperamentos consiste en un seguimiento de diferentes compromisos con la resonancia natural.

El segundo camino seguido por la evolución de la consonancia se funda en torno a aquellos fenómenos de analogía en los que la intervención humana diverge de los elementos y bases acústicas. Pasan a utilizarse acordes construidos sobre el modelo de aquellos que son engendrados por los armónicos, sobre los diferentes grados de la tonalidad. Esta trayectoria da como resultado la creación de nuevos acordes, que el acostumbramiento del oído trasforma, al cabo de cierto tiempo, en consonancias. El ejemplo más simple es el del acorde perfecto menor, cuya consonancia definitiva se encuentra apenas admitida en la obra de Bach, quien habitualmente pone fin a un pasaje escrito en modo menor mediante un acorde perfecto mayor.

Toda consonancia atraviesa un estadio transitorio (en el cual no interviene sino tímidamente presentando una tendencia muy neta a resolverse sobre la consonancia precedente), y desemboca en un estadio definitivo (donde es admitida sin reserva como consonancia básica). Sin embargo, la asimilación de un armónico resulta tanto más difícil cuanto más alejado se halla de la fundamental. En efecto, a la vez que se aparta, pierde su fuerza (únicamente resultan identificables por el oído los primeros armónicos), así como su justeza por referencia al temperamento igual. Cabe sefialar, a este respecto, la aceleración constante de la evolución de la consonancia natural (quince siglos para la octava, siete para la quinta, un siglo para la tercera, etc.). Cuando existe demasiado desfase entre las consonancias admitidas por el público y las que utiliza el compositor en sus obras, se produce entonces una incomprensión total entre ambos.

En el momento de la explosión del universo tonal, y más particularmente con el advenimiento del dodecafonismo, la distinción entre intervalos consonantes y disonantes es cuestionada de forma radical; y es precisamente la jerarquía existente entre ambos tipos de intervalos, los privilegios otorgados a los intervalos consonantes (proclamados más estables), junto con la polarización que impone esta jerarquía en la percepción, los elementos que combaten y tratan de eliminar las nuevas técnicas armónicas surgidas de las teorías de Schoenberg y de su escuela.

La noción de consonancia plantea, por tanto, un problema estético de una extrema importancia. No se define como un estado permanente de ciertos intervalos, por oposición a otros considerados como disonantes, sino más bien como la triple relación existente entre los criterios admitidos por la época, el compositor y el oyente.

J.-Y. B./H. G.

➢ ACÚSTICO, DISONANCIA, RESONANCIA, SONIDO.

CONSTRUCCIÓN / CONSTRUIR

I - Sentido propio

Construir es realizar un todo complejo por la vinculación de sus partes; más particularmente, es edificar un edificio. La *construcción* puede ser tanto la acción de construir, como su resultado, es decir, la cosa realizada, el edificio construido. En ese sentido, remite al arte de la arquitectura: se define como la realización material de los conceptos arquitectónicos. Asimismo, se denomina habitualmente construcción a un procedimiento técnico utilizado en esta realización.

I - Sentidos figurados

La estética emplea dos:

1 / La construcción de las frases es la manera de disponerse las palabras, los sintagmas, los miembros de frase, en función de la gramática y del carácter de la lengua. En el arte literario, la construcción no consiste únicamente en un hecho lingüístico, sino también, en un sentido más amplio, en un hecho estético; la construcción es un factor esencial de valor expresivo, de ritmo, de forma sonora. El estilo propio de un escritor comporta con frecuencia ciertas preferencias por determinados tipos de construcción.

2 / La construcción de una obra de arte, en general y referido a cualquier ámbito artístico, es la disposición de los elementos de la obra entre sí. Es, por tanto, un concepto próximo al de estructura, teniendo ambos términos una raíz común (el latín *struo,* disponer por estratos, unir en un cierto orden, edificar). No obstante, hay un matiz que separa ambos términos. La *estructura* es esta organización interna tal y como se presenta en la obra acabada, en la cual es posible constatar su presencia de objetivo para delimitarla y extraerla mediante el análisis de la obra. La *construcción* es ese mismo conjunto de relaciones entre elementos, pero en tanto que se halla presente en el proceso creador del artista, a través del desarrollo o despliegue temporal de su trabajo; es también la acción del artista en la medida en que establece este vínculo, dispone estas relaciones según su principio, y finalmente las hace funcionar en la obra; incluso a veces, la manera que utiliza para concebirlos y realizarlos. Sin embargo, esta matización no siempre es observada, y el lenguaje corriente hace uso habitual de la palabra

construcción para designar la estructura misma de la obra, o su plan. A. S.

➢ ARQUITECTURA, PLAN.

CONSTRUCTIVISMO. Este término se ha venido utilizando en el vocabulario de la crítica de arte, de modo general, para designar a toda tendencia artística que proporciona a las obras una estructura vigorosa y neta; de esta manera, el cubismo, en ese sentido, puede ser clasificado como un arte constructivista. Con esta acepción utilizaba Victor Basch el término, precisamente.

En la evolución histórica del arte, la palabra se aplica a ciertos movimientos particulares, con un contenido bastante diferenciado, y en los que conviene resaltar los caracteres específicos.

I - El constructivismo ruso

Influenciados por movimientos tan diversos como el cubismo, el simbolismo, el futurismo y el suprematismo de Malevitch, algunos pintores han venido desarrollando una obra preconstructivista desde antes de la Revolución de Octubre: los primeros «relieves» y «contrarrelieves» de Tatlin, de 1913-1914, pueden ser considerados ya como «construcciones». Sin embargo, será 1919 el año de la definitiva constitución del movimiento fundado por Tatlin y Rodchenko, a los que se unirá seguidamente El Lissitzky. Animados por un fuerte impulso revolucionario, estos artistas quisieron sustituir las «composiciones» plásticas del pasado que disponían y armonizaban con gusto y sensibilidad, determinadas formas extraídas de las apariencias de la naturaleza, por «construcciones» rigurosas de elementos inventados por el hombre. Mediante la visión ordenada y casi científica del universo, estos pintores pretendían simultáneamente llegar a dominar el caos inicial y racionalizar la vida humana en la nueva era industrial y mecanizada. Influidos por el materialismo histórico, se vieron abocados a conceder un lugar relevante a los materiales que organizaban según los principios de la técnica, de la estructura y de la construcción, por una parte, para poner fin a la ilusión pictórica, y por otra, con la finalidad de crear un arte susceptible de ser comprendido por todos sin la ayuda de la cultura «burguesa». La «cultura de los materiales» era considerada como aquella que integraba un auténtico sistema de comunicación inmediata (los hermanos Vesnin contribuyeron a infundir en la arquitectura soviética un fuerte impulso, llegando incluso a considerar que sus construcciones eran un alfabeto compuesto por consonantes [los elementos de vidrio] y por vocales [los elementos de hierro]). Los materiales debían ser rigurosamente ensamblados de manera que constituyeran objetos singulares y concretos insertados en un espacio real: las construcciones de Tatlin se hallaban desprovistas de zócalo y debían estar suspendidas en los ángulos de los muros; los lienzos constructivistas eran presentados sin encuadramiento e incluso con frecuencia no constituían más que una yuxtaposición de materiales reales. Muy rápidamente, el constructivismo (cuyo nombre no fue creado hasta 1920 en la célebre *Declaración del primer grupo de trabajo de los Constructivistas,* que acompañaba la Gran Exposición de Moscú); en un primer momento esencialmente pictórico y escultórico, el constructivismo debía extenderse a todas las artes: arquitectura, teatro (realizaciones bio-mecánicas de Meyerhold), cine, *design* y literatura. En todas estas artes, la noción de producción vino a sustituir a la de creación, y comportaba la exigencia de la economía de medios expresivos: así, la arquitectura debía ser no-ornamental, la pintura, no-representativa, y la producción literaria, independiente de la noción de estilo. El efecto estético no debía superar en ninguna de estas artes (incluso en las de la escritura) el ámbito de las relaciones formales de volumen y espacio. La arquitectura y el teatro constituyeron el campo privilegiado del constructivismo, por hallarse insertos en la vida cotidiana y aptos para comunicar una visión ordenada del nuevo mundo. Consistía en comunicar en qué medida el deseo utópico coexistía con la aspiración utilitaria en la estética constructivista: los célebres proyectos arquitectónicos para *El Monumento a la Tercera Internacional* (1920), de Tatlin, y para el inmueble de *Pravda* (1923), de los hermanos Vesnin (proyectos donde sólo la maqueta fue realizada), construcciones funcionales de vidrio y hierro, estaban concebidos al mismo tiempo para transmitir a los ciudadanos un influjo de energía y júbilo en la fe de aquel nuevo mundo en devenir.

Una de las aportaciones más positivas del constructivismo ruso consistió en mostrar la naturaleza sintética y totalizante del arte. Así, en la estética constructivista, las diferentes artes están religadas entre sí por una misma concepción de la vida y por una idéntica finalidad: la de la «construcción de la vida cotidiana». Por vía de consecuencia, las fronteras entre las artes «mayores» y las artes «menores» han sido suprimidas: un pintor como Rodchenko puso al servicio de la producción de objetos industriales sus grandes cualidades de artista plástico.

Los artistas constructivistas que han escrito numeros textos teóricos han sabido igualmente crear una nueva estética: la de «la cultura de los materiales», que debía permitir la creación de formas innovadoras. En su enseñanza, estos artistas han concedido idéntica importancia a tres fases fundamentales del proceso creador: la *tektonika,* la *faktura* y la *construcción.*

1 / La *tektonika.* Este término se tomó prestado del vocabulario de la geología, donde se aplica a las deformaciones de los terrenos bajo el efecto de las fuerzas internas, designa aquí la tensión interior hacia la creación. La *tektonika* es proyecto creador enraizado en el nuevo contenido aportado por el comunismo, del que extrae su fuerza. Este nuevo concepto estético es lo que asegura al constructivismo su especificidad real en referencia a otros movimientos contemporáneos soviéticos como el productivismo. La *tektonika* es igualmente una disciplina que debe conducir a una síntesis

entre el nuevo contenido ideológico y la nueva forma.

2 / La *faktura,* segunda fase de la creación, consiste en el trabajo sobre la totalidad del material considerado como auténtica materia viviente, y no únicamente sobre su superficie. Es transformación del material a partir de su organicidad. Consiste en «tomar conscientemente un material determinado y en emplearlo de modo funcional (...), sin interrumpir la dinámica de la construcción y sin limitar la *tektonika*» (A. Gan, *El constructivismo,* Moscú, 1923).

3 / La *construcción,* finalmente, consiste en «dar forma a la finalidad funcional gracias al uso del material trabajado» (A. Gan). Debe intervenir para dar una forma definitiva al material todavía en estado de lava incandescente, cuando sale de la fase tektonika.

En esta estética podemos encontrar una teoría de la forma elaborada de este modo, que no sólo tiende a la claridad, al rigor, a la unidad y a la armonía de los elementos, sino que debe ser siempre tensión y dinamismo, en un Espacio que es en sí mismo abierto, extensible, dilatado.

Esta estética es al mismo tiempo una ética: la de la revolución en acto, renovable día a día. Se exigía por parte de los alumnos de los cursos de «construcción» una gran disciplina interior, a la vez que una ascesis espiritual y la renuncia a toda tendencia individual y subjetiva.

II - La corriente internacional «constructivista»

Se ha considerado, de forma equivocada, a muchos movimientos de la vanguardia rusa (en particular, el suprematismo de Malevitch, el realismo de Gabo y de Pevsner) como movimientos resurgidos del constructivismo; sin embargo, no están fundados sobre los mismos postulados ideológicos. En consecuencia, ciertos movimientos de vanguardia europea que han estado en contacto con artistas constructivistas emigrados en Europa (en especial El Lissitzky), como el neoplasticismo en Holanda, la *Bauhaus* en Alemania, el unisme en Polonia, y, sobre todo, en los años 30 en Francia, *Abstracción-Creación* y *Arte Concreto,* se han valido de la estética constructivista, sin hacer de la adhesión a los postulados filosófico-marxistas una condición necesaria. Todos estos movimientos tienden a crear un arte universal (y, en primer término, internacional), susceptible de ser comprendido por todos los hombres al privilegiar las formas geométricas que interpretan con múltiples variaciones. De este modo, han llegado a crear un arte no-objetivo de una gran perfección formal y algunos de estos artistas todavía activos en los años 60 (Albers, Max Bill, Gorin) figuran entre los grandes artistas de expresión plástica del siglo XX. Lo que vincula a estos movimientos diversos es la creencia en la posibilidad de un arte inventado, que busca liberar las estructuras de la realidad, antes que reproducir las apariencias sensibles del mundo.

N. B.

➢ MARXISTA (ESTÉTICA), PRODUCTIVISMO.

CONSUMADO. Este término se emplea para calificar a una obra de arte o a un artista.

I - Se aplica a la obra de arte que no sólo carece de defectos, sino también a la que ha alcanzado la plenitud de acierto.

II - Se aplica a un artista que posee todos los recursos de su arte y, en particular, un conocimiento completo y una práctica desenvuelta de todas las técnicas.

En la filosofía contemporánea, el término consumación ha tomado un significado verdaderamente ontológico que le da una importancia de la cual puede beneficiarse el epíteto *consumado* en estética.

➢ ACABADO.

CONTAMINACIÓN. El término *contaminación* procede del latín *contaminatio,* que poseía ya, entre otras acepciones, un sentido literario. La contaminación es aquel procedimiento mediante el cual un escritor plagia obras anteriores al amalgamar conjuntamente las intrigas de dos o más obras diferentes. La *contaminatio* latina designaba sobre todo el procedimiento de un dramaturgo romano que fundía dos obras griegas (así Terencio, en la *Andrienne,* combina la *Andrienne* y la *Parinthienne* de Menandro).

El término *contaminación,* tomado en su sentido más estricto, es más bien, actualmente, un término de historia de la literatura; frecuentemente, incluso, se deja bajo su forma latina de *contaminatio.* No obstante, puede utilizarse con un significado más extenso; se trata entonces del procedimiento empleado en toda obra teatral, literaria (novela, cuento...), cinematográfica, incluso, que reúne la materia de diversas obras anteriores seguidas de cerca. De este modo, la película *La mano del diablo* resulta ser una evidente contaminación entre un cuento de Gérard de Nerval *(La mano encantada:* un hombre adquiere mediante hechicería una destreza sobrenatural, pero su mano no le pertenece ya realmente y causa desgracias, debidas sobre todo al hecho de que no llega a pagar a aquel que la ha encantado), y un cuento de Stevenson en *Las veladas de las islas* (un hombre ha adquirido un talismán que a pesar de las ventajas que procura le trae realmente desgracias; desearía desembarazarse de él, pero la ley de ese talismán consiste en que no puede revenderse sino causando más desastres todavía).

La *contaminación,* como toda imitación o adaptación, plantea en primer término un problema de deontología, puesto que corre el riesgo de convertirse en un plagio. Sin embargo, comporta asimismo todo el problema estético que hace referencia a la unidad de la obra, a la conveniencia recíproca entre elementos de orígenes diversos, y a su aptitud para entrar en una misma forma sintética. Una *contaminación* estéticamente lograda da lugar a una obra donde todos los elementos heterogéneos se entrelazan con suficiente habilidad para que el conjunto sea realmente unitario; los fragmentos tomados de aquí y de allá dan la impresión, bajo esta nueva forma, de necesitarse mutuamente. Una *contaminación* fallida o defec-

tuosa produce una obra inorgánica, apreciándose con excesiva evidencia que está construida a partir de retazos y fragmentos diferentes.

El término *contaminación,* reservado en un principio al teatro, extendido más tarde a todo arte literario o de espectáculo en el que se representa una intriga, una historia, no se emplea en el resto de las artes, aunque pudieran reencontrarse allí elementos análogos. La Edad Media utilizó para la música el término *centonización* (por alusión al *centón* literario); se designaba de este modo un procedimiento de composición musical que reunía en una misma obra fragmentos tomados en préstamo de varias obras preexistentes; sin embargo esta palabra no se utiliza ya en la actualidad. Se puede tener la pretensión de que tales términos se utilicen más en nuestros días, puesto que tienen la ventaja de designar con precisión ciertas prácticas siempre en uso.

Un *pot-purri* difiere de una obra obtenida por contaminación, en que el pot-purri reconoce y pone en evidencia esta pluralidad de orígenes, que la contaminación disimula al integrarlos. A. S.

➢ Collage, Composición, Diascévaste, Préstamo, Plagio.

CONTEMPLACIÓN. La palabra contemplación procede del latín *contemplare,* derivado etimológicamente de *templum,* en el sentido de espacio aéreo delimitado por el bastón del augur para la observación de los auspicios.

Se llama contemplación a la actitud o actividad del espíritu por la cual el sujeto, al considerar un objeto, se absorbe enteramente en esta consideración y tiende a prolongarla indefinidamente con una suerte de ingenuidad y una apariencia, al menos exterior, de quietud e inmovilidad en la mayoría de las ocasiones.

Es preciso observar en el empleo histórico de este término, que resulta habitualmente utilizado, tanto en francés como en latín, para traducir el término griego de *theôria* (θεωρία) Sin embargo, es bueno indicar que en los pensadores griegos este vocablo *–theôria–* (y derivados suyos, tales como *theôrêtikos)* no excluye la idea de una actividad muy intelectual y, por ejemplo, científica. Cuando Anaxágoras, según Diógenes Laercio, declara que «lo más valioso en la vida consiste en poder contemplar el cielo, el sol y la luna», el contexto muestra claramente que para el filósofo esta contemplación implica el conocimiento y la consideración del orden de la naturaleza. Incluso en Aristóteles, que opone la vida activa a la vida contemplativa, el ejercicio del «intelecto agente» está comprendido en la vida contemplativa. Similarmente en Platón y en el neo-platonismo, la «contemplación de las Ideas» es la clave del conocimiento científico.

En el transcurso de la Edad Media cristiana, la teología mística había desarrollado enormemente la teoría de la contemplación, de un modo tal que el estudioso de la estética no puede dejar de interesarse en ellas, puesto que las especulaciones teológicas en torno a este tema no se explican sin haber ejercido cierta influencia sobre la estética. Para la escuela mística de Saint-Victor, la contemplación constituye uno de los estadios del desarrollo dialéctico del amor místico. En esta dialéctica, el estadio inferior a la contemplación se caracteriza como el de la meditación, y el estadio superior donde culmina coincide con el éxtasis o el «arrobamiento». La aplicación a la contemplación estética de las descripciones de la contemplación mística ha sido fácil, debido tanto a la analogía de los hechos en sí mismos como a las teorías que permiten la transición del orden religioso al orden estético: así, en la tradición platónica, la contemplación de lo bello, ya sea en el mundo humano, ya sea en la naturaleza, conduciría, mediante la dialéctica ascendente, hasta la consideración del Bien –y en los teólogos cristianos hacia Dios, cuya belleza es uno de los atributos trascendentales.

Resultaría demasiado extenso y poco útil para precisar el término contemplación, la enumeración de los teóricos de estética que han asimilado la contemplación estética a la contemplación mística, o bien que hayan tratado de establecer diferencias entre ambas. Hemos de señalar, sin embargo, que una de las distinciones propuestas de modo más habitual se basa en la idea de que en la contemplación mística, la actividad de los sentidos se halla completamente abolida, mientras, según la opinión de numerosos teóricos, tales como Baumgarten, por ejemplo (a quien se debe el empleo moderno del termino estética), es connatural y esencial a lo bello el dirigirse a los sentidos (de ahí el nombre que ha dado a la estética), lo cual permite a Baumgarten la visión en la contemplación estética de una percepción confusa» opuesta al conocimiento racional.

De modo similar, en la teoría de la *Einfühlung,* la contemplación estética posee una estructura que le es propia: el sujeto que contempla se proyecta con el pensamiento hacia el objeto de su contemplación, y adquiere una especie de conocimiento por el interior, que, según estos teóricos, caracterizaría la actitud estética.

Numerosos teorizadores convierten la contemplación en el hecho estético por excelencia, debiendo servir como fundamento y punto de partida a la teoría estética. Así, por ejemplo, Victor Basch (en su artículo: «El problema capital de la estética») sostenía que únicamente el estudio del contemplador y no el del artista, debía constituir el elemento esencial y el fundamento de la teoría estética, puesto que, añadía, la contemplación es un hecho universal, mientras que el artista es un ser de excepción; de tal modo que, en virtud de la fórmula aristotélica según la cual no existe ciencia que no proceda de lo general, no sería el artista sino el contemplador quien puede proporcionar una base general a la estética.

Puede observarse a este respecto una dificultad verbal; y es que, probablemente a causa de ciertas reminiscencias etimológicas, la palabra contemplación, que se aplica sin dificultad a una consideración puramente mental e interior, no puede

apenas, cuando se trata de una consideración sensible, emplearse más que por referencia a datos o elementos visuales. Parecería algo extraño hablar de una contemplación de la música, a pesar de todas las analogías que puedan encontrarse entre el hechizo del contemplador delante de un paisaje o de un cuadro, y el que puede experimentar un oyente al escuchar una obra musical.

Cabe todavía mencionar ciertas controversias a las que ha dado lugar la noción de contemplación, según se tienda o no a presentarla como un estado pasivo. Algunos la consideran como una especie de «placer en reposo» del pensamiento que, al ser absorbida por su objeto, y al hacerse cada vez más semejante al objeto de su contemplación», se abandona absolutamente a él en un goce por completo pasivo. Sin embargo, es bueno recordar que otros teóricos han insistido por el contrario en ver el estado contemplativo como un nivel que comporta una extrema riqueza de contenido y una especie de sobreactividad del pensamiento. Henri Delacroix, entre aquellos que han estudiado los grandes estados místicos, y L. Pareyson, en lo concerniente a la contemplación estética, han insistido enormemente acerca del carácter de extrema actividad cerebral durante el estado de contemplación. Sin duda es necesario considerar como un prejuicio la tendencia de ciertos menospreciadores de la actitud estética que abusan de la oposición entre la vida activa y la vida contemplativa, considerando al «esteta» como incapacitado para la acción, para la vida práctica. René Le Senne, por ejemplo, teniendo como premisa la idea de que «la belleza permanece siempre más o menos espectacular» tiende a poner en conflicto la actitud contemplativa del esteta con las necesidades de la acción.

Puede afirmarse aún a este respecto, que entre los grandes problemas de la estética figura el de saber hasta qué punto es posible enfrentar la actitud del artista a la del espectador o contemplador; es decir, se trataría de especificar qué función puede desempeñar en particular la contemplación estética en la creación artística. Es lícito pensar que ciertos artistas o poetas se hallan orientados por el desarrollo de sus facultades estéticas a conceder un lugar relevante a los estados contemplativos en sus vidas. No obstante, se debe tener en cuenta que en dichos estados intervienen, en el caso de los artistas, ciertas actividades de observación técnica que la contemplación del que no es artista no considera ni conoce. Un pintor, al contemplar un paisaje, ve siempre más o menos implicado en dicho paisaje el cuadro que realizaría inspirándose en él, consideración que no llevará jamás a cabo el hombre que carece del entrenamiento técnico del pintor.

Del mismo modo, existen dificultades para distinguir los hechos que conciernen a la contemplación de aquellos otros referidos a la admiración. Puede decirse que en toda contemplación interviene más o menos siempre un elemento de admiración; mientras que la admiración puede no ser contemplativa en ningún sentido. De ahí: la noción de contemplación implica siempre en mayor o menor medida una intervención de la duración.

Finalmente, puede plantearse el problema de saber si los estados de contemplación tienen idéntico carácter cuando su objeto es una obra de arte o un espectáculo de la naturaleza. La contemplación de la naturaleza es quizá, si no más rica de contenido, al menos más compleja que la contemplación de una obra de arte. Casi siempre, tal como lo ha señalado Jean-Marie Guyau en sus *Problemas de la estética contemporánea,* la contemplación de la naturaleza tiene lugar en medio de una conjunción de circunstancias de tal forma que, por ejemplo, un bienestar físico y todo un contexto vital se encuentran implicados en ella. Se observará, a modo de ejemplo, que en el poema de Lamartine *El pequeño valle,* los elementos visuales son muy vagos e indefinidos, y que, por el contrario, la evocación está sobre todo fundada en sensaciones orgánicas destinadas a exaltar y poner de relive la frescura, el silencio y la paz. El tipo de contemplación de la naturaleza que el poeta parece querer transmitir como programa vital comporta de modo muy evidente una especie de bienestar organico. Por otra parte, muchas de las descripciones poéticas de la naturaleza apuntan a un cierto deslizamiento, más o menos pronunciado, hacia el sentimiento religioso. No son siempre poetas creyentes los que han infundido en sus contemplaciones estéticas ese carácter propio de una especie de vocación hacia el sentimiento de lo divino. Además, algunos no creyentes han hecho penetrar en el análisis de sus estados contemplativos un cierto malestar, desasosiego o vértigo, por la represión en si mismos de una tendencia religiosa (con frecuencia panteística, en mayor o menor medida) suscitada en el ejercicio de la contemplación, y que, por otro lado, sus convicciones condenaban. Algunos, como, por ejemplo, Laconte de Lisle, han constatado esta contradicción interior a la que conduce la contemplación (ver las últimas estrofas del poema *Mediodía).*

En la contemplación de una obra de arte no tendrían cabida algunos de los factores que acabamos de enunciar con respecto a la contemplación de la naturaleza. Es una cuestión delicada la de intentar averiguar hasta qué punto tales estados, por una suerte de trascendencia de la persona, establecen un vínculo entre el artista creador y los espectadores de su obra. Se puede suponer que existe una gran diversidad de hechos en este punto, diversidad que responde quizá en cierta manera a las diferentes variedades o a los diferentes niveles de la cultura estética del espectador. El espectador sin cultura, en la contemplación de un cuadro, pensará poco acerca del artista creador de la obra, y experimentará, o creerá experimentar impresiones análogas a las que sentiría frente al mundo real que está representado en el cuadro. Por otra parte, el espectador muy cultivado corre el riesgo de carecer de cierta espontaneidad en su abandono a la obra, y de poner en juego una observación crítica que le permite el acceso a indicaciones técnicas y apreciaciones reflexionadas.

Para finalizar, es preciso constatar que la estética experimental obtiene informaciones significativas por la comparacion de los tiempos de contemplación, es decir, por la indicación de la magnitud de tiempo que un sujeto, al compulsar documentos artísticos, dedica espontáneamente para considerar cada uno de ellos. Si el individuo se demora o se detiene durante más tiempo ante estímulos que, por una razón u otra, afectan en mayor medida a su sensibilidad estética, cabe decir entonces, en una palabra, que tiende a tomar hacia tales documentos una actitud contemplativa. E. S.

➢ ADMIRACIÓN, EINFÜHLUNG, FASCINACIÓN/FASCINANTE, JUICIO.

CONTEMPORÁNEO. El adjetivo *contemporáneo,* del latín *contemporaneus,* formado a partir de la preposición *cum* y el sustantivo *tempus,* tiempo, califica todo aquello que existe o ha existido simultáneamente, y sobre todo, lo que tiene su origen (fecha de creación, fecha de nacimiento...) en la misma época, o lo que florece o tiene su período de auge en el mismo tiempo. El adjetivo puede ser también utilizado como nombre («un contemporáneo»). El término contemporáneo designa siempre, por tanto, una relación; no se es contemporáneo en sí y con carácter absoluto. Pero esta relación puede concebirse de dos maneras.

En un primer caso, la relación de simultaneidad existente entre dos seres resulta obvia y explícita. Se dice así que Corneille y Rembrandt son contemporáneos, que Bach es contemporáneo de Haendel, porque nacieron en el mismo año, los primeros en 1606, los segundos en 1685; se dice que Chrétien de Troyes es contemporáneo de las primeras grandes catedrales góticas, puesto que su período creador se extiende aproximadamente de 1160 a 1185, y durante este tiempo se construían o se comenzaban a construir las catedrales de Senlis, de Noyon, de Laon, de Sens, y Notre-Dame de París; se dice que la *Sinfonía litúrgica* de Honegger es contemporánea de la creación del Salón de la Realidades Nuevas, porque aparece en 1946, año en que se funda dicho salón.

Pero en un segundo caso, la relación permanece implícita y el término contemporáneo podría parecer como un término utilizado absolutamente; por ejemplo, en expresiones tales como «la historia contemporánea», «el arte contemporáneo», «los contemporáneos». En efecto, esto significa que los seres calificados de este modo pertenecen a la misma época que aquel que dice estas expresiones, y que le sirve, por así decir, de punto de referencia.

La noción de contemporáneo es necesariamente, en primer lugar, una noción histórica. Sin embargo, cuando los dos seres contemporáneos entre sí, o incluso sólo uno de ellos, pertenecen al ámbito del arte, de la literatura, de la estética, la noción es similarmente una noción estética. La estética se interesa por ella de varias maneras.

En primer lugar, mientras que una distancia temporal no permite la influencia más que en un único sentido (de lo que está situado antes sobre lo que viene después), la simultaneidad hace posibles los choques de rechazo, las transformaciones, las búsquedas comunes y las influencias mutuas. De ahí pueden originarse todo tipo de estímulos, enriquecimientos, profundizaciones, debidos a estos contactos recíprocos, bien sea en el ámbito de la creación artística o en el de la reflexión sobre el arte. Picasso, Braque, han experimentado juntos, el fraccionamiento de la forma entre los años 1910 y 1914; Henri Duparc y Vincent d'Indy, ambos discípulos de César Franck y formados por él, le sugirieron la utilización musical de poemas románticos alemanes e incluso le proporcionaron el tema del *Cazador salvaje.*

Existen además momentos en los que ciertas ideas «están en el aire», como vulgarmente se dice; análogas aspiraciones estéticas pueden aparecer de aquí o allí sin influencias directas. O bien, el encuentro de dos personas que han trabajado previamente cada una por su lado siguiendo un mismo camino, puede convertir dicho camino en algo más fecundo y enriquecedor. No hay que rechazar en absoluto la feliz coincidencia que hace aparecer al mismo tiempo, en ciertas épocas históricas, varios genios, toda una pléyade de artistas, compositores, o escritores que son simultáneamente grandes creadores y grandes trabajadores. Cada uno, considerado de forma aislada, no habría bastado quizás para determinar un gran movimiento artístico o literario; y de su reunión no habría resultado gran cosa si en lugar de traducir sus aspiraciones en realizaciones efectivas cada cual se hubiera contentado con obras abortadas o tímidas aproximaciones.

Incluso los contrastes resultan avivados por la simultaneidad. *La Lucrecia* de Ponsard y *Les Burgraves* de Victor Hugo datan de 1843; su oposición parecería menos fuerte sin su coincidencia temporal.

Sin embargo, el arte, la literatura, no son ámbitos encerrados en sí mismos: anudan estrechas relaciones con otros aspectos de su tiempo: aspecto social, económico, político, técnico, científico, etc. Todos estos aspectos coexistentes pueden actuar y reaccionar entre sí. La estética sociológica encuentra aquí un campo de estudio ya clásico.

No obstante, es necesario evitar una visión demasiado simplista de estas interrelaciones; en ese sentido, los dos matices que van a considerarse a continuación se aplican también a todas las acepciones de «contemporáneo» tomado en referencia a aquel que habla («el arte contemporáneo», «la crítica contemporánea», etc).

Aquella persona que es considerada como perteneciente a la misma época que ciertos movimientos artísticos bastante amplios, no puede vivirlos más que en un orden sucesivo y al día. Es incapaz, por tanto, de tener una visión de conjunto sobre algo que se halla todavía en curso. No se piensa de idéntica manera una diacronía (por emplear el vocabulario de los historiadores que oponen diacronía a sincronía) mientras se está

viviendo, que cuando se la contempla de modo retrospectivo. Es únicamente tras el paso del tiempo cuando los hechos pueden adquirir una nueva significación cuando se los sitúa en una forma temporal de conjunto, en curva global de evolución, y en relación con aquellos elementos que los han sucedido. ¿Qué idea podría alguien hacerse sobre la obra de un contemporáneo aún productivo?

Piénsese, por ejemplo, en el cuadro que la literatura francesa ofrecía a sus contemporáneos a mitad del siglo XIX, hacia 1845-1850. En este momento, Victor Hugo parecía terminar su carrera literaria, no publicaba ya y se consagraba a la política; George Sand era conocida como autora de novelas con una vena romántica apasionada, más socialista y humanitaria. Alfred de Musset volvía a marcharse para iniciar una nueva carrera como autor dramático, entraba en la Academia y se esperaba todavía mucho de él: no había cumplido aún cuarenta años; Balzac daba igualmente la impresión de que tenía que continuar creando. ¿Qué sucedió entonces? Balzac moriría en 1850; Alfred Musset sobreviviría durante siete años en medio de un silencio casi absoluto; George Sand inauguraba un género y un estilo literarios renovados con sus novelas campesinas; Victor Hugo volvería más tarde a la literatura y recomenzaría una nueva carrera de escritor en la que haría resucitar el género épico.

Por otra parte, es preciso tomar en consideración, a fin de matizar la noción de «contemporáneo», la rapidez de transmisión. Las estrellas que vemos en un determinado momento no se corresponden con las que existen en realidad en ese momento, sino aquellas que existían cuando su luz se expandió. Del mismo modo, la imagen que nos formamos sobre el arte contemporáneo, no es el cuadro real de las producciones artísticas y literarias de ese momento, sino el conjunto de lo que sabemos y ha llegado hasta nosotros. Así pues, no se lee un libro solamente el día de su publicación, ni se escucha un disco únicamente el día en que es lanzado. Existe, por consiguiente, un cierto escalonamiento de las tomas de contacto con la obra de arte, aunque la aparente sincronía es, en realidad, un poco diacrónica. Incluso algunos desfases pueden resultar considerables. En pleno siglo XVII, para ciertos dramaturgos que vivían en pequeñas ciudades o en el campo, el teatro contemporáneo no era el de la tragedia clásica sino el de los misterios; se ha podido observar, hacia 1960, el caso de muchas personas para quienes la pintura más moderna estaba representada por cuadros de Picasso que databan de 1910, aproximadamente, o bien de medio siglo antes de la primera fecha mencionada. Algunos procedimientos técnicos de difusión y transmisión han podido acelerar las tomas de contacto y reducir los intervalos y desfases; sin embargo, es muy necesario darse cuenta de que ciertas distorsiones de la contemporaneidad forzosamente deben existir. A. S.

➢ ACTUALIDAD, CLÁSICO, MODERNO, NUEVO.

CONTENIDO

I - Adjetivo

Se dice que una emoción está contenida, que un impulso se halla contenido, cuando en lugar de traducirse y exteriorizarse libremente, deliberadamente y con el despliegue de todo su dinamismo, no se manifiestan sino con sobriedad y discreción. Es casi siempre un elogio estético. El defecto opuesto es la exuberancia, la indiscreción, el énfasis excesivo.

II - Sustantivo

Se habla del contenido de una obra de arte, y particularmente de una obra literaria, para designar los hechos, los conocimientos con los que ella se ha visto enriquecida, y que pueden ser apreciados independientemente de sus cualidades estéticas –suponiendo que la riqueza y relevancia de dicho contenido no se hallen acreditados a cuenta de su valor estético, lo cual plantearía un problema–.

Una novela como *Guerra y Paz,* de Tolstoi, posee un contenido muy rico en el aspecto histórico, filosófico y psicológico. Lo que plantea cierta problemática es el hecho de que un historiador, que sabiendo que Tolstoi tuvo acceso a importantes fuentes inéditas, colocaría dicha novela pura y simplemente entre los libros de Historia, y efectuaría el elogio oportuno refiriéndose únicamente a la novela desde ese punto de vista, podría ser tachado de torpeza e ineptitud. En general, los teóricos que propugnan «el arte por el arte» se jactan de un total desinterés por el contenido de la obra, y acusan precisamente de torpeza a aquellos que ante todo aprecian el contenido. Puede verse que esta noción de contenido puede estar referida a la oposición entre forma y fondo. Sin embargo, mediante el vocablo «contenido» queda precisado que el fondo considerado concernía a un saber más o menos enumerable; hechos, ideas, seres descritos positivamente, etc.

Esta noción, tan clara en las artes literarias, resulta menos definida pero todavía admisible y válida en el resto de las artes. No es absurdo hablar del contenido de un cuadro para designar, por ejemplo, los hechos históricos o geográficos en los que se ha documentado y que puede representar, los personajes de los que da una imagen, las ideas morales o sociales que pretende poner de relieve, etc. Debe reconocerse que el *Carlos I* de Van Dyck posee un rico contenido psicológico e histórico. Por supuesto, dicho contenido, por valioso y abundante que sea, no bastaría para convertir al cuadro en una obra bella, si el artista lo hubiera llevado a cabo con una factura desmañada y torpe. Sin embargo, hay que decir también que para expresar adecuadamente ese contenido, se necesitarían todos los recursos de una excelente técnica. *La Masacre de Scio,* de Delacroix, posee un contenido político, social, histórico, que lo coloca entre aquellos documentos artísticos que reivindican su independencia. Pero resulta asimismo evidente que si esta pintura hubiera tenido un carácter melodramático, y los personajes hubieran sido de un patetismo grotesco en los gestos y acti-

tudes, como consecuencia de todo esto, el valor documental mismo se hubiera visto afectado, por el hecho de la disminución o desplazamiento de su impacto social. De modo similar, el célebre film cinematográfico de Eisenstein, *El Acorazado Potemkin,* ¿podría ser justamente apreciado al margen de su contenido social y político? Es posible que tal contenido en sí mismo considerado no resulte de interés estético; pero la relación de dicho contenido con su expresión lo tiene, ciertamente. Se observará, además, que subyace una actitud muy puramente estética en el hecho de apreciar laudatoriamente, por su acierto y logro expresivo, una obra cuyo contenido político y moral resulta repulsivo al espectador u oyente que contempla y enjuicia tal obra. E. S.

➢ Diégesis, Forma, Iconología, Sobrio.

CONTINUO / CONTINUIDAD

I - Sentido general

Continuo, continuidad, proceden del latín *continuus, continuitas,* que hacen referencia bien sea a *continere* (tener de modo conjunto), bien sea a *continuare* (seguir de forma inmediata).

Lo que es continuo, ya sea en el espacio o en el tiempo, se prolonga sin escisión, sin interrupción (sin «solución de continuidad». Este término posee acepciones precisas y con frecuencia técnicas en ámbitos tales como filosofía, física, matemáticas y en ciertas artes.

De un modo general, los problemas filosóficos suscitados por la noción de continuidad se hallan vinculados a las satisfacciones o a las dificultades que experimenta contradictoriamente el espíritu para concebir tanto lo continuo como lo discontinuo. La tendencia atomística satisfacía al espíritu que concebía un objeto como compuesto de elementos simples, separados, enumerables; inversamente, el continuo permite eliminar toda fisión o escisión del objeto, toda ruptura del movimiento. De ahí surgen controversias sin fin entre las concepciones continuas o discontinuas del espacio, del tiempo, de la realidad (desde las argumentaciones de Zenon de Elea hasta la valoración del continuo por parte de pensadores como Bergson, pasando por Leibniz y su «principio de continuidad» según el cual «la naturaleza no realiza saltos» –la instauración del cálculo infinitesimal está directamente vinculada con este principio–).

II - La continuidad en las artes

1 / La continuidad en las obras

En estética, cabe observar el hecho de que algunos conceden una especial relevancia a aquellas concepciones de la composición basadas en la división de un conjunto dado en partes perfectamente distintas y delimitadas (en arquitectura, diversos cuerpos de edificios, diversos pisos; en una obra teatral, diferentes actos y escenas, en una ópera los diversos «aires» o motivos, cada uno de los cuales se basta a sí mismo), mientras que otros propugnan, por el contrario, una búsqueda de la unidad que se opone a tales escisiones (así sucede, por ejemplo, con la «melodía continua» wagneriana, o bien, en teatro, o en el ballet moderno, con el acento puesto sobre la continuidad de la acción).

Puede apreciarse cómo se alternan en el tiempo los argumentos de este dualismo antinómico, sin que una de ellas pueda ser considerada como más arcaica o más innovadora que la otra. En arquitectura, el principio de continuidad actúa profundamente en la constitución de la catedral medieval, cuyos órganos se encuentran unidos formando una suerte de tejido o todo continuo, mientras que la arquitectura clásica parece privilegiar la división. No resulta imposible sostener que, en efecto, el espíritu del clasicismo tenga una predilección por las formas estables y seccionadas que caracterizan lo discontinuo, mientras que el estilo barroco, el romanticismo, en general los espíritus revolucionarios, por poco que lo sean, se acomodan mejor a los ímpetus y ausencias de límite propios del bando de la continuidad. Músicos como Stockhausen se proponen la creación de un vasto *continuum* donde el espacio y el tiempo se hallen unidos entre sí. En la arquitectura moderna, típicamente en el «modern style» (Gaudi, Guimard, Van de Velde), los creadores han buscado en sus edificios la continuidad espacial, como lo hará más tarde Mies Van der Rohe (en un sentido más particular referido a la continuidad interior-exterior). En la pintura, los barrocos, ulteriormente los pintores del *Blaue Reiter* (sobre todo Kandinsky), los Futuristas (en especial Boccioni), han convertido a la continuidad en un principio esencial. Boccioni vuelve en varias ocasiones sobre dicho principio con el fin de explicar sus búsquedas pictóricas y escultóricas: los espacios que existen entre dos objetos no son para él espacios vacíos, sino continuidades de materia de diversas intensidades; las líneas de fuerza de los objetos permiten traducir este principio al lenguaje de las artes plásticas; la espiral es la forma que le permite sustituir del mejor modo posible el concepto de división por el de continuidad, como puede apreciarse en su escultura *Formas únicas de la continuidad en el espacio* (1913).

2 / La continuidad en la historia

Una de las cuestiones que se suscitan en la historia del arte es la de saber si el principio de continuidad preside la evolución de las artes. Para algunos –como Riegl– la historia se concibe co-mo un flujo ininterrumpido, donde los diferentes movimientos se interpenetran. Contrariamente, para otros, como Wölfflin, el advenimiento de un nuevo estilo, de una forma artística innovadora, constituyen puntos de emersión que provocan una ruptura con respecto al pasado (lo cual permite al historiador distinguir unos períodos de otros). Las repeticiones periódicas han podido ser invocadas como argumentos tanto en una como en otra posición.

III - Sentidos particulares

Podemos indicar, finalmente, algunos empleos comunes de los términos continuidad y continuo. *1 /* En *arquitectura* se denomina continuo a un entablamento o basamento que da la vuelta completa al edificio sin ser interrumpido en ninguna

parte por un saliente en relieve (iglesia de la Madelaine, en París).

2 / En *música* se llama *bajo continuo* o *continuo* a un sistema de organización musical cuya invención atribuyen algunos a Viadana (principios del siglo XVII). Viadana no fue su inventor pero utilizó este procedimiento de modo sistemático, junto a la instauración del estilo denominado «concertante». Su principio consiste en rechazar la igualdad de las voces, esencial en la polifonía del Renacimiento, y hacer reposar arquitectónicamente toda la armonía sobre el bajo, cuya notación al comienzo de la pieza hasta el final de la misma resulta suficiente, junto con la parte superior, para guiar al ejecutante. Esta importante conmoción de la estructura musical contenía en germen, sin duda, el sistema del bajo fundamental, según Rameau. D'Alembert, inspirándose en Rameau, escribió: «el bajo continuo no es más que un bajo fundamental, transformado o retocado para ser más cantábile». C.

➢ ACTO, ACCIÓN, DISCONTINUO, ENTREACTO, LINEAL, PICTÓRICO.

CONTORNEAR / CONTORNEADO

I - Sentido neutro, indicando una acción

Contornear es trazar el contorno de una figura; se dice, por tanto, que el artista ha contorneado bien o mal la figura y que ésta se encuentra bien o mal contorneada, según la calidad del diseño (sentido escasamente utilizado en la actualidad).

II - Sentido neutro, calificando una forma

Una forma se halla contorneada cuando presenta numerosas curvas y contra-curvas, cuando se tuerce e incluso se curva completamente sobre sí misma, ya sea en un plano, ya sea en el espacio. En ciertas volutas complejas, los entrelazados se encuentran contorneados de este modo.

III - Sentido peyorativo, y utilizado, bien en sentido propio, bien en sentido figurado

Se dice que algo está contorneado, en este sentido, cuando su forma es inútil y artificiosamente complicada y retorcida. Se habla así de una pose contorneada en el caso de una estatua a la cual el escultor ha imprimido una actitud carente de naturalidad y homogeneidad; de un estilo literario contorneado en referencia a un escritor que hace uso de frases alambicadas y rebuscadas, de evasivas y rodeos para expresar algo que se diría mejor de manera más simple y directa. A. S.

➢ ALAMBICADO, CURVA.

CONTORNO. Línea o superficie que dibuja la forma exterior de un cuerpo. El lenguaje corriente presenta cierta tendencia a reservar el término para el caso de las formas curvas; en efecto, no existe ningún impedimento para utilizarlo con el fin de designar un contorno anguloso, en líneas quebradas y segmentos de rectas; no obstante, para gran cantidad de personas el término sobreentiende o sugiere la idea de algo redondeado. La noción de contorno tiene interés para las *artes plásticas* en varios sentidos.

I - La abstracción de la forma

El contorno es un límite y no una cosa; dibuja, en una o dos dimensiones al menos, la forma de lo que incluye o comprende en primer lugar: el contorno de una superficie es una línea, el contorno de un volumen es una superficie, o incluso la línea que traza la silueta, el perfil (la obra escultórica en alto-relieve determina una auténtica polifonía de contornos según los desplazamientos de la perspectiva). En general, ya se trate de una obra de dos o de tres dimensiones, el contorno viene dado por un *arabesco cerrado* que extrae y aísla la forma, de la cual acentúa, por consiguiente, la inteligibilidad que le es inherente, así como su valor estético o expresivo.

II - La forma y el fondo

El contorno constituye en objeto todo aquello que rodea y limita, separándolo del fondo; y este objeto aparece como más o menos *único* según el grado de claridad y definición del contorno. En las obras de dos dimensiones, se halla en estrecha relación con la importancia relativa de los elementos en la obra; en las obras tridimensionales, interviene en la relación de la obra con su entorno. Pero existen casos de ambigüedad del contorno, que han ocasionado interesantes estudios en la *Gestaltheorie*. Así, la clave estructural de los ornamentos arquitectónicos con doble juego del arte árabe consiste en el hecho de que el contorno del motivo es idéntico al contorno del espacio vacío que lo rodea.

III - Distintas tendencias referidas al contorno

Cabe distinguir en las artes plásticas dos tendencias opuestas frente al problema del contorno: su valorización, o su rechazo. Entre ambas, su simple aceptación conforma una zona neutra. La valoración del contorno lo hace resurgir con vigor a través de medios propios de las artes plásticas, tales como su función de punto de encuentro entre varios colores o valores muy contrastantes, o bien transformarlo y convertir el mero límite en cosa, subrayándolo o reforzándolo mediante un trazo delimitante o cerco (casi siempre un trazo negro). Ciertos estilos o categorías estéticas insisten de este modo sobre el contorno. Inversamente, hay algunos artistas que tratan de disolverlo en ciertos pasajes, escalas, fragmentaciones, complicaciones o enredos de líneas, determinando una región intermedia que hace desvanecerse el contorno. E. A. S.

➢ CUADRO, CERCO/CERCAR, FONDO, FORMA *[I]*, FORMA (PSICOLOGÍA DE LA -), PERFIL.

CONTRAHECHO / REMEDAR / FALSIFICACIÓN

I - Un hombre contrahecho es aquel a quien una imperfección le otorga una forma de conjunto que se aleja de la forma normal y armoniosa del cuerpo humano

Un cojo, un jorobado, un enano, son contrahechos.

1 / El modo de presentarse en la obra, según pertenezca a uno u otro grupo de artes. En unos, literatura narrativa, artes plásticas figurativas, teatro de

marionetas o teatro de sombras, el universo de la obra está presentado o representado sin pasar por la encarnación en un cuerpo humano real. Pero en los otros, teatro, cine, ballet, el hombre contrahecho es interpretado por un actor, un bailarín. Algunas veces, está interpretado del natural por un actor realmente contrahecho (el enano Piéral en la película *El Eterno retorno).* Pero lo más corriente es que esté interpretado por un actor perfectamente normal. Éste emplea entonces diversos artificios, trajes con relleno, actitudes estúpidas... No obstante, en el ballet, en el siglo XX, la coreografía se basta a sí misma para mostrar la deformidad sin emplear ningún artificio. El Quasimodo de *Notre-Dame de París* (1965, música de Maurice Jarre, coreografía de Roland Petit) da la impresión de ser jorobado y patituerto únicamente por las posiciones que adopta, y el efecto resulta enormemente sobrecogedor. Cuando es presa de una gran intensidad emocional, él se endereza, permanece firme; en otros momentos, destrozado y humillado, se enmuentra totalmente deforme. Al no estar encorvado por ningún relleno, puede ejecutar todos los pasos del registro clásico, incluso los más difíciles (pero como termina en posición contrahecha, muchos espectadores piensan que se trata de un artificio del traje). El personaje gana en intensidad dramática.

2 / Las funciones estéticas del personaje contrahecho son numerosas, dependiendo de los géneros y de las categorías estéticas.

El arte realista se ha interesado a menudo en estas deformaciones. La Grecia antigua, que glorificaba la belleza de la forma humana, no se abstuvo de tales evocaciones; incluso la religión griega llegó a admitir la idea de un dios contrahecho: Hephaistos (Vulcano), dios del fuego y de la metalurgia, es cojo. Velázquez lo pinta en *La Fragua de Vulcano* con piernas ocultas por el yunque y el soporte de éste; pero la desproporción entre las piernas es evidente por la desviación del cuerpo entre la espalda y las piernas; en este ejemplo se aprecia la lógica interna del personaje contrahecho.

Lo cómico a veces se recrea con el mero aspecto pintoresco del personaje contrahecho; no obstante, muy frecuentemente, y a pesar de la falta de sensibilidad que esto testimonia, hace de ello un objeto de burla. De este modo encontramos hombres contrahechos en la pequeña estatuaria familiar. En el teatro, el personaje contrahecho aparece en la farsa, en la cual el modelo es el Pulcinella, tripón y jorobado, de la *Commedia dell'arte;* éste deriva de dos personajes de la comedia atelana, de Maccus y Bucco. El personaje es ambiguo, doble, antojadizo, egoísta, glotón y sensual. El Polichinela del siglo XVIII posee el espíritu que en Francia se le da a los jorobados.

Lo dramático, lo trágico del personaje contrahecho se vuelve a encontrar sobre todo en la literatura medieval, en el teatro shakespeareano y la literatura romántica. Por un lado, el personaje contrahecho resulta terrible exteriormente y causa miedo, emparentándose a veces con lo monstruoso; por otro lado, es trágico por la disposición interna de su espíritu. Su patetismo, como invocación a la piedad, es sobre todo moderno. El interés estético del personaje contrahecho, en tales categorías, se basa, principalmente, en el último punto que hay que señalar:

3 / La psicología del ser contrahecho presente en ocasiones en pintura (los enanos de Velázquez), pero con más frecuencia en la literatura (narrativa o teatral), independientemente de todo uso pintoresco o puramente exterior de la deformidad.

El personaje contrahecho es corrientemente una encarnación del mal, deforme tanto en cuerpo como en alma. Es la función a menudo representada por numerosos enanos en la «Matière de Bretagne» medieval. Pero quien domina a todos los otros y sin contestación es el Ricardo III de Shakespeare, ejemplar, puesto que todo su carácter y su acción están concebidas a partir de su deformidad. Shakespeare lo muestra nada más comenzar la pieza por medio de un largo monólogo en el que Ricardo discursea sobre su deformidad y determina sus futuros crímenes: «yo, en quien se ha trocado toda noble proporción... deforme, inacabado... de tal modo estropeado y contrahecho que los perros ladran cuando me detengo cerca de ellos... me he propuesto ser un malvado y un aguafiestas en estos frívolos días». No se trata ya solamente de la deformidad como signo de una deformidad moral, sino que es el corazón del carácter, la fuente que modela al ser (véase el comentario que Freud hace de Ricardo III, considerándolo como un tipo de carácter, «las excepciones», ligado a una inferioridad congénita y motivada por el propio personaje; de ahí que surja, sobrepasando el horror, una secreta simpatía por el héroe de Shakespeare).

No obstante e inversamente, la inferioridad física puede verse compensada por la belleza y la nobleza orales. Victor Hugo construye sobre este tipo de oposición su Tribulet y su Quasimodo. Balzac, en *La búsqueda de lo absoluto,* pinta a Joséphine de Temminck, después de transformada en Mme. Claës, como «pequeña, jorobada y coja», aunque objeto de un amor tanto apasionado como fiel, pues su «encanto esencialmente moral», es superior al «encanto simplemente físico» ante los ojos de un hombre que se guía «más por el sentimiento que por el placer», además, el autor tiene toda una teoría sobre las mujeres célebres por un gran amor, siendo éstas, sin embargo, deformes.

Podemos incluso encontrar, sobre todo en la época moderna, represensaciones de seres contrahechos que sugieren una deformidad metafísica (en Beckett, Adamov...).

Se puede añadir que la caricatura es una especie de falsificación artificial, haciendo más o menos monstruoso el objeto de su burla por medio de una deformación sistemática.

➢ CARICATURA, DEFORME, MONSTRUO *[i].*

II - Remedar designa el acto teatral de representar, imitar a alguien, generalmente con una intención de engaño o de burla

Es así como Edgar, en *El Rey Lear,* remeda al insensato hasta tal punto que parece serlo. ¿Hace Hamlet lo mismo? Se ha discutido hasta lo infinito para saber hasta qué punto finge o sufre realmente perturbaciones mentales. Tartufo o Don Juan representan la virtud (crimen de hipocresía que será lo que Molière castigue en el desenlace). ¿Existe algún peligro en imitar la muerte?», pregunta el Enfermo Imaginario; y la réplica adquiere una cierta resonancia trágica, indicando los límites de la «comedia» (y no solamente cuando se sabe que Molière murió representando ese papel).

Hay que distinguir con claridad las intenciones cómicas (Pathelin representando al enfermo, el pastor imitando al idiota con su «balido») de las intenciones más graves, comprendidas aquí las obras consideradas como comedias *(Don Juan, Tartufo).* Cuando un personaje imita, da siempre lugar a que aparezca una comedia dentro de la comedia, un teatro dentro del teatro.

Contrahecho y *remedar* pueden encontrarse combinados en el curioso caso en el cual el personaje que, por alguna razón dramática, imita al contrahecho, y esto lo encontramos desde el *Fantasio* de Musset, imitando al bufón San Juan, hasta el *Jorobado* de Paul Féval.

III - La falsificación dolosa y el delito de falsificación

En materia de arte, se observa bajo tres aspectos.

1 / En un sentido que se emplea no solamente en las artes, sino también en la industria y en el comercio, hay delito de falsificación (por ejemplo, en materia de modas) cuando una producción imita casi exactamente las obras de otros, que el productor aprovecha indebidamente cualidades de invención y de originalidad del primer creador. En materia de arte, esta clase de falsificación se llama *plagio**. Aquí el fraude consiste en una ausencia de inventiva, a la cual suplanta la imitación.

2 / Otra forma de falsificación es la del falsario, que pretende vender como original lo que no es más que una imitación. Es en este sentido que se falsifican los muebles antiguos, etc. Aquí el fraude consiste en la falsa atribución que permite la imitación.

3 / Una última manera de falsificar se ejerce en las artes que permiten la multiplicación de los ejemplares de la obra. Consiste en una reproducción no autorizada por el autor.

En literatura, con anterioridad a las convenciones internacionales que protegían la propiedad literaria (convenciones desarrolladas sobre todo en Europa en la primera mitad del siglo XIX), las ediciones falsificadas en el extranjero eran frecuentes. No obstante, se puede señalar que cuando estas convenciones les han sido prohibidas a los autores, algunos de ellos (por ejemplo, Jules Janin) han protestado. Argumentaba que si bien estas ediciones falsificadas perjudicaban pecuniariamente, también eran útiles para la difusión de las obras y de su notoriedad.

En las artes plásticas, el delito de la multiplicación indebida de ejemplares no se refiere solamente a la denegación de los derechos de autor, sino al perjuicio que se le hace al no lograr que la obra fuese tan exclusiva como se deseaba, y también por el hecho de que estos ejemplares indebidos comportan a menudo variantes que el creador no habría autorizado (por ejemplo, en escultura, bronces sin pátina, escayolas coloreadas, etc.).

En el ballet, la falsificación es bastante rara, sin embargo, se conoce un ejemplo. El 12 de marzo de 1832, el ballet *La Sílfide* era creado en la ópera de París con música de Felipe Taglioni. El joven maestro del ballet danés, Auguste Bournonville, lo admiró y deseó tenerlo en Copenhague, pero sus medios financieros no se lo permitieron. Él explicó al compositor danés H. Lövenskjöld el libreto y le ofreció el recorte, de lo cual surgió una música diferente de la primera, pero que es, se puede decir así, paralela. Bournoville hizo después su coreografía personal en el mismo estilo que la de Taglioni. Esta *Sílfide* danesa, verdadera, imitación de la francesa, fue creada el 28 de noviembre de 1836 en la Ópera Real de Copenhague. Una jugada del destino hizo que la imitación no haya dejado de ser representada, mientras que el original fue representado por última vez en 1860. En el siglo XX, los coreógrafos intentaron reconstruir la coreografía de Taglioni a partir de los documentos de la época*, no obstante, es incontestable que actualmente la *Sílfide* de Copenhague es mucho más auténtica que la de París.

Todas estas variantes *1, 2* y *3* de imitación, susceptibles de dar lugar a acciones judiciales, plantean frecuentemente a los tribunales delicados problemas de apreciación estética.

E. S./P. C./G. P./A. S.

➢ FALSO, IMITACIÓN, PLAGIO.

CONTRALUZ. El contraluz es uno de los efectos, ya sea en la naturaleza o en el arte, que engendra la dinámica de la luz. Ahí donde una luz está nítidamente orientada, un cuerpo o un objeto material tiene dos caras, una clara y otra oscura. Se da contraluz cuando el objeto ofrece al espectador su lado oscuro.

Este dispositivo presenta generalmente un gran poder dinámico. Se lo puede analizar al reconocer en él nueve aspectos estéticos que son generalmente concurrentes, pero pudiendo una y otros ser dominantes y constituir la razón principal de su empleo artístico.

I - Efecto perspectiva

El dispositivo del contraluz permite ofrecer con mayor claridad y más inteligiblemente una relación espacial. Los personajes a contraluz en primer plano (como en el cuadro de Caspar David Friedrich: *Hombre y mujer contemplando la luna)* se destacan netamente al contraluz sobre los fondos bañados de luz lunar. A menudo, este efecto concierne antes bien a la inteligibilidad de la idea que a su valor afectivo.

II - Efecto silueta

El personaje o el objeto a contraluz carece de modelado (salvo en el caso estudiado en *I)* aunque su silueta se dibuja en sombra chinesca. Mientras que con la iluminación directa el modelado prevalece sobre el contorno, en el contraluz por el contrario es ese contorno el que se destaca. Éste puede ser, por ejemplo, una forma de atraer la atención sobre un perfil.

III - Efecto misterio

Como la mayor parte de los rasgos relevantes de un personaje o de un objeto están en el interior del contorno, su supresión por medio del contraluz impide la identificación de este personaje. Se puede utilizar este efecto (por ejemplo, en el cine*) para mantener un enigma. De tal modo que mientras que el personaje así iluminado no se vuelva hacia la luz, el espectador continuará preguntándose: ¿quién es? Este efecto ha sido también explotado por la novela policíaca.

IV - Efecto negrura

Toda la dialéctica del negro y del blanco con lo que comporta de maniqueísmo latente, divide el mundo en dos categorías: negros y blancos. Además, generalmente, los negros representan el mal y los blancos el bien, la base negra del contraluz, está clasificada del lado de Arimán. Junto al efecto de enigma, esta negrura tiende a dar un matiz terrorífico al personaje, Este efecto es análogo al que se obtiene por medio de la dinámica de las sombras. El personaje que se aproxima y del cual en principio no vemos nada más que la sombra, participa de los mismos efectos que el personaje a contraluz.

V - Oposición

A pesar de que este efecto no se distingue bien del que acabamos de señalar anteriormente, puede no obstante ser citado aparte. Todo lo que se dibuja a contraluz es un contraste vivo con lo que está iluminado de frente. En muchos casos, por ejemplo en fotografía, el contraluz ofrece imágenes fuertemente contrastadas al introducir en la composición valores negros intensos. Por otra parte, esto presenta frecuentemente dificultades técnicas en un contraluz absoluto, en el que la luz viene directamente de frente. La fuente de luz puede entonces ser visisble y formar un halo que hace menguar la figura en contraluz. También esto puede ser buscado premeditadamente como efecto estético.

VI - Efecto borario

En la naturaleza, los efectos de contraluz nítidos se producen solamente cuando la luz está orientada horizontalmente, es decir, en el amanecer y en el crepúsculo. Por ello, muchos efectos de contraluz evocan efectos de la mañana o del atardecer. En un bosque, por la mañana temprano, los troncos de los árboles se presentan a menudo a contraluz. En el famoso cuadro de H. Martin, *Los segadores,* el efecto de la tarde está fuertemente evocado por los árboles y por los personajes al contraluz.

VII - Artificio

Al margen de los casos que acabamos de citar, los efectos de contraluz se observan sobe todo a la luz artificial. Cuando un grupo humano está concentrado alrededor de una luz, unos aparecen iluminados de frente y otros a contraluz. Por esto, los pintores de efectos nocturnos (por ejemplo, G. de la Tour) se han visto conducidos a explotar hasta la saciedad este efecto, principalmente con el dispositivo que permite que no se represente directamente la fuente de luz, sino desvelarla por medio de un detalle (a menudo una mano) que aparece de este modo a contra luz. Este tipo de efecto recuerda siempre un poco lo artificial y la composición erudita. Lo más corriente es que este efecto entre dentro de la categoría de lo pintoresco*.

VIII - Efecto insólito

Es natural y a la vez banal intentar iluminar lo que se quiere ofrecer a la vista. Ésta es la razón de que en el arte, y en particular lo que se hace durante el día en el estudio, el efecto de contraluz es raro y, por consiguiente, insólito. Luego, ha sido utilizado en las artes como un efecto sumamente excepcional, e incluso los clásicos consideran que es mejor evitarlo. A.-L. Millin, en su *Diccionario de Bellas Artes* (1806), declara que este efecto hace que los objetos aparezcan inferiores, por lo que recomienda evitarlo. Sin embargo, fue llevado a cabo antes de esta fecha por grandes artistas. Un ejemplo destacable lo encontramos en *La Cena,* de Rembrandt, en la versión del museo Jacquemart-André, en donde el Cristo tapa la luz que cae sobre la mesa encontrándose de perfil a contraluz, mientras que un discípulo del otro lado de la mesa está iluminado de frente. Se trata de un efecto muy potente y bastante extraño.

IX - Efecto de claro-oscuro

Finalmente, hay que señalar que en todo lo dicho anteriormente se contemplaba el caso del contraluz directo y fuerte. No obstante, en el arte se ha empleado frecuentemente un claro-oscuro mitigado; por ejemplo, el que se obtiene con una luz lateral, un poco oblicua, que produce reflejos que atenúan el contraluz. O se da el caso en el que el personaje representado a contraluz no se muestra completamente de perfil y deja ver la parte del rostro que está iluminada. Éste es, por ejemplo, el caso en los *Funerales de Atala,* de Girodet: la composición de conjunto está a contraluz, estando la escena representada en una caverna, iluminada por el fondo. Sin embargo, el único que verdaderamente está a contraluz es Chactas, mientras que el cadáver de Atala está bastante contorneado por el trasluz. Se aprecia cómo la mitad del rostro está iluminada y la otra oscura. Sin embargo, la parte en sombra está iluminada por un reflejo que parece venir de la espalda; de modo que la figura aparece delicadamente moldeada por el claro-oscuro.

En esta última postura, todos los efectos enumerados más arriba se ven atenuados: el terror se convierte en timidez, lo desconocido en misterioso, la oposición entre negro y blanco en claro-oscuro.

Todo lo que acabamos de decir concierne claramente a la pintura, la fotografía y el cine. En este último arte, en particular, los efectos de contraluz aparecieron muy temprano y han sido explotados asiduamente. Podemos decir que han llegado a ser banalizados. Son raros en la escultura, en la que es excepcional que una estatua esté situada de manera que tenga constante y habitualmente la luz del lado que el escultor no ve. Los ejemplos que podemos citar sobre esto conciernen antes a la arquitectura que a la escultura. Sin embargo, una estatua al aire libre puede encontrarse a contraluz por la mañana o por la tarde, y éste es un efecto que, evidentemente, el escultor debe tener en cuenta. Del mismo modo, en un museo, la iluminación puede producir efectos de contraluz. En el Museo Nacional de Florencia, el *Mercurio* de Juan de Bologne, está iluminado de tal modo por la luz de la sala que desde un determinado punto de vista está a contraluz. Hay que destacar que su silueta no deja de ser, por ello, menos satisfactoria. Por contra, el *Perseo* de Cellini no se ve favorecido por el contraluz en la *loggia di Banzi,* en Florencia. En arquitectura, los efectos de contraluz son muy importantes. Estos efectos pueden actuar incluso sobre las proporciones aparentes del edificio. Se sabe que un órgano arquitectónico visto a contraluz parece mucho más delgado que si es apreciado a plena luz. Determinadas partes del edificio, como los ventanales, son vistos normalmente a contraluz. De un modo más general, el aprovechamiento de la luz es una de las grandes preocupaciones de la arquitectura; además, la disposición del contraluz tiene una parte importante en ello. Todos estos problemas se hacen aún más evidentes en el caso de la iluminación artificial de los monumentos (iluminación de columnatas, por ejemplo, con el efecto de sombras inclinadas que produce). En el teatro, la iluminación tradicional por medio de candilejas (que, por otra parte, tiende a desaparecer) contribuye a evitar los efectos de contraluz. La luminotecnia moderna no los evita sistemáticamente, llegando incluso a utilizarlos.

El contraluz puede ser utilizado en danza. El ballet «Études» hace que se juege con un efecto de contraluz que destaca la silueta de los bailarines. La literatura pudo esbozar efectos de contraluz, por supuesto en sus partes descriptivas. También la poesía. En la *Leyenda de los siglos,* el poema XLIII titulado *El tiempo* describe una estatua a contraluz:

Detrás de la estatua, una lámpara eterna
Arderá como un fuego en el antro de las visiones...
El coloso será negro bajo esta aureola.

Este contraluz es naturalmente simbólico: es el carácter misterioso del ser que está simbolizado de este modo. E. S.

➢ Claroscuro, Sombra, Tierra de sombrear.

CONTRAPPOSTO. En la terminología de las artes plásticas, el término italiano *contrapposto* ha sido utilizado, al parecer, al comienzo, para caracterizar los ejemplos de las estatuas antiguas griegas, donde la figura humana se halla equilibrada de tal forma que el peso reposa sobre una pierna, liberándose la otra pierna que se dobla por la rodilla. El cuerpo entero, cabeza, hombros, caderas, se encuentra sometido a esta indicación dinámica, ya se trate de figuras desnudas o vestidas.

La fórmula aparece a comienzos del siglo v como consecución de la pose estática frontal característica de las estatuas griegas arcaicas, en las cuales el peso reposa igualmente sobre ambas piernas. Uno de los ejemplos más famosos del *contrapposto* en la escultura griega lo constituye el *Hermes* de Praxíteles en el Museo de Olimpia. Resulta innegable el hecho de que el uso del *contrapposto* ha enriquecido considerablemente las posibilidades expresivas del arte escultórico en referencia a la evocación del movimiento.

En la época gótica, la fórmula se sigue utilizando pero no se usa el término *contrapposto* para caracterizarla: se habla más bien de «figuras contoneadas» (existen admirables ejemplos de ellas, sobre todo de los siglos xiii y xiv, ya sea en la gran estatuaria de las catedrales, tal como la figura de la Sinagoga de la catedral de Strasbourg, o en las figurillas de orfebrería y de marfil: la virgen criselefantina del Louvre).

En la Italia del Renacimiento, el *contrapposto* fue ampliamente utilizado para sugerir de modo especial el juego de tensiones musculares que el desarrollo de los estudios de anatomía permitía conocer de forma más adecuada, y, por consiguiente, expresar con mayor exactitud. En su *David,* por ejemplo, Miguel Ángel acentúa estos efectos mediante un sabio juego de tensión y contra-tensión que refuerza la proyección del brazo hacia adelante oponiéndose a la contraccion de la pierna. Bernin, y tras él todos los escultores barrocos, han llevado esta fórmula al límite de sus posibilidades: toda la estatuaria de Europa Central, especialmente, bien sea de inspiración religiosa o mitológica, bien sea que glorifique a los príncipes o adorne los jardines, utiliza el *contrapposto* y obtiene efectos de una variedad indefinidamente renovable. Sin embargo, Schelling no tardó en condenar los excesos en páginas célebres de su *Filosofía del arte* (4,7). Winckelmann antes de él había elevado su voz contra los artistas que crean figuras semejantes «a un cometa escapado de su órbita» *(Gedanken Über die Nachahmung).*

Con la escultura cubista o abstracta, el equivalente del *contrapposto* no viene sugerido por la utilización plenamente consciente de los llenos y los vacíos (Archipenko, Henry Moore, Lardera). ¿Es por ello por lo cual estas oposiciones de elementos dinámicos o positivos y de partes inmóviles, considerados como negativos, hacen que subsistan elementos análogos de tensión y reposo? L. B.

➢ Movimiento.

CONTRAPUNTO. (De punto contra punto, nota contra nota.) Procedimiento de escritura musical que se opone generalmente a la armonía*. El contrapunto es la superposición de dos o más melodías; este estilo da, pues, prioridad a la escritura horizontal, mientras que, por el contrario, la armonía se basa en el encadenamiento de acordes,

es decir, en la preeminencia de la escritura vertical. (No hace falta decir que una obra musical no es prácticamente nunca contrapunto o armonía en estado puro, aunque una u otra tendencia pueda ser fácilmente descubierta hasta por el oído menos sagaz.)

El contrapunto favorece el trabajo temático: a partir del momento en que se elige un tema de algunas medidas, es grande la tentación de hacerlo pasar de una voz a otra y de hacerla sufrir todas las transformaciones posibles.

Esta técnica, por su misma estructura, a menudo da lugar a obras severas y rigurosas, así como las formas más complejas y más elaboradas han salido de ella: las variaciones, la fuga y el doble coro. Pero para llegar a ello se necesitarán varios siglos.

La aparición del contrapunto en Occidente está datada con bastante precisión; se trataba entonces de intentos a la vez frustrados y tímidos a dos voces –siendo una sola de las dos voces inventada y la otra sacada del canto gregoriano*–. Estamos en el siglo x y en presencia de la primera forma polifónica: el organum. Luego el contrapunto nació de la superchería.

Habiendo fijado el papa Gregorio el Grande de una vez por todas la liturgia* sobre toda la extensión de la Cristiandad y prohibido que se la modificara, aunque fuese en detalles mínimos, los monjes músicos tuvieron la idea de componer una melodía destinada a superponerse a la melodía tradicional y a dialogar con ella: el contrapunto había nacido. Después de esta época, y con diversa fortuna, el contrapunto forma parte integrante de la evolución musical para llegar en nuestra época a una brillante renovación. No obstante, en un principio, reina por completo sobre toda la música de la Edad Media y hasta el alba del Renacimiento. De etapa en etapa, el contrapunto se complica, siguiendo en esto de muy cerca la evolución de la arquitectura religiosa (¿no es su lugar predilecto el seno mismo de las nuevas catedrales?). Pasa de dos a tres, y luego a cuatro voces y más. El tema gregoriano se fragmenta, ofreciendo una célula de base reducida a menudo de varias medidas, lo cual permite la escritura con «imitaciones», descubrimiento que ya no se olvidará mientras que la melodía gregoriana habrá desaparecido totalmente de la polifonía.

En un siglo desaparece el extraordinario trabajo de «encaje» contrapuntístico en favor de la melodía acompañada.

Muy rápidamente, la música de coro a varias voces iguales (sin que ninguna de ellas tenga la menor supremacía sobre las otras) cede su lugar al canto solista acompañado de algunos acordes confiados a un instrumento discreto e íntimo, en un principio, el laúd. Muchos hechos sin relación aparente se alían para desembocar en esta transformación radical. El gusano está en la fruta desde que los polifonistas favorecen la voz superior; esto lleva a que las otras voces adopten un papel de acompañamiento, aunque el deseo de comprender las letras, que el contrapunto a menudo hacía incomprensibles, acelere también el proceso: es el argumento de la Iglesia en el concilio de Trento y de los poetas profanos, *a fortiori* de quienes intentaban recobrar la métrica griega (Baïl, 1570). Paralelamente, se instaura la tonalidad en esta música que se basaba hasta entonces en los modos gregorianos. Por su parte, el Renacimiento practica el culto del condotiero, del artista, del, en una palabra, virtuoso musicalmente. El paso del contrapunto a la armonía es la consecuencia de hechos todos concordantes.

Sin embargo, el contrapunto subsiste, acomodándose más o menos al comienzo, a la servidumbre de la tonalidad. Sobrevivió sobre todo en el norte de Europa, región luterana. Con toda naturalidad, la melodía existente no está sacada ya del canto gregoriano, sino de la coral protestante, canto litúrgico creado por el mismo Lutero. De ese modo se prepara lentamente otra cúspide de la escritura contrapuntística: se aproxima Juan Sebastian Bach. Cuando éste accede a la creación musical en los primeros años del siglo XVIII, se encuentra con todas las grandes formas musicales dispuestas ante él.

«Adorna» mejor que nadie la coral, se abandona a todas las combinaciones del contrapunto, engrandece el doble coro, lleva la variación a su perfección y toca «el arte de la fuga».

Todas o casi todas estas formas, y particularmente la fuga, cumbre de la sutileza contrapuntística, se construyen en gran parte con la ayuda de una corta línea melódica.

Los hijos de Bach se sienten quizá ahogados por estas formas compactas y austeras: ellos contribuyen, pues, a la creación del estilo calado, nuevo triunfo de la armonía. La melodía en él se expande a su gusto, punteada con acordes.

El eclipse que va a sufrir el contrapunto no es más que aparente. Los músicos siguen conociendo su técnica, que la enseñanza siempre ha mantenido, por otra parte. Después, en Francia, en los años 1880, César Franck (de origen belga), preconiza el retorno a esta manera de escribir, encomendándose al pasado y sobre todo a Juan Sebastian Bach. Pero es principalmente a comienzos del siglo XX cuando el contrapunto conoce una nueva utilización (sobre todo con Schönberg y la Escuela de Viena).

Con la música serial, basada en una estructura de 12 sonidos, la escritura contrapuntística recobra toda su eficacia. La serie se prestaba perfectamente a los juegos contrapuntísticos: transposición, inversión, recurrencia, inversión de la recurrencia, etcétera.

No se trata más que de una etapa que la música ha superado rápidamente; no obstante, el trabajo contrapuntístico, aunque comprendido un tanto diferentemente, ha recobrado todo su resplandor, o más bien, ha regresado a su esplendor de antaño.

Siguen dándose clases de contrapunto en el Conservatorio. Durante mucho tiempo se entraba en esta materia después de haber acabado la parte referente a la armonía. A comienzos de siglo, Vin-

cent d'Indy proclamaba la superioridad del contrapunto y lo situaba al comienzo de la enseñanza en su centro. Es cierto que el contrapunto flexibiliza y consolida la escritura y prepara el dominio de la fuga, ejercicio final, el más rico y más difícil antes de la composición.

Algunos lo creen desfasado, pensando que su estructura es inseparable de la tonalidad que lo ha engendrado. El contrapunto, que se ha expandido ya en el universo modal, parece tener todavía algo que decir en nuestro universo sonoro, en lo sucesivo limitado, tanto más cuanto que puede convertirse igualmente en un contrapunto de coloridos sonoros, de duraciones, etc. E. H.

➢ DIAFONÍA, FLORIDO, FUGA.

CONTRASTADO / RIGUROSO

I - Sentido propio

En escultura y glíptica: trabajo en molde claro y con una cierta complejidad, de manera que las sombras así determinadas subrayen la profundidad y dibujen correctamente las formas y los detalles del relieve.

II - Sentido analógico

En pintura: lugar en que las sombras están marcadas con vigor, para provocar una intensa impresión de relieve y de profundidad.

III - Sentido figurado

En todos los ámbitos del conocimiento y de la reflexión: estudiado de manera concienzuda y con profundidad. Un novelista puede, en sus libros, dar una imagen rigurosa de su época, y un esteta un estudio riguroso de una cuestión. A. S.

CONTRASTE

I - Sentido general

Este término deriva del italiano *contrasto,* debabe, lucha, altercado; designa la oposición de dos cosas que se derivan una de la otra. Se califica como *constrastado,* ya sea el conjunto basado en un contraste, ya sea los elementos de que se compone ese contraste.

II - El contraste en las diferentes artes

Todo elemento, cualidad o carácter llevado a cabo en un arte puede oponerse a un contrario de manera que forme un contraste, del mismo modo que cada arte ofrece numerosas posibilidades de contrastes. No obstante, se puede observar que esta diversidad se reparte entre algunos órdenes importantes de hechos.

1 / El contraste en primer grado

A / *Los contrastes sensoriales.* Una cualidad sensible cobra aquí vida por la presencia de su opuesto. Tales son, en las artes plásticas y en la fotografía, los contrastes entre la sombra y la luz; en pintura, los contrastes de color; en arquitectura, los contrastes de las partes en sombra con las que reciben la luz, o los contrastes entre elementos opacos y elementos transparentes; en música, los contrastes entre agudo y grave, entre *forte* y *piano,* o entre timbres.

B / *Los contrastes en la disposición de los elementos materiales y sensibles.* Se observa de este modo en pintura contrastes de formas (entre formas rectas y curvas, entre formas condensadas y formas alargadas...) o de direcciones (centrípeta o centrífuga, horizontal o vertical...); en arquitectura, entre los macizos y los vanos. En las artes temporales, los contrastes se establecen en los ritmos o en lo agógico* (entre lento y rápido, o entre reposo y movimiento). Por otra parte, las artes del movimiento en el espacio (danza, cine...) presentan contrastes en la dirección de los movimientos, en sus sentidos contrarios.

2 / Los contrastes de segundo grado

A / Los contrastes entre elementos de la obra se establecen aquí por su significación, por lo que estos elementos representan o quieren decir. Así, en literatura, las propias palabras pueden contrastar; la *antítesis,* contraste de significado, es la forma más neta; no obstante, existen también contrastes entre seres y objetos diegéticos, por ejemplo entre personajes. No hay que confundir aquí el *contraste* y el *conflicto;* puede suceder que personajes de naturaleza muy contrastada se opongan actuando unos contra otros (como en toda la literatura un poco maniquea que opone a dos personajes, siendo uno el Bueno y otro el Malo, el Héroe y el Traidor); sin embargo, es igualmente posible que el contraste cree una unión entre dos personalidades complementarias (por ejemplo, en una pareja hombre-mujer o en un par de amigos). «Roland es valiente y Olivier es prudente»; contraste entre los dos compañeros de armas.

B / *Los contrastes de organización* se encuentran también aquí. Por ejemplo, en literatura, en teatro, los contrastes en las relaciones entre personas, en las situaciones dramáticas (un personaje se une a otro que se separa y se aleja de aquél, un grupo se une o se desune. Se pueden aquí clasificar los contrastes entre dos registros de lenguaje en acciones paralelas; es el caso de las escenas, frecuentes en la comedia clásica, en las que una pareja de enamorados habla en un registro noble mientras que la misma escena, correspondiéndose con la anterior, término por término, se desarrolla en un registro familiar, de broma, o incluso trivial, entre el sirviente y la doncella.

III - La estética del contraste

Muy frecuentemente se ha notado cómo ciertos artistas, ciertos escritores, encuentran placer en utilizar los contrastes, y también se ha notado, incluso, cómo escuelas enteras o fases de la literatura o de las artes, han cultivado y valorado el contraste; la prueba es que nos hemos podido preguntar si el contraste tomado como *principio* no sería a veces un fenómeno de la época. Sin embargo, la expresión, bastante global, de *estética del contraste,* engloba dos clases de realidades bastante diferentes.

1 / La existencia y la fuerza del contraste. La estética del contraste es aquí una búsqueda del vigor del contraste que a veces llega a ser tomado como fundamento de la obra. De este modo, Fernand Léger, a partir de 1946, no pinta más que contraste, y con ello intenta conferir a sus telas un verdadero dinamismo, una gran tensión; gracias a estos

ritmos entrechocados y violentos, el espectador experimenta una verdadera emoción pictórica. El hecho no es propio de nuestro país ni de nuestra época; la pintura rajputa de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, cultiva los contrastes de colores puros muy intensos, equilibrando sus masas. En literatura, el romanticismo utilizó ampliamente el contraste; se conoce también la importancia que este elemento adquiere en Victor Hugo.

Por el contrario, otras formas de arte evitan la fuerza de los contrastes; por ejemplo, los pasajes, los matices intermedios, permiten no poner directamente en contacto las partes que se oponen; o bien se actúa sobre un pequeño intervalo de valores o de colores para que los contrastes permanezcan atenuados, discretos, poco marcados.

2 / La naturaleza de los contrastes es también el objeto de las elecciones estéticas importantes. E incluso la sustitución de un tipo de contraste por otro puede constituir una innovación, una ruptura, una gran emergencia en la evolución del arte. La poesía clásica se torna muy sensible al contraste de las rimas masculinas y femeninas, de ahí que surja todo un juego de efectos dependiendo de la manera de disponerlos a unos en relación con los otros, mientras que en los siglos precedentes no les concedían apenas ninguna importancia. En pintura, se da una profunda mutación estética cuando el claroscuro ya no aparece como esencial, cuando ya no se juzga como obligatoria la correlación contratada entre luz y sombras (que nos lleva a separar sistemáticamente las partes claras de las partes oscuras y recíprocamente), no obstante, cuando en la 2.ª mitad del siglo XIX se admiten yuxtaposiciones de claros y contrastes de colores, éstos son voluntariamente sustituidos (es el caso de Cézanne) por contrastes de tonos. Más tarde, la difusión de las técnicas de collages* introduce contrastes de materiales en la superficie de la obra.

Por otra parte, las relaciones entre contrastes de diferente naturaleza ofrecen verdaderos efectos de orquestación. De este modo, Fernand Léger utiliza lo que él llama «contrastes multiplícativos» Se puede establecer de este modo distintas clases de contrapuntos, ya sea porque los contrastes de diferentes tipos coincidan y se acumulen, ya sea, por el contrario, porque se desplacen unos a otros. Los contrastes entre contrastes pueden formar parte de la composición.

IV - La teorización sobre los contrastes

Si bien es verdad que los artistas han utilizado intuitivamente los contrastes, hay también que señalar que el contraste ha estado a menudo ligado a consideraciones especulativas. Algunas de estas consideraciones tienen un claro carácter filosófico o científico. Por ejemplo, la concepción del claroscuro como una armonía compuesta por la unidad de los contrarios estuvo ligada en el siglo XVII a preocupaciones teológicas o cosmológicas, así como a una matematización de la perspectiva y a las ideas aristotélicas sobre las condiciones psicofisiológicas del placer. En el siglo XIX, los estudios sobre el color de Maxwell, de Helmholtz y sobre todo de Chevreul (expuestas en *Sobre la ley del contraste simultáneo de las obras y de la combinación de los objetos coloreados,* 1879) tuvieron una gran influencia. (El contraste simultáneo es el efecto por el cual dos objetos coloreados colocados uno cerca del otro y contemplados simultáneamente, parecen cada uno teñirse de un color más cercano del complementario del otro; no obstante, los estudios seguidos en el transcurso del siglo XX sobre este fenómeno han demostrado también la influencia de la proporción entre las superficies coloreadas y la longitud de su línea de contacto). También se ha relacionado el contraste con la dialéctica hegeliana de tesis-antítesis-síntesis, e incluso con las teorías sociales.

En general, el contraste es un hecho estético de importancia, y un buen ejemplo que demuestra que una oposición descansa sobre la unidad de un carácter en el cual se establece una doble polaridad. C.

➢ CONFLICTO, OPOSICIÓN *[II]*.

CONTRATEMA

En música, en el arte de la fuga, tema* en contrapunto* invertible, escrito para ser escuchado al mismo tiempo que el tema y que aparece siempre con éste. Está generalmente en contraste melódico y rítmico con el tema. E. H.

➢ BITEMATISMO, TEMA.

CONTROL. El control, en el significado más habitual de examen, dominación, censura, interviene en la creación del artista cada vez que éste reivindica el dominio de su inspiración y de su expresión. Está de manifiesto en el arte clásico en el que la sujeción a las reglas es una exigencia fundamental; es desdeñado o reducido a su ínfima esencia por el surrealismo y por los adeptos de la escritura automática, los sectarios de las iluminaciones y de las exaltaciones paroxísticas en las que la expresión reclama una libertad total, indiferente a la vigilancia lúcida.

No obstante, de un modo general, se admite que no puede haber dominio del artista sobre su obra sin control, distancia de reflexión que permita el juicio estético. Su necesidad está reconocida en las artes más disímiles; para Chaliapine, Serge Lifar y Maurice Ravel, por ejemplo, para el actor lírico, el bailarín, el compositor; o bien en una misma disciplina, como en el teatro lo es para Stanislavski o Brecht, Zeami, el teórico del No o Louis Jouvet, de escuelas evidentemente diferentes.

El arte del actor* pone en evidencia el problema del control por la importancia del juego emocional que puede convertirse en inhibitorio, de la interpretación de delirios que, por muy furiosos que sean, deben estar sometidos, ya que, de lo contrario, no sería posible la representación. Señala igualmente la sutileza de la noción, de la gran variedad de actividades que recoge, por lo demás dependientes de las exigencias requeridas o de los límites tolerados según los ideales de la creación escénica. En el período de la elaboración del papel, el actor pone en marcha los mecanismos que

ejecutará durante la representación bajo una vigilancia consciente en ocasiones reducida al extremo. «La identificación» requerida por Mounet-Sully y, en el sentido opuesto, la «distanciación»* del actor brechtiano, igualmente exigentes, no requieren por igual el ejercicio de las cualidades del dominio. Las manifestaciones de este control no son las mismas, pero en un caso como en otro nunca están ausentes. C.

➢ MAESTRO.

CONVENCIÓN. Una convención es un acuerdo, ya sea explícito o tácito, entre personas, grupos o el conjunto de miembros de una sociedad; eso en lo que se ha convenido adquiere entonces su existencia, su naturaleza o su fuerza de ley, por el hecho mismo de dicho acuerdo.

Las convenciones, ya sea entendidas como pactos o como reglas generales, pueden interesar a la estética de dos maneras: o bien se trata de convenciones externas al arte, pero al que pueden hacerse tropezar con ellas y sobre el que pueden tener una influencia, o bien se trata de convenciones propias del arte mismo.

I - El arte y las convenciones anestéticas

Se trata generalmente de convenciones sociales, jurídicas o de opiniones adquiridas o de «savoir vivre»; sus interferencias con el arte son muy numerosas; podemos citar principalmente las siguientes:

1 / Las convenciones y contratos concertados para los artistas en el ejercicio de su arte

Se trata aquí de actos con valor jurídico; las convenciones generadoras de obligaciones o que transfieren una propiedad son las que particularmente llamamos contratos. Estas convenciones insertan la actividad artística en el conjunto de la trama jurídica y económica de la sociedad. Se puede citar como ejemplo todas las ventas de obras de arte, los contratos concertados entre escritores y editores, los compromisos de artistas o las exigencias que se les hacen, etc. Estas convenciones pueden ejercer una influencia sobre la obra misma. De este modo, los contratos de precios hechos entre los donantes que encargan un cuadro a un artista y el artista que se compromete a pintarlo para ellos, han podido reglamentar minuciosamente la ordenación general del cuadro, los personajes representados, los colores a emplear. Los conflictos que han tenido lugar por la falta de respeto de ciertas convenciones han llevado a la jurisprudencia a precisar lo que responde propiamente a la estética y lo que le es extraño. Esto no es algo nuevo; ya el proceso contra Jean Van Eyck por el políptico del *Cordero místico* lo testimonia: Jean Van Eyck, al haber hecho pagar a quienes le encargaron el cuadro una gran cantidad de azul de ultramar, color bastante caro, y no habiendo ejecutado el retablo con preponderacia del azul, fue acusado de haber desviado los suministros para su uso particular; como pudo demostrar el empleo convenido de todo aquel azul para su retablo –aunque mezclado principalmente para componer el fondo del prado en *La Adoración del cordero*– ganó la causa: el empleo de los colores revelaba un juicio estético en el cual él era el único maestro, limitándose la parte comercial y jurídica del asunto al hecho de que todos los suministros facturados fueran utilizados efectivamente para el citado encargo. La jurisprudencia tiende a proteger cada vez más los derechos de los artistas, derechos morales, que no únicamente derechos pecuniarios de autor. No obstante los contratos que, por ejemplo, dan a un marchante el monopolio de toda la producción de un artista, hacen que en ocasiones el tal marchante pueda exigir a los artistas sujetos a dicho contrato determinado género o tipo de producción. Se puede señalar que estos contratos artísticos, en ocasiones tienen a su vez una influencia sobre otros dominios. En materia de derecho de trabajo, las convenciones establecidas entre una troupe teatral y algún mecenas que la contrataba para ofrecer una representación, fueron las primeras formas de contrato colectivo de trabajo. En todas las clases de convenciones, el arte aparece como una mercancía, un trabajo o una prestación de servicios.

2 / Las opiniones convencionales sobre el arte y los artistas

La convención es aquí una especie de acuerdo tácito entre los miembros de un grupo para adherirse a opiniones que no se basan en absoluto en la realidad. Estas imágenes convencionales, estos estereotipos, no proceden de constataciones hechas a partir de artistas reales, sino que constituyen imágenes ficticias, aunque generalmente admitidas. La grosería es una forma bastante palpable de algunas de estas apreciaciones convencionales (consultar *Beocio).* Semejantes opiniones convencionales están en ocasiones tan fuertemente enraizadas en la opinión pública, que los artistas han creído su deber encomendarse a ellas y ofrecer una apariencia externa conforme al estereotipo, sin el cual el público habría dudado de su condición de artistas auténticos.

3 / Las convenciones anestéticas transmitidas por el arte

Sucede finalmente que las leyes, imágenes u opiniones convencionales impregnan las obras de arte, ya sea porque el artista las comparte, ya sea porque destina su obra a un público al que se encomienda y al que respeta. La sugestión, profundamente viva, que puede provocar una obra de arte, es a menudo un factor de afianzamiento de estas convenciones; por medio de una especie de contagio, el valor de la obra parece ganar en cuanto al contenido de las representaciones o ideas, reaccionando a su vez el arte para implantar en la sociedad sus convenciones.

Hay que señalar dos casos en particular. El primero es en el que el arte presente una determinada imagen convencional de la sociedad, ya sea porque oculte ciertos aspectos de la misma, ya sea porque la deforma o incluso la presupone. De este modo, se puede ofrecer perfectamente de una sociedad real una imagen convencionalmente edulcorada o tranquilizadora, como una imagen convencionalmente con las tintas cargadas, en fun-

ción de la moda de pesimismo reinante o a causa de una postura de oposición.

El segundo caso es el de las sociedades o, incluso, de los mundos imaginarios que no poseen más que la naturaleza o las leyes que se ha convenido en conferirles. De este modo se establecen vastos sistemas de convenciones que regulan a conjuntos de obras literarias o artísticas, en los que un gran número de artistas o escritores admiten juntos, de manera convencional, un medio ficticio compuesto por tales elementos, tales personas obedeciendo a dichos principios. Las obras cíclicas legendarias son los ejemplos más evidentes de este hecho. Don Juan o el Carlomagno de las canciones de gesta, el mundo artúrico del Tema de Bretania (Matière de Bretagne) o los marcianos de la ciencia-ficción moderna, ofrecen una buena imagen de estos seres a quienes se concede el reconocimiento de determinados rasgos o caracteres. Aquí todavía el valor artístico de una obra se esfuerza por arraigar en las convenciones que ella misma pone en juego. Las teorías románticas, sobre todo en Alemania, tendían a admitir una especie de existencia trascendental y también leyendas, y, sin embargo las leyendas no deben su existencia más que a los relatos y obras que las desarrollan.

Pueden existir casos mixtos cuando el universo del arte obedece por convención a un principio que lo constituye en universo ficticio, y que, no obstante, se trata de un universo real. Cuando se admite que el poeta puede tutear en verso a los reyes, se admite, pues, que la poesía crea una especie de segundo universo superpuesto al universo real, pudiendo tener otros códigos, otras leyes de «savoir-vivre» coincidiendo, sin embargo, con él.

Esto nos lleva a las convenciones internas del arte que incluso pueden servirle de fundamento.

II - Las convenciones estéticas

1 / Las convenciones en literatura

El arte literario descansa por su naturaleza misma sobre un primer sistema de convenciones anestéticas, en tanto que tiene por materia el lenguaje, sistema de signos que forman un código convencional. No obstante, estas convenciones no hacen sino ofrecer una metria ante la cual el escritor se reserva una gran libertad y en la cual elige su empleo. El escritor tiene incluso unos recursos para desarrollar aún más esta materia, por ejemplo, por medio de figuras de palabras, de giros gramaticales nuevos, etc. Se puede decir, pues, que el escritor tiene la responsabilidad del valor de su obra y que no puede achacar esta responsabilidad a los recursos de la lengua y del código de convenciones a las cuales se somete. Podemos sumarnos a la opinión de Vendryés al concluir su libro sobre *El lenguaje:* «Jamás una lengua ha negado su servicio a quien tenía un pensamiento que expresar. No escuchéis a los autores torpes que echan la culpa a su idioma de las flaquezas de su obra: la falta recae generalmente en ellos mismos.»

Por otra parte, existen por convención lenguas literarias que se constituyen como lenguaje especial en el sentido de llegar a ser otra lengua. De este modo se forman vocabularios poéticos, a veces reservados a los iniciados que son los únicos capaces de comprenderlos; así los *Kenningar* de la antigua poesía escandinava son metáforas convencionales y casi ritualizadas; el aprendizaje de este vocabulario poético ha sido en ocasiones una de las tareas del futuro poeta al estudiar su arte. Por medio de la convención se admitía que un poeta tenía que decir *onda* («onde») y no *agua* («eau»), *corcel* («coursier») y no *caballo* («cheval»), etc. Tales convenciones, por otra parte, son cambiantes como las del lenguaje corriente. En la primera mitad del siglo XVII, el poeta debía decir *estómago* («estomac»), término juzgado noble, y no *pecho* («poitrine»); después fue a la inversa.

Las convenciones vienen pronto a proponer modos de organización literarios por la existencia de los géneros. La novela o la noticia, el misterio o la tragedia, la villanesca, la balada o la sextina, extraen su naturaleza de un conjunto de convenciones que pueden incluso formar leyes extremadamente rigurosas. La convención es aquí un conjunto de reglas que el escritor se otorga por una especie de contrato establecido consigo mismo, pero también un consenso de escritores que se ponen de acuerdo entre sí para someterse a esas reglas. Si bien es verdad que algunos de estos códigos se establecen progresivamente por medio de un trabajo colectivo, también es cierto que otros son debidos a una invención individual, adoptada seguidamente por todos. Estas convenciones a veces están explícitamente codificadas en tratados de prosodia, de artes poéticas, etc.

El lenguaje poético tiene, finalmente, un sistema de convenciones que le es propio y en el que se fundamenta, el cual regula el mismo principio de la prosodia, de los ritmos poéticos y de las formas verbales. De este modo, el ritmo poético puede estar basado en el número de sílabas; en las largas y las breves, en la disposición de las sílabas átonas, etc. Estas convenciones pueden mortificarse con la sensibilidad hacia el lenguaje; ciertas obligaciones o prohibiciones se pierden cuando otras aparecen.

Se debe contar entre las convenciones de la poesía los usos de la *dicción* poética.

El teatro en tanto que obra literaria queda ya comprendido dentro de todo lo que acabamos de decir sobre las convenciones en literatura; pero teniendo en cuenta su particular naturaleza, en tanto que arte del espectáculo, posee diferencias con respecto a los otros géneros literarios y tiene sus propias convenciones.

2 / Las convenciones en el teatro

El arte del teatro descansa sobre un conjuro de convenciones variables en razón de las civilizaciones, las épocas y las escuelas; pero, no obstante, conviene destacar en primer lugar la convención teatral propiamente dicha, soporte y condición de la ilusión cómica.

Según esta convención primera, se tiene por verdaderos a los personajes de ficción animados por personajes reales. El espectador ve, por ejem-

plo, a Edipo en la persona de Mounet-Soully, al Don Juan de Molière bajo los rasgos y la voz de Louis Jouvet. Esta convención postula, pues, una conducta interrelacional del autor y del espectador, dependiendo ella misma del mundo de ilusión adoptado o provocado. De este modo, para Marmontel, en el siglo XVIII, «la primera convención hecha a favor del arte dramático fue que el espectador sería considerado como ausente», mientras que, en nuestro tiempo, Bertold Brecht, con sus diferentes efectos distanciadores, exige otra relación bien diferente entre la sala y la escena.

Las convenciones en el teatro conciernen también a la escritura y la composición dramáticas, el ceremonial de la representación, la dirección y los decorados, la interpretación del actor:

A / Por convención se admite que los personajes se expresen en la lengua adoptada por el autor, que los personajes incultos se expresen en alejandrinos, que el *aparte* escuchado por todos los espectadores no lo sea en la escena... Basados o no en la autoridad o en la razón, las reglas de las unidades determinan los tratamientos convencionales del tiempo, el lugar y la acción.

B / Los tres golpes (dos veces tres golpes en la Comedia francesa) anuncian el comienzo del espectáculo. Se ha convenido en que las alzadas y bajadas del telón separe los actos; no obstante esta práctica, generalizada solamente a finales del siglo XVIII, indispensable en el siglo XIX, ya no es universalmente observada. Los aplausos y los saludos al final del espectáculo obedecen a modos codificados.

C / El decorado del teatro obedece siempre a ciertas convenciones, pero en determinadas formas de teatro el decorado no puede ser comprendido sin conocer las convenciones que lo rigen (teatro japonés).

D / Los personajes de la *Commedia dell'arte* llevan para su identificación inmediata trajes y máscaras características; el tonelete y los peinados empenachados designan al espectador francés del siglo XVII a los reyes, príncipes y princesas de la tragedia; el maquillaje del antiguo teatro chino está catalogado (el blanco para el intelectual, el rojo de brezo para el viejo militar, etc.). Con el *tripatäka* (todos los dedos extendidos salvo el anular, que está replegado), el actor indio tradicional hace comprender que habla en voz baja a un personaje en presencia de un tercero que no lo oye...

Las convenciones de los estilos (clásico, romántico, realista, expresionista, etc.) se imponen a todos los elementos de la representación, y las constantes querellas a propósito de la realidad y del natural escénico recuerdan suficientemente que la expresión de la verdad se hace cada vez según un sistema de escuela, es decir, de convención. «El teatro vive de las convenciones» (André Gide). Las mismas obras naturalistas no se escapan a ellas.

Muchas convenciones parecen arbitrarias, recetas usadas o herencia de una práctica obsoleta. A pesar de su apariencia de gratuidad, responden, no obstante, a menudo, o han respondido, a una intención dramatúrgica o escénica, conforme a las exigencias de un modo de ilusión, de hábito de comportamiento y de una conducta perceptiva. Si bien es verdad que ciertas convenciones aparecen como simbolizaciones rudimentarias, otras revelan inspiraciones que merecen atención. De este modo, para el actor del No, el gesto de los siete décimos de Zeami, que para su mayor comprensión requiere la imaginación del espectador, es algo más que un simple código de interpretación, es una práctica reveladora de una gran intuición artística y de un interés estético real.

3 / Las convenciones en el teatro lírico

La ópera posee prácticamente todas las convenciones del teatro aunque haya que añadirle aquellas que le son propias:

— El hecho mismo de que los personajes se expresen cantando, la separación entre arias, recitativos, coros, etc.

— Ciertos géneros de teatro lírico tales como la ópera cómica, plantean unos problemas particulares por el hecho de que emplean alternativamente dos sistemas de convenciones: las del estilo hablado y las del estilo cantado.

4 / Las convenciones en el ballet

La convención fundamental del ballet es la traducción por medio de la danza de acciones, sentimientos, pensamientos, etc. Estas traducciones pueden estar profundamente codificadas (como en la India) o dejadas más o menos a la iniciativa del coreógrafo, según los lugares y las épocas.

A las convenciones de base vienen a añadirse a veces otras complementarias. Por ejemplo, desde mediados del siglo XIX, los brazos son considerados como alas para los personajes voladores. Ciertos sistemas están más codificados que otros: la danza clásica posee más convenciones que las formas llamadas modernas. En ocasiones existe un sistema de gestos convencionales que constituye un verdadero lenguaje de sordomudos. Existe una interrelación de las artes a este respecto. Puede haber influencias recíprocas entre el teatro, las vidrieras, la escultura...

5 / Las convenciones en las artes plásticas

El dominio de las artes plásticas presenta dos clases de convenciones. Unas interesan a su primer grado, es decir, la pintura en tanto que arte de los colores y de los valores, la escultura en tanto que arte de las formas sólidas, etc., independientemente de toda significación. Las otras interesan a las formas representativas o figurativas de estas artes y se limita a los procedimientos empleados para representar o significar.

Para las primeras convenciones, apreciamos que los estilos se basan en la elección privilegiada de ciertas formas, de sus relaciones orgánicas (por ejemplo, medio punto romano, arco quebrado gótico, etc.); no obstante, es cuando interviene lo convencional cuando se entiende que un cierto sistema de formas es el único que hay que emplear, debiendo obedecer a los principios generales de un determinado estilo, y que los otros están excluidos. Es así que la pintura durante mucho tiempo ha buscado «los graciosos reposos que, por cuidados comunes / los pardos dan a los claros como los claros dan a los pardos, / Con qué

encanto de insensible tránsito / Deben estos opuestos entrar en reunión; / Por qué dulce declive deben descender, / Y en un medio tierno a los ojos ocultarse (Molière, *La gloire du Val de Grâce),* y cuando, al renunciar a estas obligaciones, los artistas osaron, como es el caso de los impresionistas, a yuxtaponer con atrevimiento tonos claros, quienes mantenían las convenciones precedentes pudieron estimar que no tenían *derecho* a hacer eso. Incluso actualmente, uno puede asombrarse al leer en la *Guía Azul* que la iglesia de Saint-Pantaléon de Troyes es «un edificio curioso de proporciones incorrectas, aunque no falto de carácter». Jean Bailly, que fue quien comenzó su reconstrucción en 1508, Gérard Faulchot, que la continuó, ¿estaban, pues, obligados a seguir un cierto sistema de proporciones que fuera juzgado como el único correcto? ¿No tenían derecho a elegir otro, mucho más original y que diese efectivamente más carácter a este edificio, con su crucero tan estrecho que hace resaltar la altura y la elevación de las paredes de la nave?

Hay que observar que estas consideraciones no deben ser olvidadas cuando se habla de las «reglas del arte». Es muy extraño que semejantes reglas estén codificadas expresamente y que las personas o grupos sociales (universidades, academias, etc.) constituyan una autoridad en este asunto. Lo más corriente es que estas reglas no sean convenciones que reposen sobre las costumbres del público y sobre el confort mental que éste experimenta cuando son respetadas.

Cuando las artes plásticas son figurativas, su modo de representar lo real y la diégesis (que puede ser ficticia) obedece a unas convenciones, por ejemplo, al elegir determinados procedimientos. El de los medios utilizados para representar la profundidad es un buen ejemplo de ello. En el procedimiento por registros escalonados, lo que se encuentra detrás de lo que está abajo; o bien un escalonamiento combinado con una perspectiva da una imagen convencionalmente sumergida de lo que supuestamente se ve al mismo nivel; o bien la perspectiva lineal clásica orienta sus líneas en función del centro de perspectiva y del horizonte situado a la altura del ojo del observador, etc. Aquí todavía se trata de una convención bastante arbitraria, al erigir a uno u otro procedimiento en obligación absoluta y al atribuir los otros procedimientos a alguna incapacidad del artista. En un manual de historia bastante difundido (abstengámonos caritativamente de nombrarlo) se ha podido leer, en una leyenda situada bajo la fotografía de una miniatura de la *Biblia de Carlos el Calvo:* «el dibujante, al ignorar la perspectiva, ha situado a los personajes unos encima de otros para representarlos formando un círculo alrededor de Carlos». Sin embargo, este dibujante no ignoraba (hecho en el cual el cronista parece no haber pensado) que si se representa, desde el punto de vista de un observador situado al mismo nivel, a personajes distribuidos en círculo alrededor de un personaje central, los del primer plano ocultarán completamente a quienes se encuentran detrás de ellos. Mientras que realzando artificialmente de delante a atrás el plano en el que forman el círculo, este tipo de visión desde lo alto permie desplegar la imagen completa del grupo. Del mismo modo, numerosos planos de ciudades, en los siglos XVII y XVIII, adoptaron como convención una perspectiva desde arriba que no se correspondería con ninguna vista real de la ciudad (la aviación aún no había sido inventada), pero que permitían combinar por medio de esta artimaña el plano y la elevación.

Las convenciones en las artes plásticas organizan también no la representación propiamente hablando, sino la significación. Uno de los casos más claros es el de los códigos iconográficos que identifican a los personajes por medio de atributos convencionales. Júpiter y su águila, Mercurio con sus pies y su capacete alados; San Pedro y sus llaves, Santa Inés y su cordero; los pies desnudos de Cristo y los Apóstoles; el nimbo cruciforme de Cristo, etc. Las ideas abstractas están de igual modo significadas convencionalemente. Puede tratarse de alegorías (la guadaña de la Muerte, la balanza de la Justicia); también se ha simbolizado con el rojo tanto el amor divino (representación de los serafines rojos) como la revuelta diabólica, con el verde esperanza de la vida eterna o el poder demoníaco. Si no se conocen estas convenciones simbólicas uno puede exponerse a extrañas equivocaciones, por ejemplo, situando en una atmósfera crepuscular o diabólica al murciélago chino, símbolo de la felicidad conyugal.

De un modo general, quienes se inspiran estéticamente en un arte exótico (arte negro, por ejemplo), corren el riesgo de hacer interpretaciones poco exactas si ignoran el conjunto de las convenciones que interpretan el significado local de estas obras.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la teoría de los símbolos se solidariza estrechamente con la distribución que se hace entre los signos llamados «naturales» y los que hay que considerar como convencionales. Para el lenguaje de esta teoría (que tantas incidencias estéticas tiene) se puede considerar como equivalentes los dos términos «convencional» e «institucional». Sin embargo, se podría quizá distinguir un matiz. Institucional parece tal vez insistir más en la autoridad del código, y convencional sobre su carácter arbitrario.

Aquí se ha separado, para la propia claridad de la exposición, el primer grado (presentativo) y el segundo grado (representativo) de las obras de arte. No obstante, es un hecho estético que las reúne claramente. Se trata de la estilización, cuya esencia consiste en someter la forma representativa a condiciones artísticas concernientes al primer grado (el aspecto decorativo, por ejemplo). Ahora bien, es bueno saber que en el lenguaje inglés de la crítica de arte se emplea el término *convencional* para designar a este hecho estético.

6 / Las convenciones en música

En música encontramos convenciones análogas a las que hemos constatado en las otras artes.

Las convenciones de representaciones parecen aquí, sin embargo, menos desarrolladas. Aunque no carecemos de ejemplos. En ciertos aspectos son convenciones significativas como los blasones musicales de Oriente. Se ha codificado como significaciones regulares las asociaciones de ideas ligando a un instrumento musical una cierta atmósfera (a menudo por medio de circunstancias sociales de utilización el arpa mundano o religioso, el oboe agreste, la trompeta considerada como guerrera, el pífano...

Ciertas formas musicales como la sonata, la sinfonía, extraen efectivamente sus leyes de convenciones, como los géneros literarios: pero como para ellos estas convenciones son adoptadas cuando han ofrecido una forma con un interés real y una estructura consistente y ligera a la vez, así como orgánica, sosteniéndose además por su trabajo interno.

Finalmente, ciertas convenciones son fundamentales para un sistema musical; si el conjunto de una población se pone de acuerdo para adoptar determinadas escalas, por ejemplo, hay aquí una gran parte de convención al comprobar que es posible inventar un número indefinido de medios para dividir la octava. No obstante, al menos aquí, las convenciones no proceden de lo puramente arbitrario; los procedimientos adoptados son elegidos en función de los recursos particulares que aportan a la música; si, por ejemplo, la escala de Zarfin extrae un valor particular del hecho de que los armónicos de sus notas son ahí otras notas que tienen cabida en la gama, se ha podido igualmente hallar un valor diferente, aunque interesante, en la gama templada que, por la convención de los intervalos iguales, facilita la transposición. Se pueden elegir otras convenciones inciales, tales como las doce que son ordenadas en una serie que las aproxima entre sí, etc. Se trata, efectivarlente, de una convención el ofrecer como ley que ningún sonido de esta serie pueda ser repetido antes de que los otros once hayan sido utilizados armónica o metódicamente, pudiendo por otra parte hacer que la serie retorne «a la manera del cangrejo» y que los intervalos se inviertan. La convención organiza de este modo los numerosos universos musicales. No obstante, se vuelve puramente arbitraria cuando un sistema pretende ser el único legítimo e intenta excluir a cualquier otro.

Lo que hemos dicho más arriba sobre los simbolismos naturales o convencionales hay que considerarlo también para cualquier explicación sobre el alcance expresivo de la música. Se sabe, por ejemplo (cf. Pirro), que Juan Sebastian Bach utilizó a menudo convenciones expresivas adoptadas por los músicos alemanes de su tiempo, y en las cuales, en ocasiones, es difícil distinguir lo que, propiamente hablando, es convencional. Cuando, en la *Pasión según San Mateo* hace ilustre la frase: «el velo del tiempo se rasgará de arriba abajo», por un trazo, recorriendo rápidamente la tonalidad, de las notas elevadas a las más bajas, esto parece muy natural; y, sin embargo, por otra parte, está de acuerdo con las tradiciones establecidas. Por otro lado, no se puede discutir si el empleo que hacemos de los términos notas altas y notas bajas es o no convencional.

Podemos contar entre los hechos convencionales en música las alusiones hechas por los músicos anglosajones a las designaciones alfabéticas de las notas. Nada podría comprenderse del lied de Schumann titulado *Rätsel,* si no se entiende que el *si* becuadro del final debe significar la letra H, inicial de *Hauch,* palabra del enigma.

7 / Conclusión

De un modo general, y en todas las artes, las convenciones no son siempre puramente arbitrarias, sino que están ligadas orgánicamente al espíritu de la época en su conjunto. Por otra parte, solamente son adoptadas si ofrecen consecuencias estéticas interesantes.

Lo que llamamos academicismo es precisamente, en la evolución de las civilizaciones el momento en que las convenciones se vuelven arbitrarias. Entonces son contestadas ya sea en nombre de la novedad, o en nombre de la verdad. Aunque no queda excluido que las nuevas formas de arte aparecidas entonces difundan sólo convenciones cuando les llegue su turno. C.

➢ ATRIBUTO, CÓDIGO, GÉNERO, LICENCIA, REGLA, SÍMBOLO, VERSIFICACIÓN.

CONVENIENCIA. Este término adquiere dos significados diferentes según sea empleado en singular o en plural.

I - «Las conveniencias» son los pequeños deberes impuestos en sociedad por la adaptación a la función y a las circunstancias unidas a la preocupación de respetar al prójimo. De este modo, una obra de arte ataca las conveniencias cuando ofende al público en sus sentimientos morales. Anestético por sí mismo, el término, en esta acepción, puede concernir a la estética en tanto que las artes y los artistas forman parte de un conjunto social en el cual concurren ciertas normas.

II - La palabra conveniencias, en plural, ha designado los puntos en común entre una obra y los países o épocas que en ella están representados. Marmontel estimaba que no se habían «observado las conveniencias» suficientemente en *Bajazet* o en *Zaire,* al prestar a los orientales costumbres o sentimientos franceses. *Conveniencias,* en este sentido, es hoy en día, un arcaísmo; se trata, de algún modo, del color local*. (Marmontel dice «verdad local»). Semejantes alteraciones de la verosimilitud, han sido aceptadas e incluso provocadas por la preocupación de adaptarse al grado de comprensión del público.

III - Llamamos así conveniencia, en singular o en plural, a la buena relación de una obra con las circunstancias y la naturaleza de su público. Respetar las conveniencias es reservar un estilo de elocuencia pomposa a las ceremonias de boato, emplear un estilo familiar en circunstancias corrientes, elegir un vocabulario que pueda ser comprendido por el auditorio, etc. La conveniencia consiste, pues, en tener cierta consideración con su público. Hechos análogos se encuentran en

la conveniencia a la función de uso, en arquitectura, en las artes decorativas.

IV - Tras estas adaptaciones de la obra a una realidad externa, hay que considerar su adaptación a sí misma. La conveniencia es el acuerdo entre los elementos que convienen entre sí, es decir, que concurren para el efecto general y la organización del conjunto. Benjamin Constant, en sus *Misceláneas de literatura y de política,* declara que se ha «revelado mil veces la inconveniencia del maravilloso relato de Théramène en *Fedra*»; este relato no choca ni con la moral ni con las buenas costumbres, pero este fragmento, bello en sí mismo, no está en armonía con las circunstancias ni el estado del alma en el que deben encontrarse quien lo hace y quien lo escucha. La conveniencia es, pues, una cualidad casi orgánica que hace que todas las partes de una obra se apoyen entre sí y que el autor o el artista no va a perder de vista a la hora de dar un mejor destino a una de ellas en el todo en el que debe integrarse. Paul Valéry ha escrito que lo bello es, «con toda seguridad», la reunión de todas las conveniencias.

A. S.

➢ Decoro, Economía.

COPIA

I - El concepto de copia

La copia es la transcripción literal de un texto o de una partitura musical; es también un cuadro, un dibujo, una escultura, etc., que imita exactamente a otra obra del mismo arte.

La copia se caracteriza por la dualidad de la realización y la unicidad de la invención, que es lo que permite distinguirla de las nociones semejantes.

La *copia* se distingue, en efecto, de la *reproducción* en que exige la intervención de un nuevo realizador, que efectúa una segunda cbra a partir de la primera; por ello, la manera en que se haya visto, leído, comprendido, sentido el original, así como la personalidad de sus gestos (*ductus* del escrito del que escribe, pincelada del pintor, etc.) impedirá que la copia sea nunca rigurosamente idéntica a este original. La reproducción emplea procedimientos mecánicos (físicos y/o químicos: fotografía, moldeado, etc.) para intentar obtener un doble exacto del original. Ciertos procedimientos, tales como el calco, la cámara clara, se sitúan en la frontera de las dos nociones.

No obstante, la copia pretende ser la imitación rigurosa del original; la copia le toma prestado la literalidad del texto, la misma disposición de los colores y los valores, etc. Luego, la invención, la propia concepción del sujeto, son del autor del original y no del copista. La *copia* no es, pues, un simple préstamo de estilo general, un «a la manera de», sino que retoma el original punto por punto; esto la distingue de la *imitación,* del *pastiche,* etc. Se separa también de la *adaptación,* puesto que sigue en las mismas condiciones del original, en el mismo arte: la copia de un cuadro es un cuadro, y no una escultura o una película.

El modo en que el copista reconoce abiertamente la dualidad de realización en la unicidad de la invención hace que la *copia* se aparte también de la *falsificación* y del *plagio.* El falsificador, autor de la segunda obra, disimula su invención y quiere que su obra sea enteramente atribuida al autor del original; inversamente, el plagiario oculta lo que el autor original le ha aportado y quiere que todo, en la segunda obra, le sea atribuido a él mismo.

Los problemas planteados por la existencia de copias no son idénticos de un arte a otro, y además han variado con la evolución de las técnicas.

II - La copia manuscrita de textos

Es la forma normal de la edición en las civilizaciones que conocían la escritura pero no la imprenta. Se aprecia, pues, cuál ha sido su importancia, en un inmenso período que va del comienzo del III milenio antes de Cristo a finales del siglo XV después de Cristo. El valor literario de la copia es el mismo que el del texto, y su valor «ecdotique», es decir, su valor en la publicación de la obra tiende a la exactitud y a la fidelidad de la copia; no obstante, el valor estético de la copia misma tiende a la belleza de la escritura, a la acertada disposición del texto. La copia realza, pues, el valor de la caligrafía.

Esta copia del texto era provechosa sobre todo para el renombre del autor al difundir sus obras, aunque a falta de derechos de autor, no tenía para éste ningún beneficio. Podemos preguntarnos si es verdad que Martial sufría algún perjuicio económico en el caso en que satirizó en uno de sus epigramas, donde cuenta cómo un admirador quería servirse del manuscrito de sus obras para evitar el pago a un librero del precio de un ejemplar copiado. Parece ser que principalmente fueron prohibidos los intereses de los propios copistas, sobre todo cuando su trabajo se convirtió en una profesión organizada regularmente.

Los casos más curiosos se encuentran quizá en las civilizaciones que descubrieron la escritura al mismo tiempo que la copia. Se sabe que a partir de la evangelización de Irlanda, en el siglo VI, San Colomba copió un evangelio que le fue prestado por Finten; éste, al recobrar su libro, exigió que al mismo tiempo le fuese entregada la copia. Y ante la oposición de Colomba, Finten presentó una querella contra él. Se puede concebir la dificultad ante la que se encontraba el rey Diarmaid para solucionar este conflicto sin precedentes, basándose en una legislación que ignoraba la escritura y que no podía prever este caso. Este príncipe no encontró otra cosa mejor que aplicar las disposiciones jurídicas que regulaban el préstamo de ganado; asimiló el libro a una vaca prestada y la copia al ternero nacido en casa del prestatario; como el ternero tenía que ser devuelto al propietario de la vaca, Diarmaid estimó que la copia debía ser entregada al propietario del manuscrito original, y exigió la devolución de la copia a Finten, a pesar de las protestas de Colomba.

En la Edad Media, la copia de textos sagrados era considerada como una obra pía y estaba re-

comendada por la regla de ciertas órdenes monásticas. Los *scriptoria* religiosos o laicos se desarrollaron hasta convertirse en verdaderas empresas de edición.

Hoy en día, la copia manuscrita es antes bien un extracto de una obra para el uso personal del copista. A este título está autorizada incluso en el caso en el que estén reservados todos los derechos de edición y de reproducción. Un ejemplar impreso que reproduzca una obra previa no la *copia,* sino que la *edita;* los problemas son diferentes.

III - La copia en música

La situación es en este caso muy parecida a la de los textos literarios. La copia proporciona nuevos ejemplares manuscritos de una partitura musical. Se supone, pues, en un principio, que se dispone de un procedimiento para escribir en música, lo cual llegó más tarde que para el lenguaje hablado (San Isidoro de Sevilla escribía: «es propio de la naturaleza de la música el que no pueda ser escrita»). Por otra parte, la copia de la música no evolucionó del mismo modo que la de los textos literarios, pues la música no se imprime como el lenguaje articulado. Después del grabado, el empleo actual del estereotipo tiende a equiparar los procedimientos de reproducción de estos dos dominios. La copia manuscrita (como, por otra parte, el grabado de la música) exige inteligencia y gusto. También existe una gran diferencia de calidad entre estos productos. Jean-Jacques Rousseau, que vivía de su empleo como copista de música, cobraba una tarifa superior a la ordinaria porque garantizaba la belleza de la copia.

IV - La copia en las artes plásticas

La situación aquí es bastante diferente; no se trata de procurarse un nuevo ejemplar de la misma obra, sino de hacer una segunda obra análoga a la primera. Algunas veces, sin embargo, se intenta hacer una especie de segundo ejemplar, por ejemplo, para poder realizar una nueva venta. No obstante, la copia es principalmente utilizada como ejercicio que sirve para que el copista se instruya. Éste, por medio de esta especie de contemplación activa y realizadora, penetra de un modo mejor en la intimidad del original y en la de su propio arte. Se emplea también la copia como ejercicio pedagógico de escuela. Aunque la copia de los maestros es igualmente un trabajo de pintor reconocido e incluso de gran pintor. Estas copias son curiosas por la manera en que manifiestan, tanto del copista por la pincelada, como del creador por la composición y concepción (contemplar, por ejemplo, la copia hecha por Van Gogh de *El Rapto de Rebeca,* de Delacroix). Las personas que desconocen la importancia del trabajo de invención y descomposición en las artes plásticas, tienden a juzgar la copia como si fuera un original, únicamente en función del tino material. Inversamente, quienes ignoran la importancia estética que adquiere el acto de pintar, y quienes no piensan más que en la idea o en el tema representado, no aprecian bien que la copia es ya una obra y que no es asimilable a un simple facsímil del original.

V - La copia, en un sentido general y figurado

Por analogía, se dice que se copia a alguien o a algo cuando uno se inspira en este original para obrar. Éste es, más bien, un sentido figurado que propio, y *copia* adquiere aquí una extensión bastante difusa que llega incluso a englobar las nociones de pastiche, plagio, etc., de las cuales se distingue, propiamente hablando, del modo en que más arriba se ha indicado. El empleo del término copia, en esta acepción tan distendida, pretende solamente señalar la falta de invención y de originalidad.

VI - La copia como texto a imprimir

Se trata aquí, por el contrario, de un significado especializado y restringido, inverso a los significados precedentes. Efectivamente, la copia no es aquí lo que se hace a partir de otra cosa, sino la cosa a partir de la cual se hace: es el manuscrito del autor, en tanto que proporciona un texto al editor o al impresor («copia» se opone a «borrador», ya que la copia constituye el texto definitivo). Esta acepción no tiene apenas un empleo estético, salvo en ocasiones en un sentido peyorativo para sobreentender que la longitud del texto cuenta más que su valor. De este modo, nos acercamos la etimología misma de la palabra *copia:* abundancia. A. S.

➢ ADAPTACIÓN, AUTÉNTICO, CITA, EDICIÓN, FALSO, IMITACIÓN, MANUSCRITO, ORIGINAL, PARODIA, PASTICHE, PLAGIO, TEXTO.

COPLA. Etimológicamente, grupo de dos cosas juntas, acopladas; en literatura y en música, la palabra se ha extendido a los grupos de versos unidos por la asonancia, la rima o el sentido, cualquiera que sea su número. La palabra ha sido empleada para designar los grupos de versos con una misma asonancia o rima, en las canciones de gesta; hoy en día ya no se emplea, y, a cambio, ha sido sustituida por la palabra *laisse* (tirada), más apropiada. En un estilo familiar, se llama a veces copla a un fragmento dicho sin interrupción por un actor en el teatro; este uso del término tiende a caer en desuso, se dice sobre todo *tirade* (tirada de monólogo, perorata). Actualmente, la palabra copla designa únicamente una *estrofa de canción,* o de poesía ligera (pues su empleo se hace extraño para la poesía no cantada). Una *copla cuadrada* es una copla de octosílabos; esta expresión es actualmente poco utilizada. A. S.

➢ CANCIÓN, ESTROFA.

CORAZÓN. Desde el punto de vista estético, cabe distinguir tres aspectos diferentes de la palabra corazón.

I - En el lenguaje filosófico y psicológico: lo que pertenece a la afectividad

1 / Sentido general

La palabra corazón posee una relevancia muy particular a partir del siglo XVII, designando de modo general todo aquello que pertenece al orden afectivo, por oposición al orden racional o intelectual. (Con anterioridad al siglo XVII, este empleo del término no revestía un carácter universal, puesto que si los teóricos antiguos consideraban el

corazón como el órgano de la afectividad, otros, por el contrario, lo convertían en la sede de la inteligencia.) En este lenguaje, se ha opuesto con frecuencia el corazón, no solamente a la inteligencia o al espíritu, sino a todo aquello que, en un lenguaje más moderno, atribuiríamos a la idea de formalismo. Justamente en este sentido escribía Voltaire a d'Argental (16 de diciembre de 1760) «con versos bien construidos, con buen ritmo, no se consigue nada si el corazón no se halla conmovido»; y André Chénier escribe también: «El arte no hace sino construir versos, sólo el corazón es poeta» *(Elegía,* XXI).

Existe incluso en nuestros días, en el ámbito de la estética, una corriente sentimentalista que rechaza como estéticamente absurda toda teoría más o menos formalista, tal como la que ha sostenido en música, primero Hanslick, después Stravinsky: se les reprocha el desconocimiento del orden del corazón.

2 / Sentido pascaliano

Si la oposición entre el corazón y la razón adquiere una importancia particular en Pascal (quien la extrae sin duda del caballero de Méré), se hace necesario tomar en consideración la extensión que dicho autor concede al término que nos ocupa; la palabra alude en su obra, no solamente al orden afectivo, sino también a todo aquello que hace referencia al plano de lo instintivo, así como aquello que atañe al ámbito de los principios; en definitiva, *lo que es objeto de conocimiento intuitivo* y no discursivo. Ver los *Pensamientos* 277-282 de la ed. Brunschvicg; es ahí donde figuran las célebres frases: «El corazón tiene razones que la razón no conoce», «He aquí la esencia de la fe: Dios sensible al corazón, no a la razón». Todo esto se halla precisado desde una perspectiva estética en el *Discurso sobre las pasiones del amor* (suponiendo que sea de Pascal, lo cual resulta todavía incierto). El autor del *Discurso* sostiene que el hombre, que posee «el corazón excesivamente amplio», tiene necesidad de un objeto capaz de colmar «el enorme vacío que ha dejado al salir de sí mismo»; por ello, es preciso que el corazón encuentre algo que se le asemeje: «no se necesita arte ni estudio alguno; parece incluso que tenemos un hueco que llenar en nuestros corazones y que se satura efectivamente». Sin duda, «la misma moda y las gentes regulan aquello que denominamos belleza», y «la belleza se halla dividida en diferentes modos». Sin embargo, los hombres saben que hay un ámbito de espera en el corazón», y que ese vacío es colmado particularmente por la belleza femenina.

II - Sentidos técnicos

La palabra corazón posee un cierto número de acepciones técnicas en las diversa artes. En heráldica, se denomina corazón al centro del escudo (llamado también *abismo).* En el arte de las vidrieras, se denomina corazón al centro de la línea de un emplomado, etc.

III - La forma de corazón

La forma corporal del órgano cardíaco ha resultado progresivamente estilizado hasta llegar a una figura convencional, que puede ser trazada con compás, y que presenta ciertas cualidades estéticas evidentes. Asimismo, dicha forma tiene importancia en las artes, ámbito donde con frecuencia ha resultado cargada de ciertos añadidos simbólicos. En los ventanajes góticos, donde la forma del vacío ha sido siempre tan cuidadosamente estudiada, no resulta extraño encontrar la forma de corazón, bien sea simétrica o asimétrica, como, por ejemplo, tres corazones incurvados que llenan un espacio circular. El arte de los jardines ha utilizado a menudo la forma de corazón, que es fácil encontrar en la mayor parte de las artes decorativas. Puede hallarse incluso en la coreografía de líneas del ballet. Frecuentemente este empleo está vinculado al uso del corazón en el juego de cartas. Así, por ejemplo, en el cuadro de D. G. Rossetti, *Regina cordium.* Cabe todavía señalar la función simbólica que desempeña un corazón coronado con una cruz, en la iconografía cristiana. No resulta imposible que la presencia de esta forma en la joyería (joyas denominadas *corazón-de-Jeanette)* sea la base de la expresión popular «lindo como un corazón». Además de la alusión posible al corazón como joya, cabe recordar la expresión «mi corazón», empleada como término afectivo (a veces un tanto distante; así, por ejemplo, en el siglo XVIII resulta desdeñosa por parte de un hombre de nobleza hablando a una pequeña burguesa). La expresión «un corazoncito» para designar a una joven dama puede encontrarse en la obra de Mathurin Régnier. E. S.

➢ SENTIMIENTO.

COREGA. En la antigua Atenas, el cargo de ciertos servicios públicos era impuesto a ciudadanos ricos, que debían asumir los gastos; dichas funciones se denominaban *liturgias* (término que designa simplemente «servicio público» y carece de cualquier sentido religioso). Entre las liturgias figuraban las asociaciones de coregas, es decir, los cargos destinados a organizar y equipar los coros del teatro. Había diez coregas, uno por cada tribu; cada uno tenía la obligación de reclutar a sus coreutas, instruirlos, pagar sus vestimentas (a menudo muy suntuosas, incluso a pesar del criterio de verosimilitud: el corega tenía la pretensión de realizar las cosas en forma adecuada); en fin, era responsable de todo. Más tarde, en el 406, los ciudadanos fueron autorizados a asociarse en grupos de dos por tribu para cada asociación de coregas. Finalmente, tales asociaciones resultaron suprimidas al término de la época helenística, por Demetrius de Falera.

A diferencia de otras liturgias con carácter utilitario, las asociaciones de coregas conservaban una cierta dimensión religiosa: el teatro mantenía un lazo de unión con sus orígenes, y los concursos teatrales, para los cuales se preparaba a los coros, tenían lugar con ocasión de una gran fiesta, y se unían con el culto al dios celebrado. El corega cuyo coro había resultado vencedor en el concurso, recibía como premio un trípode de bronce; era habitual consagrarlo

al dios en cuya invocación se desarrollaba el concurso.

La institución de los coregas suponía una concepción socioestética, según la cual el teatro constituía una parte esencial de la vida de la ciudad. Todo ciudadano poseía el derecho de asistir a las representaciones; y como las localidades habían de ser abonadas, para asegurar a los pobres el ejercicio de este derecho, el presupuesto de la ciudad de Atenas incluía una asignación especial de espectáculo, destinada a pagar sus plazas en el teatro: el *théoricon*. No solamente el teatro constituía un derecho, sino un verdadero deber cívico; el coro significaba una participación del pueblo en la representación misma, pues se componía de aficionados y no de actores profesionales; y a través de las asociaciones de coregas, aquellos que no figuraban en la representación podían participar en su organización contribuyendo a los gastos.

Además, la asociación de coregas implica una concepción del arte teatral según la cual el coro constituye el elemento esencial de una representación.

En la época actual, la expresión de organización de coregas ha sido retomada con frecuencia en el sentido mucho más vago e impreciso de «espectáculo a la antigua». Ejemplo: las «Chorégies» de Orange. A. S.

➢ CORO *[I]*, COREUTA, DITIRAMBO, LITURGIA.

COREOGRAFÍA

I - Sentido etimológico

Parece que la palabra fue empleada por primera vez por Feuillet, quien la presenta como título de la obra que publica en 1700. Posee entonces el sentido de escritura de la danza, conforme a su etimología, y lo conserva hasta finales del siglo XIX.

II - Sentido actual

Es únicamente en el siglo XX, cuando la palabra toma el sentido de *composición técnica de un ballet,* y más generalmente, de una danza. Se distingue:

1 / La coreografía de pasos

Es la sucesión de movimientos, cualquiera sea la amplitud de éstos. Abrir y cerrar la boca *(La consagración de la Primavera,* coreografía de Maurice Béjart) se incluye con idéntico derecho que los pasos definidos por la danza clásica (paso de bourrée, paso vasco, sissone, etc.), así como los movimientos de ojos de la danza hindú, etc.

2 / La coreografía de líneas

Esta expresión posee dos sentidos: *a)* la figura formada por un grupo de danzantes (una fila, una cruz, un círculo...); *b)* el dibujo formado por el desplazamiento de uno o dos bailarines (una noria, una espiral, una farandola...).

También es posible una danza sin coreografía de pasos. No existe coreografía de líneas, en el primer sentido *a,* para un solo bailarín. Ni tampoco pasos en el sentido *b* para una danza carente de recorrido, por ejemplo, en las denominadas danzas «sentadas». La mayoría de las danzas está integrada por la combinación de estos elementos coreográficos.

En las danzas primitivas, populares, folklóricas, la coreografía de líneas reviste una particular importancia, debido a su carácter colectivo y al hecho de que su coreografía se halla escasamente desarrollada. En el ballet, hasta finales del siglo XVIII, sucede lo mismo. A partir del comienzo del siglo XIX, la coreografía de pasos es incrementada y perfeccionada, y en las postrimerías de ese siglo predominará ampliamente en el panorama de la danza. En nuestro siglo existe un equilibrio entre ambos.

De la coreografía de pasos depende el valor expresivo de una danza; contribuye además a su belleza formal. La coreografía de líneas concierne sobre todo a esta belleza.

En el origen, la coreografía se convierte espontáneamente en la obra del coreógrafo en el ballet. Puede resultar entonces el soporte de una voluntad artística, estética o incluso filosófica. G. P.

➢ BALLET, COLECTIVO *[III]*, DANZA, LÍNEA *[III]*.

COREUTA. Personaje que forma parte de un coro en el teatro antiguo. Los coreutas eran aficionados, instruidos por el *chorodidascalos;* durante el curso de la representación estaban guiados por el corifeo y los dos *parastates.* Se ha atribuido a este carácter no profesional de los coreutas el hecho de que las composiciones destinadas a los coros eran consideradas, desde el punto de vista musical, bastante simples y con forma estrófica, es decir, que retomaba la misma melodía o aire para varias estrofas sucesivas. Parece existir una relación entre el tránsito del coro de aficionados al coro de músicos profesionales, y el desarrollo de las composiciones musicales denominadas *anabólicas,* en las cuales no se retoma varias veces un tema melódico idéntico, sino donde la melodía se desenvuelve variadamente sin cesar; esto exige un mayor incremento de la memoria musical.

➢ CORO *[I]*, COREGA, CORIFEO, PARÁBASIS.

CORIFEO. Del griego κορυφαῖος, jefe (de κορυφή, cabeza, cumbre).

I - Teatro antiguo

Jefe del coro. El corifeo guiaba al coro, servía de guía en la ejecución de los cantos, daba a todos los componentes del coro el tono y la medida. Algunas veces, portavoz de todo el coro, hablaba únicamente en su nombre y dialogaba con los actores. En la comedia antigua, interpelaba directamente al público en nombre del autor en la parábasis*.

II - Teatro moderno

En los espectáculos modernos en los que se ha querido introducir un coro, la dificultad de hacer hablar a la vez a varios personajes motivó la cesión de la palabra a un único personaje que habla en nombre de todos. Se trata de la resurrección de una de las funciones del corifeo; Racine lo dice explícitamente en el prefacio de *Athalie:* Salomith «introduce el coro... él canta, tiene la palabra, y hace, finalmente, las funciones de este personaje de los antiguos Coros que se llamaba Corifeo».

III - Teatro lírico moderno

Por analogía con el corifeo antiguo, director de un coro de danza o de canto.

En música, el corifeo es un cantante, hombre o mujer, más instruido o dotado que los otros, que les sirve de jefe de ejecución, formando parte del conjunto, aunque a veces pueda separarse de él.

Incluso puede haber varios corifeos, guiando cada uno una parte del coro, o a veces, aislándose de la masa coral para cantar ellos juntos.

En el arte de la danza, el corifeo tiene un papel análogo; el término designa, por vía de consecuencia, un grado en la jerarquía profesional de los bailarines de ballet clásico. A. S./C.

➢ CORO, COREUTA.

CORISTA. *I* - Persona que canta en un coro.

II - Artista del cuerpo de ballet, que no participa de los movimientos de conjunto.

A. S.

➢ CORO *[i]*.

CORO. *I* - Del griego χορός, conjunto de personas que danzan y cantan (y, primitivamente, el aire en el que ellas evolucionan). Las tres artes de la danza, la poesía y la música se hallan reunidas; el coro trágico o cómico se integraba, ante todo, en una acción teatral.

Pero la separación de este género complejo en distintas formas, en la que cada una de estas artes adquiere su independencia (por ejemplo, teatro sin danza ni canto y, desde el teatro griego antiguo, el coro teatral no es ya nunca un coro danzado), conduce a una modificación en la noción misma de coro, y a su división en diferentes variedades (cuyos problemas se refieren habitualmente a la supervivencia del origen común). En el actual estado de la cuestión, conviene estudiar estos diversos géneros separadamente.

1 / El coro de danza

El término coro, para designar una danza colectiva, no es apenas empleado sino por referencia o alusión al coro antiguo.

No obstante, ha conservado un sentido técnico en el vocabulario del ballet clásico. Se denomina coro al cuerpo del ballet, compuesto por bailarinas que no ejecutan jamás pasos de forma aislada, sino que participan únicamente en evoluciones de conjunto.

➢ CONJUNTO.

2 / El coro en música

Un coro designa, bien un grupo de cantores, bien el fragmento de música que éstos interpretan colectivamente, solos (coro *a capella),* o acompañados de instrumentos musicales.

El canto en coro, incluso al unísono, presenta para el auditorio el interés estético de dotar al canto de un cierto volumen sonoro, o de permitir efectos de masa. Pero una cierta forma de publicidad, que exageraría dicho interés, incidiría excesivamente en la tendencia a admitir que el valor de una ejecución se halla en función del número de ejecutantes: ¡cuantos más haya, más bello! Desde el punto de vista de los mismos cantantes, el canto coral constituye una experiencia vital de fusión de las individualidades en la colectividad, por la forma común de su acción, por el mismo hecho de respirar al mismo ritmo; este tipo de aspectos conciernen a la estética psicológica o sociológica.

El coro añade otro interés estético, el de propiciar con bastante facilidad la existencia de músicos polifónicos: cada parte diferenciada está interpretada por varias personas que se apoyan entre sí. En la época actual, en la música, por así decirlo, profesional, el coro es habitualmente polifónico, mientras que el coro al unísono toma más bien un carácter popular (sin que de esto deba deducirse la no existencia de una polifonía popular). Cantar en coro a varias voces exige a los aficionados una cierta educación musical (mantenida en algunos países por la práctica del coro religioso). A. S.

A / *Música religiosa.* Cantar en coro ha representado desde la más alta Antigüedad, un acto religioso. Procesiones de cantores han sido representadas sobre numerosos relieves (en particular en la provincia de Asia Menor) y desde el comienzo de la era cristiana los testimonios se tornan cada vez más frecuentes. Cantar en coro constituye una forma privilegiada de oración y de alabanza, más digna de la divinidad que la mera palabra. «Cantad a Dios con todo vuestro corazón, con reconocimiento, a través de salmos, himnos y cánticos espirituales», escribe San Pablo a los Colosenses (III, 16). Muy rápidamente una cierta noción de arte interviene. La calidad de los coros es importante, dicen los Padres de la Iglesia, hace a los hombres semejantes a los ángeles, apunta San Juan Crisóstomo, «cuando cantamos, los ángeles mezclan sus voces con las nuestras, y nuestras voces se confunden con las suyas» *(In psalmos* 7).

Se puede cantar en coro sin acompañamiento instrumental (en el siglo XVIII se dirá *a capella)* o con el apoyo de instrumentos variados. Desde la Antigüedad, los bajo-relieves muestran grupos de cantores acompañados de tocadores de flauta, arpa o tamborín. Sobre numerosos cuadros de la Edad Media, se pueden apreciar coros de ángeles musicales acompañándose a sí mismos con el laúd o la vihuela de arco.

a / El coro puede ser monódico, es decir, todas las voces cantan al unísono. La expresión más perfecta de esta forma coral es el canto llamado gregoriano, cuyo máximo apogeo se sitúa en el siglo VIII. La música se convierte, por tanto, en patrimonio de los monasterios. Las composiciones son en su mayor parte anónimas, y los cantores también. Los fieles se asocian a su canto por invocaciones diversas. Las voces permanecen absolutamente unidas y sometidas al texto, del que ellas detallan todas las intenciones. La línea musical es muy flexible y ornamentada, reposando sobre la respiración de los coristas; es la expresión misma de la plegaria. La música otorga magnificencia al lenguaje y subraya el sentido. La expresión «cantar a una sola voz» adquiere aquí todo su significado, pues la unidad perfecta del coro gregoriano, que

exige un arte consumado, constituye el símbolo de la unión de los coros con las almas en la oración.

b / El coro puede ser polifónico: las voces cantan simultáneamente a alturas diferentes.

La polifonía ha sido sin duda practicada de modo más o menos espontáneo desde las épocas más remotas. Sin embargo, no puede hablarse de música o arte polifónico antes del siglo X, e incluso en esta época se trata todavía de una polifonía muy simple con dos voces que cantan a la cuarta. Es en el siglo XV, y más aún en el siglo XVI, cuando se sitúa la Edad de Oro de la polifonía. Los cantantes se agrupan frecuentemente en capillas que constituyen verdaderas escuelas. Las más célebres se ubican en Inglaterra (Capilla Real), en Italia (Capilla Sixtina), en los países flamencos (Capillas de los Duques de Borgoña), en Francia (Chapelle Royale). Los coros presentan una enorme complejidad, la tonalidad, largo tiempo indecisa, se afirma. El texto se halla completamente perdido en una especie de crecimiento musical acentuado, incluso, por el uso frecuente del contrapunto. En los países germánicos, la Reforma luterana provoca un gran impulso de la música para *coros* con el coral, mientras que la Contra-Reforma en Italia suscitará también la aparición de formas musicales nuevas, donde los grandes coros ocupan un lugar relevante. Toda la época barroca se convierte en el período privilegiado de los grandes coros. La composición no es solamente lineal y contrapuntística, sino armónica, y cultiva los acordes monumentales y suntuosos. La bicoralidad permite efectos musicales particulares de diálogos y ecos. Es el gran período del oratorio, donde los coros participan en la acción y comentan las grandes gestas de héroes y santos. En las Pasiones se expresa el sufrimiento, la alabanza y la oración de toda la humanidad.

Hasta el siglo XIX, los coros, que cantaban en las iglesias, no incluyen a las mujeres. Las voces agudas son interpretadas por contratenores (voz de falsete) y jóvenes muchachos, lo que da a las obras una tonalidad estética particular.

B / *Música profana.* Todo lo que ha sido dicho en torno al coro religioso puede aplicarse a la música profana, con la salvedad de que las mujeres no se hallan excluidas y de que el repertorio es mucho menos importante que el de la música coral sagrada.

a / La *canción* constituye la expresión privilegiada del coro profano. Posee, como éste, orígenes muy lejanos. Desde siempre, las canciones han acompañado a los trabajos propios de cada estación del año, los oficios, las fiestas y las danzas, en definitiva, las ceremonias que jalonan la vida cotidiana. Pueden ser muy simples, cantadas al unísono por todos, o muy elaboradas con polifonías cultas que exigen coristas ejercitados.

El Renacimiento y el Barroco han producido épocas privilegiadas para la canción y el madrigal. Se tornaría sin duda imposible la tarea de componer un inventario de todos los poemas de amor puestos en música por coros polifónicos del siglo XVI. Una forma frecuente, variando la expresión y las sonoridades, es la alternancia de coplas, a menudo monódicas y cantadas por un solista, y la interpretación de estribillos por parte de un coro polifónico.

La canción aprovecha la diversidad y expresividad de las voces conjuntadas; sus timbres diferentes, para crear efectos estéticos de todo género, transponiendo los cantos de pájaros, los ruidos de la ciudad y el soplido del viento.

La época moderna ha enriquecido con auténticas pequeñas obras maestras de concisión, refinamiento y perfección formal (Debussy, Ravel, Poulenc, Hindemith...). Estas canciones desempeñan de alguna manera en música el papel de la novela corta o relato breve con respecto a la novela.

Se hace preciso abrir aquí un paréntesis para un tipo de coro que es a la vez sacro y profano: los villancicos, que constituyen una parte no desdeñable del patrimonio musical en los países de civilización cristiana. Grandes músicos han compuesto villancicos que poseen también múltiples raíces populares (en nuestros días podemos citar en Inglaterra los *Christmas Carols* de Benjamin Britten).

b / *El coro lírico* ha constituido desde su origen un apartado fundamental del repertorio lírico. Desempeña en la ópera una función análoga a la que cumple en el oratorio. Es, con frecuencia, un personaje múltiple, una entidad (el pueblo, marinos, sombras infernales...), que habla y actúa (el coro lírico es casi siempre actor). Un bello ejemplo de ópera clásica donde el coro es un personaje absoluto es la ópera seria de Mozart: *Idomeneo.*

(Cuando se trata de algunos personajes que se expresan individual y simultáneamente –que integran, pues, musicalmente un coro– se habla más bien de *conjunto vocal.)*

Los coros presentan una considerable importancia en la ópera del siglo XIX, ya sea de Berlioz *(Los Troyanos),* de Wagner *(La Walkyria, Parsifal),* de Verdi *(Nabuco,* que intervino activamente en el *Risorgimento* italiano) o de muchos otros compositores.

En la ópera contemporánea, los coros son menos utilizados, sin resultar por ello rechazados (se puede citar, por ejemplo, la obra de Luigi Nono: *Un gran sol cargado de amor,* donde el coro de los Comuneros es el principal personaje, 1972).

Los Himnos patrióticos son coros profanos particulares. Algunos han sido compuestos por músicos célebres (Haendel, J. Haydn, Mendelssohn, Gossec...). Su función excede la estética cuando utiliza el carácter unanimista del canto coral con fines de exaltación patriótica. El dinamismo inherente al coro cantado, por el mismo hecho de naturaleza vigorosa, se halla en los cantos guerreros realizados para exhortar a la marcha y al combate. La música de estos coros se acerca a menudo a las raíces populares y profundas de los pueblos, que hacen vibrar a aquellos que cantan. Muchos de estos coros son de una gran belleza (coros rusos).

En *conclusión,* cabe decir que el coro representa una forma musical particular, diferente de la voz solista y de la orquesta.

Los cantantes que integran un coro son lo contrario del solista: deben olvidarse y despojarse de su personalidad delante de la obra que interpretan. Muchos directores de orquesta afirman que los mejores conjuntos están formados por aficionados que desarrollan una labor musical sin otra preocupación que la artística.

De otro lado, los coristas constituyen ellos en sí mismos su propio instrumento. Es de su propia persona de donde obtienen los sonidos que producen. Cabe decir que el coro es una orquesta compuesta de instrumentos que son al propio tiempo seres vivos expresando de un modo intensamente ardiente y vital todo un abanico de emociones estéticas. Cada miembro de un coro experimenta un vehemente sentimiento estético al interpretar con su voz el canto, equilibrando musicalmente su propia voz con respecto a las voces vecinas en la satisfacción del acorde y aun de la disonancia, así como al sentir la obra que se recrea en el interior mismo del coro.

La música coral, justamente por ser algo vital, resulta, más que ninguna otra, la expresión de los sentimientos de los pueblos. Así, los períodos de desórdenes espirituales, como la Reforma, y las guerras que ha arrastrado consigo, han visto nacer los grandes motetes de Schütz y las Pasiones de Bach; la Contra-Reforma, los oratorios de un Carissimi; las guerras religiosas que han desgarrado Inglaterra, las obras corales magníficas de los Tallis, Byrd o Purcell. Los grandes sucesos de la historia, victorias, coronamientos, tratados de paz... han suscitado grandes coros (antífonas, motetes, historias sagradas, oratorios...). *Te Deum* y *Requiem* han acompañado con sus coros suntuosos a los Grandes de la Historia.

En nuestra época de individualismo, la celebración, lugar electo de la música coral, se torna cada vez más excepcional, así como los compositores de música religiosa resultan ser cada vez más escasos (Messiaen...).

Los coros no se escuchan apenas si no es en conciertos; las obras musicales de las que forman parte han resultado, por esta misma razón, transformadas respecto a su función original.

Es necesario señalar, no obstante, que cantar en coro constituye una actividad artística que se practica siempre y cada vez con mayor asiduidad, por el mero placer de cantar. El coro constituye una forma privilegiada del aspecto colectivo del arte. La comunión con la obra no reside aquí en el hecho de un público que contempla y escucha, sino en aquellos mismos que realizan la obra de arte y que experimentan el sentimiento complejo de actuar por sí mismos, cada uno permaneciendo solidario con el otro en la alegría particular de la creación artistica cuando ésta es colectiva. L. F.

➢ CAPELLA (A), CANTO, COREGA, COREUTA, CORISTA, CONJUNTO, GREGORIANO (CANTO), LITURGIA.

3 / El coro en el teatro

A / *Teatro antiguo.* El coro era un elemento esencial del teatro griego; no se concebía una obra sin él, y constituye asimismo el origen del propio teatro. Primitivamente, se componía de los ciudadanos, en general; incluso cuando se convirtió en un grupo de ejecutantes y la población entera de la ciudad no desempeñaba sino un papel de espectador, el coro continuaba siendo su símbolo. Además, por la presencia constante del coro en la pieza teatral, los héroes permanecían siempre en público, incluso en el universo de la obra.

A esta función social, el coro afiadía una función lírica: con la pieza mezclaba cantos, danzas, desarrollos rítmicos; el género lírico se hallaba de esta manera entrelazado con el género dramático.

Cada tipo de coro poseía además su estética peculiar. El *coro trágico* contaba en principio con cincuenta coreutas. Fue reducido enseguida a doce. Esquilo ya no lo empleará más; pero el coro constituye en su obra uno de los personajes que integran la acción trágica misma: en él subsiste una función dramática muy nítida en la situación. Así, en *Las Suplicantes,* es la propia suerte del coro la que se cuestiona: esas jóvenes doncellas, ¿encontrarán sus defensores allí donde acaban de esconderse, o bien serán abandonadas en manos de sus perseguidores? La acción se torna muy violenta: se las persigue, se las atrapa, se quiere arrastrarlas a la fuerza, ellas se debaten; dichosamente, Teseo acude en su auxilio justo a tiempo. En *Las Euménides,* el coro encarna la fuerza temática principal, resistiendo los personajes hasta el arbitrio final. Sófocles modifica la estética del coro; a pesar de que aumenta el número de coreutas de doce a quince, reduce su participación en la acción. La intriga se desarrolla entre los actores; el coro se limita generalmente a la función de confidente, de exhortador o de comentador. Con frecuencia representa en la pieza a la opinión pública, moderada, bastante tradicionalista, buscando apaciguar los conflictos. Eurípides, censurado a este propósito por Aristóteles, acentúa más todavía el aspecto accesorio del coro. Si el coro finaliza por no ser más que una especie de espectador privilegiado que comenta la acción y que reacciona en el universo de la obra, el peligro consiste en que haga un doble empleo con el espectador real.

En la tragedia, el coro está habitualmente presente de forma continua sobre el teatro. La representación comienza con una escena entre actores (el *prólogo)* tras lo cual el coro hace su aparición *(parodos),* y permanece hasta el final de la pieza en un espacio circular (la *orquesta)* situado delante y un poco más abajo de la escena. Su salida *(exodos)* puede significar el desenlace mismo de la pieza, como en *Las Euménides;* o bien puede estar seguido de una escena entre actores.

Una secuencia momentánea del coro, saliendo, volviendo más tarde al curso de la obra, era algo excepcional, y cargado, por ello mismo, de un intenso valor dramático. En *Las Euménides,* Orestes ha conseguido escapar de las Erinias durante su sueño y ha tomado cierta ventaja sobre sus perseguidoras, pero ellas parten en su búsqueda; se lo reencuentra solo en la escena, durante un instante, buscando refugio en el santuario de Atenea; pero se sabe que las Erinias van a captu-

rarlo; inexorablemente ellas habrán de sobrevenir puesto que el coro *debe* estar allí; se las espera, no pueden tardar; su segunda entrada significa el cumplimiento mismo de la fatalidad. En el *Ayax* de Sófocles, el *epiparodos* o segunda entrada del coro es, por el contrario, tan ansiada como la salvación; es inminente –va a producirse de un instante a otro– pero cuando el coro llega por fin, rendido de fatiga, es demasiado tarde: Ayax se ha suicidado.

El *coro de comedia* estaba integrado por veinticuatro coreutas. En la *antigua comedia* (Aristófanes), subsistía en principio una *función dramática:* incluso cuando no tenía más cometido que el de asistir a la acción y comentarla, el coro atizaba los conflictos, excitaba a los personajes; con frecuencia, toma parte en la acción. Asimismo desarrollaba una *función pintoresca,* ligada a las costumbres, a la puesta en escena: los coreutas, por medio de disfraces y atuendos fantásticos, bufones, un gran espectáculo (pájaros, ranas, personajes montados sobre avestruces, etc.) daban a la comedia una especie de aspecto burlesco y de diversión fantasmagórica. Finalmente, como función especial del coro cómico, éste tomaba *la palabra en nombre del autor* y se dirigía directamente al público para comentar los eventos del día, dejando a un lado la ficción dramática.

Con la nueva comedia *(Ménandre),* la importancia del coro se ve drásticamente reducida. En esta época, se ha suprimido incluso la organización de los coros. El coro se limita a cantar y danzar durante el intermedio; la comedia, convertida en teatro de costumbres y, por tanto, dotada de un carácter más psicológico, es una obra que se obtiene y se forma totalmente al margen de estos juegos de entreactos.

En el género de obras cómico-heroicas denominadas *dramas satíricos,* el coro satírico se componía de quince pies de cabra, y adquiría un carácter de exuberancia truculenta.

El *teatro latino* posee coros trágicos que imitan la tragedia griega. La comedia latina, inspirada a menudo en la nueva comedia griega, generalmente no emplea coros.

B / *Teatro moderno.* El teatro moderno utiliza muy raramente el coro, y cuando lo emplea, es generalmente bajo la influencia y por imitación del teatro antiguo. Pero no existe esa asimilación del coro con el conjunto de la ciudad. Y una distinción se establece entre el teatro cantado, donde el coro constituye la regla, y el teatro hablado, en el que se torna excepcional.

En el teatro hablado y concebido como un arte literario, el coro supone dificultades en cuanto personaje colectivo. El primer obstáculo, de carácter material, se refiere a la ejecución en común de un texto hablado que debe resultar inteligible. En tanto que el coro *actúa,* los movimientos del conjunto son realizables y comprensibles; el único inconveniente puede surgir en la extensión de la escena si se pretende introducir una multitud; pero el personaje colectivo no conlleva por sí mismo grandes dificultades. Si el coro canta no se captarán quizá muy nítidamente las palabras, pero su texto no resulta indispensable para la intelección de la acción, siendo la música habitualmente lo esencial. Sin embargo, cuando el coro *habla,* se corre el riesgo de no comprender en absoluto lo que se dice, puesto que es un conjunto de personas que declama simultáneamente justo cuando lo que se expresa en ese momento es lo fundamental.

Con frecuencia se soluciona este inconveniente concediendo la palabra a un único personaje, que habla en nombre de todos. Así, en *Athalie,* Racine confía a Salomith los fragmentos *hablados* de un coro que *canta* colectivamente. Pero si la obra teatral es únicamente dialogada, el coro se encuentra reducido al papel de mudo figurante sólo cuando el corifeo interviene por todos. Se puede entonces realizar un tipo de personaje colectivo, aunque cada uno hable individualmente, según el procedimiento de Victor Hugo en *Cromwell:* la muchedumbre constituye un auténtico personaje; se compone de las personas que van interviniendo una tras otra, pero sin representar ninguna de ellas un personaje individual definido, sino más bien integrando en el conjunto un papel único: el de la opinión pública. Recientemente, Cacoyannis ha empleado el mismo procedimiento para hacer intervenir a un coro, en su película *Las Troyanas,* extraída de Eurípides.

El segundo problema planteado por el coro en el teatro moderno, radica en la función dramática del personaje colectivo. Schiller introdujo el coro en *La novia de Messina,* y en el prefacio de esta obra, titulado *Sobre el empleo de los coros en la tragedia,* elabora la teoría de toda una estética del coro en el teatro moderno. En primer lugar, distingue los *coros* (fragmentos líricos cantados por varios personajes, y que constituye una muestra del género ópera), y *el coro* (personaje colectivo y no individualizado). El coro le parece cumplir diversas funciones estéticas en el teatro moderno. En principio, el lirismo del coro contrasta con el aspecto trivial del mundo moderno, y esta trivialidad convierte todavía en algo necesario este lirismo compensador. De inmediato, el coro, no siendo un individuo, se torna en su generalidad figura de abstracción, y otorga al teatro un valor intelectual. Al fin, separando la reflexión de la acción e interrumpiendo ésta con intervalos estáticos, se impide al espectador quedar atrapado, se evita la ilusión teatral, y se restituye al espectador una libertad de pensamiento que las emociones surgidas de la ilusión transformarían en pasividad.

Esta curiosa teoría, que anuncia ciertas ideas estéticas recientes tales como el *distanciamiento,* no fue generalmente seguida en el siglo XIX. Este siglo ha introducido muy a menudo coros cantados episódicos en algunos dramas (coro de los penitentes en *Lucrecia Borgia,* de las lavanderas en *Ruy Blas,* etc.) Pero el personaje colectivo es, ante todo, la multitud, que no constituye un coro propiamente dicho. El vodevil, género mixto que mezcla palabra y canto, utiliza el coro cantado. En general, el coro hablado, a pesar de los esfuerzos intentados de tiempo en tiempo hasta la época actual, no ha encontrado apenas el favor del público, y la crítica le es habitualmente severa.

Pero el teatro halla para el coro un nuevo recurso en la existencia de un teatro hecho *para ser leído* y no para ser representado. Este género escapa a todos los obstáculos propios de la representación. De este modo, Musset da la palabra a un coro de campesinos en *No se juega con el amor.* Si más tarde tales obras son llevadas a escena, no corresponde al escenógrafo el evitar las dificultades que surjan (por ejemplo, al distribuir las réplicas entre los coristas). El coro ejerce con frecuencia la función de recitador, describiendo el decorado o exponiendo ciertos acontecimientos de la acción. Señalemos finalmente que el coro no es exclusivo del teatro europeo. Puede ser hallado también en Oriente (teatro hindú, chino o japonés... El *noh* japonés, por ejemplo, dispone a la derecha de la escena de ocho o diez cantantes; en sus recitativos, tan pronto describen el cuadro donde se verifica la acción, como se introducen en la propia acción y dialogan con los actores. El coro balinés añade los movimientos corporales (a menudo en posición sentada), el canto (sonidos musicales, silbidos con ritmos, ruido) a la participación en la acción teatral.

➢ Corega, Coreuta, Corifeo, Epiparodos, Exodos, Parábasis, Parodo, Tragedia.

4 / El coro en literatura

El coro posee poca relación con lo literario, a excepción de la literatura dramática. Pero pueden existir ejecuciones colectivas orales de obras literarias. El *coro poético hablado* se asemeja al coro cantado por la existencia de un ritmo que regula todas las voces en una forma común. Todas las lenguas no se prestan a ello del mismo modo; este tipo de coro, muy raro en francés, lo es menos en alemán; ciertas civilizaciones no europeas pueden efectuar también empleos interesantes (cf. las búsquedas poéticas de Léopold Senghor).

En cuanto al coro hablado *en prosa,* es algo casi excepcional e inusitado.

II - Se denomina coro en arquitectura (en un sentido que deriva del precedente) a la parte de una iglesia donde se sitúan el clero y los chantres durante los oficios. Se formula, por tanto, una disposición arquitectónica con función religiosa y litúrgica, pero no desprovista de una cierta dimensión estética.

En efecto, el coro, recinto reservado en el interior de un edificio público destinado al culto, traduce por una disposición material la manera de concebir las relaciones entre Dios, los clérigos y el pueblo. Su emplazamiento (tanto por referencia al conjunto del edificio, como al altar), su amplitud, su modo de clausura, su ordenamiento interior, afectan profundamente a la estructura y a las proporciones del edificio en tanto que obra arquitectónica, así como al aspecto espectacular de las ceremonias religiosas. Las soluciones propuestas a tales problemas son muy diversas, bastará con indicar algunos ejemplos típicos.

Una disposición muy frecuente y que ha finalizado por convertirse en una especie de modelo tradicional, establece la ubicación del coro en la parte alta de la nave, entre el crucero y el ábside, y le concede como extensión un tercio del largo de la zona baja de la nave, situada entre el crucero y los pórticos de la fachada. El coro se halla cerrado lateralmente por murallas o enrejados, y presenta a ambos lados una hilera de sillones. Se encuentra separado del resto de la nave por una balaustrada que lo aísla, pero que a la vez lo deja bien visible. Así, pues, se halla emplazado entre los fieles y el altar sobreelevado, que lo domina y del que no oculta nada. Una disposición tal, resulta al propio tiempo armónica y majestuosa, y su ordenamiento jerárquico conlleva una grandiosidad en la misma simplicidad de sus proporciones.

En otro caso, el coro permanece, por el contrario, oculto a la vista del público a través de murallas y con frecuencia por una galería; pone obstáculo a la vista del altar para las personas emplazadas en lo bajo de la nave. Este espacio clausurado se encierra entonces en sí mismo y en su sola relación con el santuario; establece en la iglesia, para aquellos que se sitúan a su alrededor, una zona misteriosa. Desde una perspectiva estrictamente estética (y cualquiera que sea, por descontado, la opinión que se tenga desde un punto de vista religioso), se ha reprochado reiteradamente a esta disposición la ruptura de la unidad de conjunto del edificio, así como el hecho de establecer «un edificio sin el edificio».

En definitiva, sucede que se coloca el altar entre el coro y el resto de la nave, en el cruzamiento mismo del crucero, cuando existe alguno. De este modo, se pretende centrar toda la iglesia en torno al altar, sin que haya zona intermedia entre los fieles y éste (incluso se dice la misa bastante a menudo «de cara al pueblo»). El coro se ubica, por tanto, detrás del altar, y está separado de él por el resto de la nave. No conduce de la nave al altar; significa para el santuario una especie de eco y de sombra. Esta disposicion puede lograr conciliar la amplitud y la discreción, la majestad y la humildad. A. S.

➢ Iglesia.

Coroautor ➢ *Autor*

CORPORAL

I - Significado general

1 / La noción de artes corporales

Las artes corporales son aquellas en las que el propio cuerpo del artista sirve de material a la obra de arte. Se puede, pues, incluir en las artes corporales la danza, el arte del actor, el canto; Alain incluyó incluso ciertas artes que no son consideradas generalmente como bellas artes (tenemos entre las artes materiales a la escrina, en tanto que presenta un aspecto estético).

El hecho de tomar de este modo el cuerpo humano como material o instrumento, ha sido a veces repudiado desde un punto de vista religioso, o bien en nombre de la dignidad del hombre. La querella del teatro, en el siglo xvii, empleó ampliamente este argumento para condenar las representaciones teatrales, sobre todo cuando esta práctica era profesional (se ha llegado a comparar

con la prostitución). Es así como Bossuet condenaba el teatro como inmoral por esencia, por el propio hecho de ser corporal, dado que había degradado de este modo al cuerpo tomándolo como objeto de exhibición.

Y, al contrario, los autores modernos pensaron en una especie de transmutación de lo corporal por medio de la práctica estética. Alain, ya citado, estima en su *Sistema de las Bellas Artes* que estas artes del cuerpo «desatan la timidez, el miedo, el vértigo y la vergüenza», porque «disponen el cuerpo humano basándose en la soltura y la potencia».

El arte corporal se presenta además de dos formas diferentes, según contemplemos desde el punto de vista del artista o desde el del espectador. En el arte de la danza, el control del bailarín sobre su propio cuerpo es interno; el bailarín que no puede verse a sí mismo, está obligado, si quiere compartir el punto de vista del espectador, a recurrir a artificios. Lo más simple es que utilice el espejo; las técnicas modernas han suministrado a este respecto nuevos recursos tales como el magnetoscopio.

2 / El teatro como arte corporal

El teatro forma parte de las artes corporales de un modo particular: en tanto que la representación está basada en la encarnación. El actor presta su cuerpo a un personaje creado por el autor. El teatro es, pues, solamente un arte corporal en el estado de la representación, acto efímero y secundario en el tiempo, en relación con la creación del autor que se perpetúa a través de su texto.

No obstante, es cierto que el teatro es un arte corporal y que históricamente aparece a menudo como tal; hay que admitir que el cuerpo generalmente ha sido excluido de la tradición «noble». Hubo un reparto: la palabra en los teatros aristocráticos y literarios, el cuerpo, el lenguaje gestual e incluso una parte acrobática y juegos de escena bufos sin texto en los espectáculos para el pueblo. Incluso en las formas intermedias (comedias de costumbres, de tipos, teatro de divertimento), el interés reside principalmente en las ideas, los personajes de intriga; el cuerpo aquí no es significante ni significado. No es significante en la medida en que no es un medio de expresión o un material específico, estando al servicio del análisis psicológico o de los acontecimientos; tampoco es significado porque el teatro no escenifica las experiencias corporales de los personajes.

Sin embargo, en el siglo xx se produjo un cambio profundo; no podemos sino sorprendernos del lugar privilegiado que el teatro contemporáneo atribuye al cuerpo (esta búsqueda revela a la vez una necesidad y una moda que a veces se convierte en obsesión). No podríamos olvidar las aportaciones de los grandes teóricos de comienzos de siglo, como E. G. Craig que piensa en la teatralidad en relación con el movimiento y al margen del texto, A. Appia (véase su reflexión sobre el espacio y el ritmo de Dalcroze), J. Copeau (los actores del «Vieux Colombier» están preparados físicamente y trabajan la improvisación corporal), o Meyerhold (redescubrimiento del «teatro de Feria» y formación de un actor «biomecánico»), así como muchos otros. Sin embargo, es cierto que se dio un nuevo impulso hacia 1960.

Esta vasta corriente que intenta dar preponderancia al cuerpo se cristaliza principalmente en torno al pensamiento de Artaud; se manifiesta claramente en las realizaciones del teatro laboratorio de Grotowski y de sus discípulos, de las compañías americanas como el *Living* y el *Open Theatre* y de numerosas compañías jóvenes. El fenómeno se hace universal y alcanza a las compañías más tradicionales. Esta verdadera explosión se inserta en una valoración del cuerpo, consecuencia, entre otras, de la influencia del psicoanálisis (importancia del cuerpo imaginario, fantástico). Se puede también citar la influencia de los teatros de Oriente y Extremo Oriente (No; teatro chino; teatro de Bali...) como la recuperación de la mímica, de la pantomima y de la *Commedia dell'arte* y el interés por el music-hall, el circo y los clowns, el cine mudo y sus grandes cómicos –en definitiva, todos los espectáculos en los que el movimiento, el gesto y los juegos de fisonomía son los reyes.

El objetivo principal de los teatros del cuerpo es explorar todas las posibilidades corporales y a la vez hacer salir al cuerpo de su comportamiento cotidiano, disolver la máscara social de la persona. Para alejarse de la representación realista del cuerpo (ver Craig y la super-marioneta), los directores quieren colocar al actor (y al personaje) en experiencias límites, en las que el ser está completamente entregado en cuerpo y alma. Al convertirse en el elemento originario y generador, el cuerpo introduce incluso una inversión en la temática. Una especie de fusión íntima se produce entre el cuerpo y el mito, convirtiéndose el cuerpo en objeto de una mística que se pone al servicio de los grandes mitos interpretados como bebiendo sus fuentes en las grandes experiencias corporales (nacimiento, muerte, enfermedad...) y, además, el cuerpo es a menudo empleado como metáfora de la vida cósmica.

Encontramos, entre las innumerables tentativas del teatro contemporáneo, significados muy diversos, desde el teatro que rechaza completamente la palabra al teatro en el cual la palabra es un hechizo; utilización del grito y de los sonidos articulados (por la compañía inglesa *Roy Hart);* síntesis entre el cuerpo y la palabra (Grotowski, el *Open Theatre);* o disociación de la palabra y de lo gestual, sobre todo para actualizar el «sub-texto» y el inconsciente (como en un espectáculo de Antoine Vitez tal como *Los milagros,* del Evangelio según San Juan). El teatro a menudo ha unido estas experiencias a la creación colectiva.

En todas estas experiencias se es consciente de que hay que llegar a superar la histeria corporal para desembocar en la creación de un lenguaje». No obstante, el problema se hace particularmente arduo cuando se pretende romper con el lenguaje gestual cotidiano y convencional para actualizar una «expresión» natural, una espontaneidad, una primitividad (a menudo realzando el mito del Buen Salvaje). Para Grotowski, el «signo orgánico» es «expresión elemental»: en el momento del choque físico, el hombre no se comporta como lo sue-

le hacer cotidianamente, sino que utiliza «signos rítmicos» unidos a «un proceso orgánico y personal». No obstante, la ilegibilidad de esta escritura, que no se deja leer a partir de ningún código, podrá despistar al espectador; sin embargo, podrá también convertirse en un trampolín para una comunicación más profunda, total.

3 / La «expresión corporal»

El término actual, demasiado a la moda, «expresión corporal», es un término ambiguo y cajón de sastre en el que se mezclan confusamente varias concepciones diferentes, a veces contradictorias y generalmente extrañas a la estética. Particularmente, encontramos en él tanto una especie de psicodrama destinado a «expresar», es decir, a exteriorizar las pulsiones internas, como una mímica destinada a «expresar», es decir, a representar un significado en medio de movimientos significantes. En esta última acepción, el término propio sería más bien «lenguaje corporal». Existe un arte consagrado a esta función que es el de la mímica.

II - Significado particular, histórico

En un significado más restringido, se llama «arte corporal» *(body art)* a una forma de manifestación nacida en los años 60 en la que «el artista» tiene como único material, como único instrumento y como único lugar, su propio cuerpo, con el que lleva a cabo «acciones». Algunas de estas acciones que, a menudo, pueden parecer exhibicionistas, narcisistas o masoquistas a la vez, van hasta los límites de lo insostenible: los artistas llegan incluso a amarrarse fuertemente el rostro para deformarlo monstruosamente, otros llegan a abrirse con la ayuda de una navaja la espalda, los costados y los antebrazos. Esta violencia extrema testimonia en realidad la necesidad que sienten los artistas del *Body Art* de comunicar a su público su profunda habilidad, la rabia de no poder trascender los límites del cuerpo y también, tomando el cuerpo como símbolo de lo «idéntico» en todos los hombres, transmitir un mensaje de amor. Muchos de estos artistas, en efecto, insisten en el carácter universal del *Body Art,* que no exige ni una cultura previa, ni dones especiales, y que se dirige únicamente a la pura sensibilidad, común a todo el mundo. Bajo esta perspectiva, el arte no es, pues, ni especulación, ni diversión, sino toma de conciencia de los límites del cuerpo, del cual se intenta ofrecer un conocimiento físico. Parece que esta forma de manifestación artística, que a menudo se confunde con la acción teatral, testimonia también la voluntad de escapar a todo circuito comercial, a toda «recuperación» insiste sobre todo en la función purificadora y transformadora del arte.

N. B./P. C./A. S.

➢ Catarsis, Carne, Danza, Farsa, Gesto, Improvisación *[III]*, Encarnar, Lenguaje, Mimo, Mímica, No, Pantomima.

CORRECCIÓN. ***I*** - La correción es la cualidad de lo que es correcto*, es decir, conforme a las reglas, al deber del artista. Estéticamente es una cualidad, en suma negativa: es correcto lo que no contiene faltas, incorrecciones. Se alabará en un músico una armonía correcta, en un pintor o en un dibujante, un dibujo correcto, una perspectiva correcta. Es aquí, evidentemente, donde se afianza firmemente un clasicismo, cuando este epíteto resulta elogioso. Aunque fácilmente puede adquirir el carácter de censura, pasando la corrección por la característica formal de un arte frío, acompasado, sin inspiración y sin genio, o por un arte sin defectos pero a la vez sin cualidades positivas. De ahí surge la tendencia, por una oposición un tanto irreflexiva (bastante frecuente actualmente) a considerar la incorrección como prueba de genio: el artista, transportado por el ardor de la inspiración o la libertad de su pensamiento, no temería violentar las reglas. Según las épocas, la crítica ha oscilado entre estos dos aspectos de la corrección. Gustave Doré, ilustrador del genio, no tuvo mientras vivió toda la gloria que merecía: sus contemporáneos eran muy rigurosos con las innumerables incorrecciones de su dibujo, y a veces estuvo a malas con ellos a causa de sus grabados, cuando éstos se permitían corregir o cuanto menos paliar sus faltas. Por contra, la crítica de la época no fue rigurosa con Puvis de Chavannes ante la evidente incorrección de la perspectiva de las sombras, en su célebre composición para el Panteón: *Santa Genoveva velando sobre la ciudad dormida.* Alfred de Musset parece haberse enorgullecido de sus faltas en la versificación, como en el conocido hiato de *Nomouna* que él mismo estima cono una prueba de espontaneidad (pretensión muy mal justificada, por otra parte, dado que tachaba con mucha frecuencia al versificar).

II - Otro significado de la palabra: se llama corrección a una modificación hecha posteriormente en una obra para hacer que desaparezca una falta, un error, una insuficiencia. Este tipo de correcciones deja a veces rastros. Existe un conflicto evidente, en la creación artística, entre las ventajas de la espontaneidad y las de la preocupación por corregirse. Por ello Eugène Delacroix anotaba en su *Diario* (8 de marzo de 1860): «Hay dos cosas que la experiencia debe enseñar, la primera es que hay que corregir mucho; la segunda es que no hay que corregir demasiado.»

En análisis literario, el estudio de las correcciones llevadas a cabo por los autores en sus manuscritos ofrece a veces preciosas indicaciones sobre su valor estético. E. S.

➢ Arrepentimiento.

CORRECTO. Adjetivo que en estética posee una acepción bastante específica: a una obra, un estilo, un género, un artista o un autor se les califica de *correctos* cuando demuestran buena técnica –y a veces hasta cierto talento en ese sentido–, un trabajo concienzudo, una simplicidad exenta de afectación, pero, asimismo, ausencia de originalidad, de ntensidad, de audacia. «Muy correcto», «bastante correcto», son todavía más condescendientes –incluso con cierto matiz de burla– para con el arte o el artista correctos.

En el significado más obvio, tal como lo constata la mayoría de los diccionarios, quiere decir

«conforme a las reglas». Esto parece, pues, designar un mérito estético más bien negativo: ¡sin faltas! Y éste es apreciable solamente en la medida en que se admite y se aprueba la existencia de reglas en el arte. Todo lo más, en este sentido, éste es un mérito estético de la naturaleza de la virtuosidad, cuando las reglas son muy difíciles y apremiantes (como lo son en música las de la armonía clásica) y el compositor parece ejecutarlas con soltura, y sigue siendo correcto a pesar de la evidencia de la inventiva, del ardor creador y de la libertad de ritmo.

Podemos ir más lejos y decir que el mérito de un dibujo correcto, por ejemplo, no se basa en el respeto de las reglas establecidas, sino que indica una gran agudeza y delicadeza en la observación y en la expresión de la forma, lo cual es un mérito más positivo que el de la simple observancia de las reglas. Pero, ¿es necesario decir que este mérito es nulo para el dibujante contemporáneo, que no solamente no tiene como ideal esta clase de corrección, sino que muy frecuentemente hace un mérito de las enormes deformaciones, de las desviaciones violentas aunque expresivas en relación a esta correcta expresión de la forma?

Sin embargo, no podemos decir que la idea de corrección sea absolutamente extraña a la estética del arte contemporáneo. Por una parte, en todas las artes en las que se exige una determinada técnica (música, danza, etc.), la falta técnica existe y puede ser calificada de incorrección; la corrección constituye entonces una condición necesaria pero no suficiente del valor artístico; por otra parte, la libre voluntad del artista puede llevarle a buscar reglas para su arte, y puede fracasar en la realización exacta y precisa de determinadas formas o armonías. Particularmente, en las artes en las que el creador es otro distinto al ejecutante, este creador tendrá derecho a declarar incorrecta la ejecución que, por negligencia, por torpeza, o por carencia de técnica, se separa de la voluntad y de la perspectiva del creador.

No es menos cierto que a veces, al declarar correcta una obra o una ejecución artística, se le atribuye un mérito estéticamente débil y a veces incluso una deficiencia, una falta de calor, de inventiva y de personalidad. E. S.

➢ DÉBIL, GENTIL *[IV]*, REGLA.

CORRESPONDENCIA. El término correspondencia interesa a la estética bajo tres acepciones principales.

I - Género epistolar

Un significado muy concreto de correspondencia consiste en un intercambio de cartas y las cartas mismas así intercambiadas.

Las cartas pueden no tener ninguna intención y ningún carácter literario. Sin embargo, las correspondencias de los grandes artistas o de los grandes literatos ofrecen siempre un interés documental; por una parte, desde el punto de vista biográfico, por otra, como documento de una escritura mucho más espontánea y sin pretensión que las obras literarias del mismo autor. Además, en lugar de dirigirse a un público más o menos vasto y plural, en principio se dirigen únicamente a una sola persona. Éste es el gran interés que podemos encontrar en las publicaciones que se han hecho de la correspondencia de Musset y de George Sand, de Goethe y Schiller, y así sin interrupción. No obstante, algunos autores del género epistolar no ignoraron que sus cartas, por su interés literario, merecían y recibirían cierta difusión. Voiture e incluso Madame de Sévigné quisieron, o simplemente consintieron, la di fusión de su correspondencia. Dentro del mismo género, se puede citar la correspondencia de Voltaire, que constituye uno de los libros de cartas más vastos que existen (más de 10.000 en la edición de Moland).

Hay que señalar que esta interesante correspondencia no constituye siempre la obra de los literatos de profesión. Las cartas de Enrique IV, las de Napoleón, testimonian a ratos un verdadero talante literario en ese género al margen de la literatura.

En fin, se han escrito obras literarias en forma de cartas, sin responder a un intercambio personal real, sino que son escritas por pura convención. Entre ellas tenemos las *Providenciales* (cartas de Luis de Montalte a uno de sus amigos provincianos); y, a veces, bajo esta forma convencional surgen a través de personajes ficticios, como en las *Cartas Persas,* de Montesquieu, o en las *Cartas de Dupuis y Cotonet,* de Alfred de Musset.

De ahí llegamos al género literario de la novela epistolar, que fue particularmente usada en el siglo XVIII *(La Nueva Eloísa,* de J. J. Rousseau; *Las amistades peligrosas,* de Laclos, etc.). Este género literario, que da a veces la impresión de ser poco práctico, tiene como interés obligar al autor a adoptar un punto de vista claramente definido para cada una de las partes de su obra; e introducir un factor de tipo dramático. Tales novelas epistolares son una especie de diálogo en el que cada interlocutor tiene la palabra durante bastante tiempo y no la vuelve a tomar hasta pasado un cierto intervalo.

➢ EPISTOLAR, CARTA *[1,2]*.

II - Otro sentido, bastante general y un tanto vago, de la palabra correspondencia se refiere a la designación de un sistema de interrelación que puede observarse entre las partes de un todo. En este sentido, Bossuet habla de «la correspondencia del cuerpo humano»; es casi un sinónimo de armonía.

En un sentido mucho más preciso, la palabra correspondencia designa la relación particular que puede tener una parte del todo con una parte homóloga de otro todo. Esta relación puede ser de semejanza, de excitabilidad, etc.

En este sentido, las correspondencias, y en particular la «teoría de las correspondencias», que las busca o las afirma, tienen una gran importancia estética, y esto bajo dos aspectos.

El primer aspecto de la teoría de las correspondencias es cosmológico. Se trata de la teoría según la cual el universo está estructurado por toda una red de correspondencias, en particular, entre el macrocosmos (es decir, el conjunto del

mundo) y el macrocosmos (especialmente, el cuerpo humano). Esta teoría pitagórica, que se encuentra en Platón, está sobre todo desarrollada en el neoplatonismo. Inspira, con bastante frecuencia, a los arquitectos italianos del Renacimiento, sobre todo a Palladio. Francesco Giorgi, en el *De Harmonia Mundi* (1525), al comentar el sistema de medidas sobre el cual reposa la concepción de San Francesco della Vigne en Venecia, encuentra en él la correspondencia entre las escalas proporcionales del edificio y los intervalos musicales, considerados éstos como la expresión en el tiempo y en el espacio de las medidas ideales del cosmos. Esta teoría adquiere con frecuencia formas místicas, así como estéticas. Uno de sus mejores representantes es Swedenborg. También ha sido utilizada y desarrollada en la literatura francesa por Balzac, principalmente en la novela *Seráfita*. Balzac, citando a Swedenborg, se refiere a «su tratado de los arcanos celestes, en donde se explican las correspondencias o significantes de lo natural o espiritual, debiendo ofrecer, siguiendo la expresión de Jacob Boehm, la *signatura de todas las cosas*.

La teoría de las signaturas es una de las formas seudocientíficas de esta teoría de las correspondencias. Según la primera, los órganos de las plantas están en correspondencia con los órganos del hombre, poniendo en evidencia, a través de esta correspondencia, las propiedades medicinales que se pueden encontrar en ellas. Así, la hepática, por la forma de sus hojas, parecidas a un hígado, indica propiedades medicinales para las enfermedades hepáticas, y así sucesivamente. Esta doctrina tiene cierta fama científica desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, viéndose en este último siglo relanzada con vigor. La *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert le hace justicia con el siguiente artículo: «Signatura (botánica): relación ridícula de las plantas entre sus figuras y sus efectos. Este extravagante sistema no duró demasiado». Sin embargo, la teoría de las correspondencias universales adquirió una importancia estética –y poética– muy marcada con el romanticismo, bajo la particular forma de correspondencias intersensoriales, que representan el segundo aspecto de la teoría. Se conoce la importancia que Baudelaire les concedió, principalmente en el soneto titulado precisamente *Correspondencias:*

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

La misma doctrina se encuentra en el *Epipsychidion* de Shelley:

And every motion, odour, beam, and tons
With that deep music is in unison
Which is a soul within the soul: they seem
Like echoes of an antenatal dream (v. 453-456)

El simbolismo se refiere naturalmente a tales ideas. Además, la noción misma de símbolo es una forma de la correspondencia.

Un hecho psicológico determinado proporciona un cierto equilibrio positivo a esta especie de mirada estética: el hecho de la audición coloreada, que fue señalada por varios psicólogos a mediados del siglo XIX; consiste en una correspondencia, que va de la simple asociación de ideas hasta la alucinación, entre los sonidos y los colores, y particularmente, los sonidos del lenguaje, o incluso, aún mejor, entre las letras del alfabeto, en concreto las vocales, y ciertos colores. Conocemos el célebre poema de Arthur Rimbaud:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales, etc.

No es exlusivo de Rimbaud el haber oído hablar de los fenómenos de audición coloreada, cuya bibliografía en psicología estaba ya muy extendida cuando fue escrito el citado poema.

Alexander Scriabine intentó realizar en una obra sinfónica, *Prometeo o el Problema del fuego,* la unión de sonidos y colores, añadiéndole a la orquesta «un teclado de luces». La aparición de este «instrumento» era anotada en una clave musical normal conforme a las correspondencias entre los grados de la escala y los colores creados sobre la audición coloreada del compositor. Sin embargo, la técnica de la época en la que fue acabada la obra (1910), limitaba las posibilidades de realización de semejante proyecto. También las primeras ejecuciones de *Prometeo* (1911) se desarrollaron sin teclado de luces. Por otra parte, sólo en su versión musical logra interpretarse correctamente la obra. Sin embargo, tuvieron lugar numerosas tentativas para encontrar una solución satisfactoria al problema planteado por Scriabine, desde la primera que se produjo en New York, en el Carnegie Hall en 1911, hasta las que se sucedieron hasta nuestros días. La experiencia de Scriabine se inscribe en la perspectiva de realizar un «arte total», que solicite la intervención de todos los sentidos, comprendidos el del olfato, gusto y tacto. Pero la muerte le impedirá a nuestro compositor desarrollar y darles cuerpo a sus ideas.

Estas clases de sinestesia ejercen ciertamente una influencia notable sobre las obras de los artistas que operan sobre este tema. Sin embargo, parece bastante difícil hacer de ello la base de una utilización sistemática, considerando su carácter estrictamente individual: no tienen ninguna consistencia estadística.

➢ AUDICIÓN COLOREADA, BAUDELAIRIANO, ARMONÍA, HERMETISMO, SÍMBOLO, SIMBOLISMO.

III - Correspondencias entre las artes

El mundo de las artes está dividido específicamente en un determinado número de entidades: música, pintura, arquitectura, etc., cuyas obras difieren marcadamente entre sí y por su aspecto sensible. Es una cuestión irteresante saber que existen correspondencias entre ellas, a través de sus mismas diferencias.

Sucede que ciertos temas están tratados en diversos artes diferentes. Por ejemplo, la batalla de Marignan ha sido tratada escultóricamente por Bontemps, musicalmente por Clément Janequin, pictóricamente por Fragonard hijo; y se la puede estudiar provechosamente desde la posición de

los artistas, resultante de la elección de un determinado modo de expresión. En este orden de ideas, puede ser útil e interesante para la estética comparada, la observación de todos los problemas de adaptación que se plantean para la transposición de una novela en obra cinematográfica, o de un motivo decorativo de cestería a la cerámica. El problema de la correspodencia entre un texto y una partitura musical (melodía u ópera) es un conflicto constante.

Incluso cuando no hay ninguna identidad de tema, es interesante si se pueden encontrar similitudes estructurales entre obras pertenecentes a artes diferentes. El lenguaje de la crítica de arte tiene la posibilidad, y a veces la afectación, de transportar, cuando habla de las obras de un determinado arte, los términos técnicos utilizados en otro dominio. De este modo se dirá, por ejemplo, de un cuadro: el *Blue Boy* de Gainsborough, que es una «sinfonía en azul mayor»; o bien se hablará del «arabesco sonoro» de una fuga. Estos tipos de asimilación son frecuente y absolutamente superficiales y efectivos, y no responden a una verdadera correspondencia estructural. Por lo tanto, una concepción metodológica seria de la estética debe condenarlos totalmente.

No es menos cierto que se ha intentado a menudo, y a veces con éxito, semejantes transposiciones. Por ejemplo, en ocasiones se intentó aplicar a las armonías de colores leyes de armonía positivamente constatadas en el dominio musical. Newton dividió el espectro solar en siete zonas, llamadas comúnmente los «siete colores del prisma», aplicándose a la extensión de este espectro de proporciones matemáticamente extraídas de una determinada estructura de la gama. Esta correspondencia, absolutamente arbitraria, es a menudo considerada sin ningún motivo como un hecho natural. Es fácil de comprender que los pasos a partir de los cuales resulta la estructura de la escala musical no podrían ser efectuados en el dominio de los colores, respondiendo a vibraciones cuyas longitudes de onda no comprenden toda la extensión de una octava (proporción de 1 a 2).

Parece ser, pues, que la comparación directa de los temas de los diferentes sentidos es estéticamente estéril, y que solamente es fecunda la comparación estructural de las obras de las diferentes artes, y que además ésta puede servir de base para una cierta y rigurosa concepción de la estética comparada.

Estos problemas han sido estudiados por Etienne Souriau en *La correspondencia de las artes* (París, 1947), obra cuyas tres ideas dominantes son las siguientes:

1 / Una estética severa debe prohibir absolutamente las pretendidas correspondencias puramente verbales (empleo indiscriminado de términos técnicos procedentes de otro arte, por ejemplo, términos musicales al hablar de pintura) sin que esas transposiciones verbales correspondan a hechos artísticos realmente parecidos.

2 / Se pueden encontrar estructuras comparables en las obras de dos artes diferentes, que al establecer en ellas sistemas experimentales de coordenadas, permitan la correspondencia de buenas formas en las obras de esos dos artes. Esto no es siempre posible; las estructuras cósmicas fundamentales de dos universos sensoriales diferentes no son siempre las mismas (por ejemplo, el mundo de los colores y el mundo de los sonidos musicales).

3 / La verdadera correspondencia entre las artes es dialéctica. Se trata de procedimientos del pensamiento instaurador que son semejantes en dos artes distintas, y no los resultados de esos procedimientos. El estudio positivo de las correspondencias, objeto de la estética comparada, permite descubrir lo que genéricamente pertenece al arte en su esencia. E. S.

➢ PROSODIA *[II]*, TRASLADAR/TRANSPOSICIÓN.

CORRO. La figura de coreografía de líneas más utilizada por los bailarines primitivos y populares, utilizada aún el el ballet clásico. Línea curva cerrada en la que todos los puntos están a igual distancia del centro, que frecuentemente está materializado, puede concentrar sobre sí las fuerzas que emanan de ella, o bien puede recoger equitativamente la potencia que irradia. Puede ser una imagen de la perfección, de la eternidad, del movimiento perpetuo, etc. Convertida en danza de diversión, puede prestarse a combinaciones variadas por el modo de agarrarse, e incluso puede complicarse, por ejemplo, utilizando dos corros concéntricos girando en sentido inverso en la «cadena de las damas». En el ballet, el corro puede evocar «el anillo de las hadas», como en el segundo acto de *Giselle,* pero lo más corriente es que sea una especie de «noria» colectiva que exige una gran maestría por parte de las bailarinas al ejecutarlo, pues ellas deben permanecer estrictamente sobre la misma línea para que la figura sea perfecta y conservar exactamente la misma velocidad y el mismo recorrido. G. P.

➢ CÍRCULO, MANÈGE.

CORTADO

I - Heráldica

Cortado designa a una de las particiones, es decir, una de las divisiones más simples del escudo, que está dividido en dos por una línea horizontal situada en medio. Se opone a la *parte,* dividida en dos verticalmente; o a *sección,* dividida por una línea que va oblicuamente de arriba a la derecha (es decir, a la izquierda para el espectador) hacia abajo a la izquierda (derecha del espectador) y del tallado oblicuo de arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda.

La palabra aún tiene otros dos sentidos en heráldica: se dice de una parte del cuerpo (por ejemplo, la cabeza de un animal) que está separada del cuerpo y delimitada por un trazo recto, por oposición a lo desgarrado, cuya línea desigual simula jirones.

Finalmente, una cruz, una barra, unas espigas, etc., se dice de ellas que están cortadas cuando no van hasta los bordes del escudo.

Se puede señalar a propósito de esto, que el blasón interesa a la estética por :su curioso esfuerzo, más empírico, a decir verdad, que racional, por establecer una terminología característica de las formas, permitiendo dibujarlos con precisión a partir de su enunciación E. S.

➢ BLASÓN.

II - Danza

Designa dos pasos totalmente diferentes. Uno de ellos es un paso en el suelo semejante al andar. El otro, es un pequeño salto. Los dos son pasos de enlace sin gran valor estético. G. P.

CORTE. Acción de cortar, es decir, de rebanar, de dividir; de ahí, manera en que una cosa es cortada; forma que adquiere como efecto de esto, lo cual hace de la palabra un término de estética.

I - Artes espaciales

En arquitectura, el *corte* de las piedras, o *estereotomía,* es el modo de tallarlas en razón de su función arquitectónica (por ejemplo, su situación en un arco, en una bóveda). Este corte juega un papel importante en ciertos estilos, tales como el gótico.

II - Artes temporales

En literatura y en música, el término de *corte* tiene dos sentidos estéticos:

1 / Manera en que una obra se distribuye en partes; es, en suma, el plan de la obra, en tanto que ésta no se compone de un solo bloque, sino que forma subdivisiones.

2 / Manera en la que las pausas, los silencios, dividen un verso, una frase literaria o musical, y contribuyen a darle su forma. A. S.

➢ CESURA, DISTRIBUCIÓN.

CORTE (LA). Palabra debida a una contaminación entre *curtis* (latín vulgar: cercado, corral de una granja) y *curia* (senado, después del consejo de un soberano). Varios sentidos derivados, ya sea de *curtis,* ya sea de *curia,* ya sea de la mezcla de ambos. Dos de estos sentidos interesan a la estética.

I - La corte, entorno de un príncipe

Las cortes de los soberanos o de los grandes señores, como lugar de encuentro de una élite social, han desempeñado a menudo un papel de centro de civilización; pudieron ser centros de la vida artística o literaria, ya sea porque las artes o las letras celebran a los grandes o reciben de ellos una protección o ayuda, ya sea porque el príncipe o los personajes que le rodean practican ellos mismos una especie de espectáculo permanente, puesto que la opinión pública ha atribudo frecuentemente al príncipe y a quienes lo acompañan un verdadero *deber estético,* una obligación de ofrecer a su pueblo un espectáculo de belleza y de magnificencia. El príncipe debe ser un «sol de hombre» y falta a su deber de estado cuando ofrece «simples gestos... confusos de su pobre mostrarse» (palabras recogidas por Georges Chastellain en 1463 y llevadas a su *Crónica).* El que posee la elegancia de la corte, es cortesano*. Determinados géneros han sacado de la corte su nombre particular.

El aire de la corte, nacido hacia mediados del siglo XVI, era una composición vocal a una voz acompañada por laúd, o polifónico, pero en donde la parte superior daba un canto (a diferencia de la canción polifónica del Renacimiento, en la que todas las voces eran igualmente importantes). Su estilo era armónico; su ritmo, muy libre, estaba a menudo calcado del de las letras, frecuentemente silábico, aunque en el siglo XVII apenas se ajusta ya a su prosodia. El aire de la corte continúa en el *récit* del ballet de corte.

El ballet de corte es una forma de ballet más antigua; estuvo de moda durante siglos, del *Ballet cómico de la Reina* (de Balthasar de Beaujoyeulx, en la boda del Duque de Joyeuse, en 1581) al *Triunfo del Amor* (1681). Es una forma espectacular de danza, distinta del teatro; comporta una parte importante de música, pero el texto tiene en él un papel muy limitado. Forma un ballet de entradas, en donde la acción se fragmenta en escenas separadas. La maquinaria está muy desarrollada, en particular con carrozas de la vieja modalidad de los entremeses*.

Los trajes, los elementos decorativos, son importantes. Este ballet está interpretado por dos aficionados, grandes señores y damas, o incluso reyes y reinas; bajo el reinado de Luis XIV, algunos profesionales lo practicaban; primero solamente hombres, al final, también mujeres. Combina la coreografía de líneas, aunque, a mediados del siglo XVII, la coreografía de pasos también comienza a practicarse. Este gé_ nero es el antepasado de nuestros ballets; la importancia que da a la maquinaria se transmite a la ópera-ballet y marca al ballet hasta la época romántica; como alía la palabra con la danza (así como todas las formas anteriores al final del siglo XVIII), ésta no tiene, pues, nada que expresar y se conforma con un papel ornamental, de acuerdo con el aspecto visual predominante. A. S./G. P.

CORTÉS / CORTESÍA. *I* - Es cortés, etimológicamente hablando, el que pertenece a la corte. Es también, y sobre todo, lo que es digno de figurar en la corte, en el entorno del rey. El término se convierte entonces en una palabra simplemente laudatoria; puede aplicarse a personas, seres, cosas, acciones, etc.; así escribe Guillaume le Clerc de Normandía en su *Bestiario:* «Charadrius es un pájaro / Por encima de los otros cortés y bello». La calificación de cortés indica solamente un gran valor. Este valor puede ser, por otra parte, de orden estético, y se ha calificado de galantes, en este sentido, a las obras literarias. Este sentido es hoy en día un arcaísmo, pero hay que conocerlo para evitar los mal entendidos que puede suscitar una posible confusión con el sentido *III* que veremos más adelante. Cuando el autor de la *Coronación de Luis* trata (verso 3) su obra de galante, hay que evitar asociarlo a lo que se llamó posteriormente «género galante». De hecho, esta canción de gesta, una de las más antiguas del ciclo de Guillaume d'Orange, es llamada galante por su

autor, como también es llamada buena, bien hecha, y afable; el adjetivo *cortés* no indica otra cosa que una gran cualidad.

II - La cortesía, cualidad de las gentes de la corte, o de los que serían dignos de vivir allí, designa en un sentido más restringido una cierta manera de vivir y de pensar, elegante y noble. De hecho, se puede ver aquí, con toda la razón, un término de estética, pues la cortesía es sobre todo una manera de comprender la vida bajo el aspecto de la belleza, de su conducta según una moral estética, de proponer lo bello como valor fundamental. La Iglesia ha visto a veces con sospecha esta tendencia, que sustituía un ideal religioso por otro estético.

La cortesía es un «savoir-vivre» sobre el cual han llegado a escribirse tratados sistemáticos. ¿Cuáles son las características de una persona cortés? Maneras educadas, a la vez que graciosas, francas y afables, a menudo, con una cierta búsqueda del gesto bello; el desinterés, ya sea como desdén del afán de lucro, ya sea como liberalidad y generosidad, ya sea, incluso, como abnegación y entrega de sí mismo; la importancia dada a la afectividad y a un determinado cultivo de los sentimientos; la valoración de la mujer; finalmente, el predominio de lo elaborado, preponderancia del arte sobre la naturaleza bruta (llegando a veces hasta la idea de una oposición en la cual la naturaleza ha de ser sacrificada en aras del arte). Esta noción de cortesía es tanto moderna como medieval, aunque la palabra, en su empleo actual, haga casi siempre alusión a su sentido medieval.

El ideal cortés medieval incluía otras dos cualidades que la noción moderna de cortesía no ha conservado: primero, la idea esencial del valor, tomando el desinterés la forma de un riesgo en donde el peligro sirve de prueba para una especie de concepción heroica de la vida (es el sentido que tomó el término *aventura* a partir de Chrétien de Troyes, cuando anteriormente significaba: lo que sucede fortuitamente, por un golpe de suerte); y, después, el gusto por el símbolo que conduce a una interpretación simbólica o alegórica de los actos y las conductas.

III - Esta concepción de la existencia ha inspirado una literatura llamada entonces cortesana; aquí, el término se convierte en un término de historia literaria, designa una forma de literatura que encontró su apogeo en los siglos XII y XIII.

La literatura cortesana –también galante– es, en principio, la que está guiada por el ideal de la cortesía, y esto se da de tres maneras posibles:

1 / Lírica

Que expresa sentimientos corteses o alabándolos en quienes los representan.

2 / Narrativa

Contando, ya sea en prosa o en verso, historias cuyos personajes se conducen con cortesía o experimentan sentimientos corteses.

3 / Didáctica

Teorizando sobre la cortesía (galantería) o enseñando y aconsejando maneras de lo mismo.

La literatura galante queda entonces definida por su *contenido* (los ejemplos serían innumerables; pero de esta enorme producción se pueden retener casos típicos o fundamentales por la influencia que han ejercido: en la poesía lírica de los trovadores, Jaufré Rudel o Bernard de Ventadour; en la poesía narrativa, las novelas de Chrétien de Troyes: *Erec et Enide, Cligès, Le Chevalier à la charrette, Le Chevalier au lion* y el *Perceval* inacabado; en el género didáctico, el *Ensenhamen* de Arnaut Guilhem de Marsan, el *De arte honeste amandi* de André le Chapelain, las *Ailes de provesse* de Raoul de Houdan, en donde la «Seconce Aile» es Cortesía).

Pero la literatura galante tiene también caracteres de forma, de los cuales el primero tiene toda la importancia que se le atribuye a la forma en literatura. A veces rebuscada y refinada (como en el *trobar ric* y el *trovar clus* de los trovadores), obedece frecuentemente a principios de organización numérica que hacen pensar en los del desarrollo musical. La literatura galante ha desarrollado y precisado mucho las formas líricas. Creó y cultivó la narración en versos octosílabos con rimas uniformes, uniendo una musicalidad poética a una agilidad comparable a la de la prosa. Finalmente, está en el origen de un género destinado a conseguir un inmenso éxito en la literatura europea: el romance*. El término romance designa, ante todo, un escrito en lengua vulgar, por oposición a los escritos eruditos en latín; se ha especializado poco a poco en el transcurso de los siglos XII y XIII, para designar una obra narrativa no cantada, en donde los sentimientos y la psicología tienen una gran importancia junto a los acontecimientos; y, finalmente, se ha restringido todavía el término a una obra de este tipo, escrita en prosa (aquí los ejemplos serían todavía más numerosos, pero como casos especialmente importantes en la constitución del género romance, para la literatura galante, hay que citar esas obras fundamentales que son la versión llamada Vulgata del ciclo artúrico *(El Santo Grial, Merlín, Languedoc del lago, En busca del Santo Grial, Muerte de Arturo* y el *Tristán* en prosa).

Por último, la literatura galante ha ejercido una profunda influencia en el vocabulario literario. Contribuyó ampliamente a la valoración de la lengua «vulgar», vulgarizó los términos eruditos, constituyó un vocabulario rico y preciso para la expresión de la afectividad y el análisis psicológico.

Por otra parte, la literatura galante en lengua provenzal ha contribuido a crear una especie de sociedad literaria internacional en donde la estima por la literatura y la poesía agrupaba a poetas y mecenas en una ficción de comunidad e igualdad; era cortés apreciar, como una especie de nobleza estética, el valor de un poeta. A. S.

➢ CORTE, TROVADOR.

CÓSICA. Adjetivo relativo al hecho de ser una cosa. La palabra cosa aquí tomada tiene un significado filosófico: lo que existe en sí mismo (por oposición a las cualidades cambiantes o al fenómeno, a la apariencia que toma la cosa para un sujeto que la percibe). La estética emplea sobre

todo la palabra *cósica* en la expresión de *existencia cósica de la obra de arte,* la cual ha sido tomada en tres acepciones:

I - Existencia de la cosa en tanto que cosa material

La expresión *existencia material* es generalmente suficiente, por ello *existencia cósica* es poco empleada en este sentido; se utiliza cuando se quiere insistir sobre el carácter del objeto *uno,* formando un todo en sí mismo, que presenta la obra de arte, o bien sobre su carácter de cosa que existe en sí misma, se piense o no, y que subsiste al margen de toda contemplación estética.

II - Existencia de cosas diegéticas representadas en la obra, en las artes figurativas o representativas

La creación del término *diégesis** hizo que se abandonara este significado en el que el empleo del término *cósica* podría dar lugar a confusión con los otros dos significados de esta palabra.

III - Existencia de la obra en tanto que forma estéticamente un todo estructurado y se basta a sí misma

Es éste el significado más frecuente del término *cósica,* y para el cual no existe otra palabra; de modo que debe ser conservado. La obra forma una cosa en sí en tanto que tiene una estructura y una unidad y, como dice Etienne Souriau: «Son inherentes al ser sonata o al ser catedral tanto como a su tema, todos los atributos, morfológicos y demás, que contribuyen a su estructura» *(La correspondencia de las artes,* Análisis existencial de la obra de arte). Del mismo modo, las diferentes representaciones de una obra de teatro, las distintas ejecuciones de una obra musical dan una existencia material múltiple, distinta de ella misma en el tiempo y en el espacio, a una obra que, sin embargo, es única e independiente de esas manifestaciones perceptibles y que, por lo tanto, forma una cosa en sí. A. S.

CÓSMICO. El término Cosmos es originariamente estético. En griego significa: orden, buena disposición. De ahí ha pasado a un sentido de adorno, de embellecimiento del cuerpo: de ahí, por ejemplo, la cosmética. Sin embargo, los filósofos pitagóricos se sirvieron del término para designar al mundo, al universo, en tanto que todo bien ordenado. Y, poco a poco, este sentido fue adaptándose en mayor medida en el vocabulario filosófico. De él han derivado las palabras macrocosmos y microcosmos, significando la primera el mundo en su conjunto, y la segunda, el ser humano en tanto que constituye un pequeño universo ordenado de tal modo que comprende correspondencias más precisas entre sus disposiciones y las del vasto universo en el cual está situado y al cual resume.

En la lengua moderna, el adjetivo cósmico únicamente se relaciona con la idea de un mundo ordenado. Desde este punto de vista, hay dos usos diferentes. Califica:

1 / A lo que concierne al universo real en su totalidad, y particularmente al universo sideral, como cuando se dice: «el espacio cósmico».

2 / A lo que tiene las características de un universo, de un todo vasto, armonioso, estructurado y encerrado en sí mismo. En este último sentido, se puede decir que toda obra de arte es cósmica. Con esto se entiende que establece un espacio-tiempo con un contenido bien estructurado de personajes que lo pueblan y de objetos o de temas diversos que lo ocupan y caracterizan, poseyendo incluso sus leyes, su propia naturaleza, el todo establecido por un conjunto de coherencias estéticas. El universo de la *Tempestad* de Shakespeare contiene todo un conjunto de personajes ya sean actuales y aparentes, ya sean supuestamente sus antepasados; su naturaleza admite seres y sucesos fantásticos o mágicos, y el conjunto resulta inmenso, armonioso y arquitectónico. Se puede decir igualmente de un cuadro como los *Pastores de Arcadia,* de Poussin, que es cósmico. Supone y establece un pasado, en el que ha vivido el personaje cuya tumba es el centro de la composición. Anuncia un futuro, aunque es verdad que la intención del pintor es mostrar la amenaza de la muerte en medio de la dicha de los vivos. Reúne a un determinado número de personajes entre los cuales se puede discernir diversas relaciones humanas y sociales. También una obra no figurativa tiene caracteres cósmicos. Una fuga de Bach es como un pequeño mundo en donde la tonalidad constituye la naturaleza, poblada, como si fueran personajes, de motivos musicales (tema, contra-tema) entre los cuales se desarrollan verdaderas aventuras, estando todo el conjunto ligado por una vasta red orgánica de correlaciones. Los dos sentidos son en ocasiones indisolubles: la catedral* medieval es cósmica tanto porque ella en sí es un mundo como porque representa el universo real. La mayoría de los templos son cósmicos en este sentido.

Finalmente, se puede señalar el empleo de esta palabra cuando designa algo muy vasto y que hace pensar en las dimensiones del universo sideral, lo cual indica un mal uso del lenguaje. E. S.

➢ MICROCOSMOS, MUNDO, ORDEN.

COSTUMBRE. Efecto del hábito, en virtud del cual se deja de reaccionar a una excitación prolongada o repetida.

Este término, que no es de estética, sino de psicología, interesa a la estética, puesto que el fenómeno de la costumbre es frecuente en su dominio.

Por causa de la costumbre se embota el placer estético cuando se relee una obra literaria, cuando se escucha con regularidad un pasaje musical, cuando se tiene siempre ante los ojos un cuadro o un paisaje. La costumbre de la fealdad acaba por hacer insensible a un cuadro familiar que en un primer acercamiento hacía sufrir estéticamente. De la misma manera, ciertos efectos estéticos han parecido audaces en su origen, incluso temerarios e inadmisibles, y luego, por efecto de la costumbre, han cobrado un carácter banal: disonancias no preparadas, yuxtaposición de dos colores vivos en el

impresionismo*, etc. Este efecto de costumbre progresiva no actúa siempre. Parece como si las más grandes obras escapasen a él, lo cual sería, además, un criterio para decidir su grandeza. A. S.

➢ HÁBITO.

COUP DE THÉÂTRE. Suceso inesperado que determina un cambio importante y súbito en una acción teatral, y transforma en seguida la situación en que se encontraban los personajes de la obra. La sorpresa produce, por su amplitud y efecto sorprendente, una fuerte impresión en los espectadores.

El empleo del *coup de théâtre* en la obra dramática revela más bien una estética de grandeza o incluso de violencia, que da matices y sutilezas. Puede denotar una búsqueda de efectos un tanto fuertes para sacudir los nervios de los espectadores. Aunque, con toda facilidad, puede también aliarse a un valor artístico real cuando el autor sabe justificarlo o hacerlo verosímil e integrarlo en el trazado general de la obra.

Se emplea también la expresión *coup de théâtre* para referirse a hechos inopinados que proceden de bruscas y sensacionales modificaciones en el transcurso de la vida real. Hay en este empleo una curiosa extensión de la estética teatral a los actos de la vida corriente, que parece asimilable a una especie de obra de arte.

Algunas veces, este empleo del término *coupe de théâtre* es ligeramente peyorativo: parece casi que censura la realidad por tener un carácter poco dramático y artificial.

Pero otras veces, el término tiene más bien un matiz laudatorio, la impresión causada por el *coup de théâtre* es entonces como una admiración por la realidad, capaz de obtener la intensidad de la existencia y los efectos que se creían reservados únicamente a las obras de arte.

La expresión *coup de théâtre* no figura en los diccionarios antes del siglo XIX, aunque algunos autores dramáticos la empleaban ya por entonces. A. S.

➢ INESPERADO.

CREACIÓN. Creación: esta palabra significa el acto en virtud del cual un ser, una cosa, comienzan a existir. Designa también el ser que resulta de este acto.

El término creación ha dado lugar a innumerables especulaciones metafísicas, en relación con los problemas de la teodicea. Sabemos que un número bastante grande de términos empleados por la estética es de origen teológico. Pero los problemas que en estética plantea la noción de creación le son particulares, a pesar de estar influidos por el punto de vista metafísico. Los problemas estéticos que conciernen a la creación de la obra tienen, por otra parte, ciertos aspectos jurídicos.

Para que se dé una creación, tienen que concurrir varios factores. Al menos tres de ellos son esenciales y plantean difíciles problemas.

I - Es necesario que la acción creadora sea al mismo tiempo productiva, es decir, que sea atestiguada por la existencia de una obra. Alrededor de este tema pueden plantearse determinados debates: no se trata forzosa y exclusivamente de un objeto material. Una idea, un estilo, un efecto artístico, una forma de arte, pueden ser considerados corro verdaderas e importantes creaciones, sin que sea fácil precisar su modo exacto de existencia, ni el momento preciso en el que esta existencia comenzó. Se puede discutir hasta la saciedad para saber dónde y cuándo se inició el templo griego, o la forma de la sonata, o el drama romántico. Sin embargo, se trata de creaciones.

Jurídicamente, tiene que existir la posibilidad de «depositar» la creación (sobre todo en lo que concierne a la atribución de los derechos de autor). Ciertos casos suponen un problema, por ejemplo, el de la coreografía: el ballet solamente existe en el presente, en el acto de la representación y, actualmente, no existe un sistema de anotación universal y oficialmente reconocido.

II - Otra condición esencial es que en la obra creada exista una verdadera y suficiente novedad. Si no, no hay creación, hay vuelta a los inicios o imitación. La novedad absoluta no existe. Toda obra de arte se asemeja, en mayor o menor medida, a obras precedentes. No puede, pues, tratarse aquí más que de una especie de umbral de novedad suficiente. De este modo, entre una copia, una imitación, una influencia, una similitud de escuela, la demarcación es difusa, y, para emitir un juicio sobre este tema, no se dispone de criterios precisos. Cuando Falguière presentó en el salón su *Joven mártir cristiano moribundo,* varios miembros del jurado protestaron porque consideraban que era un remodelado y no una obra original. Falguière hizo comparecer al modelo e hizo constatar que sus medidas y las de la estatua eran diferentes. Esta demostración empírica no tiene valor estético: nadie sostendrá que la creación escultórica reside esencialmente en un cambio de dimensiones con respecto al modelo. Muy frecuentemente, por otra parte, cuando ciertas obras han causado sensación por su novedad, se pudo descubrir inmediatamente precursores u obras que anunciaban dicha novedad. Y la novedad no se manifiesta más que en uno de los elementos de la obra. Victor Hugo practicó una versificación de la cual podemos encontrar ejemplos en Molière, y Paul Valéry no versificaba tan diferente de Mallarmé. Otro aspecto del mismo problema: ¿una traducción es una creación original? Varios pasajes de Baudelaire están literalmente traducidos de poetas ingleses. Rémy de Courmont sostiene que en ellos hay novedad: «nadie –decía– había dicho esto todavía en francés». Por todas estas razones, la acusación de plagio* es a menudo extremadamente difícil de juzgar, cuando no se vuelven a emplear frases o formas literalmente idénticas.

III - La última condición, para que exista creación, consiste en la necesaria intervención de un agente creador; de no producirse, habrá que hablar de aparición, de emergencia, de génesis espontánea, de nacimiento. Pues cuando se da la aparición de un hecho estético nuevo, no siempre es fácil distinguir un determinado agente creador. ¿Quién creó la sonata? ¿Quién creó el oratorio? La

dificultad es tanto mayor cuanto que, incluso en las creaciones auténticas, a menudo es posible discernir las intervenciones del azar o de factores que podríamos llamar atmosféricos. Cuando hay colaboraciones, la pluralidad de firmas no es suficiente para hablar de creación colectiva. Las obras firmadas por Erckmann-Chatrian han sido enteramente escritas por Erckmann, al cual Chatrian servía de consejero y, hasta un cierto punto, de gerente. Alejandro Dumas, que firmó él solo *Los Tres Mosqueteros,* ¿es él su creador? Se sabe que la participación de Adrien Maquet en esta obra fue considerable. La historia literaria está llena de reivindicaciones y procesos, a veces no llevados todavía a juicio, sobre este tema.

Y caso particular y muy interesante es el del intérprete. El músico, al ejecutar, el actor representando un papel, no están con toda seguridad en el derecho de reivindicar la génesis. Sin embargo, un uso bastante fundamentado, del cual hablaremos más tarde, permite emplear la palabra creación para designar el hecho de ser el primer ejecutante de la obra. De hecho, el ejecutante en las artes que necesitan un intérprete distinto al autor, aporta a la obra un complemento de creación.

Se llama también «creación» a la primera representación de un espectáculo, incluso si la obra no tiene ninguna originalidad.

El conjunto de estos problemas no podría ser atajado con criterios claros. Es la apreciación, a menudo delicada, de todo un conjunto de hechos, de circunstancias y de cualidades, lo que permite decidir en cada caso particular si hay auténticamente creación y qué parte corresponde a cada uno de los agentes que han participado en ella.

E. S.

➢ AUTOR, AUTÉNTICO, COLECTIVO, COMPOSICIÓN, CONCEPCIÓN, DEMÓNICO, ESBOZO, FALSO, IMAGINACIÓN *[III, 3]*, INSPIRACIÓN, INSTAURACIÓN, INTÉRPRETE, INVENCIÓN, JUICIO *[II]*, ORIGINAL, POÉTICA, PRODUCCIÓN.

CREATIVIDAD. La creatividad es un poder de crear y una propensión a crear. Es un término que, en nuestros días, se beneficia de un cierto éxito, pero que corresponde a una noción de empleo delicado. Una opinión muy extendida actualmente y que recibe aplicaciones pedagógicas (a pesar de que no se pueda asegurar que esté científicamente establecida) consiste en que todos los seres humanos y, en particular, los niños, están dotados de creatividad, aunque sea un poder caduco que aborta si no encuentra su empleo en un tiempo útil, pudiendo y debiendo desarrollarse por medio de ejercicios adecuados.

En realidad, la creación artística es un hecho muy complejo, y además muy poco conocido, como para que no sea peligroso relacionarlo con una facultad específica. Otras son las dificultades que presenta la noción misma de creación; es cierto que las diferentes formas de fecundidad artística que se observan en los hombres se deben a causas muy diversas. También es temerario reducir estas diferencias únicamente a la intervención de factores inhibidores externos, tanto como imputarlas a un cínico factor interno. A veces, el azar es una de sus causas: ciertos autores tuvieron seguramente mala suerte en esta consideración, tal como Alphonse Daudet, el cual parece haber ignorado la existencia, en Dickens y en algunos otros, de situaciones que exploraba en estas novelas y que había él mismo observado en la realidad social. Además, en otras ocasiones, el paso del espíritu consiste en recoger situaciones ya explotadas literariamente, pero en las que puede descubrir nuevas aplicaciones. Esto conduce a verdaderas creaciones que parecen suplir de este modo la debilidad de la facultad creativa estimada. Es el caso de André Gide, el cual a menudo volvió a explotar temas ya utilizados por otros (por Hugo en la *Sinfonía pastoral,* por Villiers de l'Isle-Adam en *Los Sótanos del Vaticano).* En casos de este tipo, parece que hay creación metódica sin facultad específica de creatividad.

La verdad es que en la noción de creatividad tal como se emplea corrientemente, lo que está insuficientemente definido es la idea misma de creación. Los factores de originalidad e innovación que implica no están debatidos: se toma sobre todo acta de un poder de *realización,* tan pronto sin evaluación del resultado, aunque valorando el acto ejecutivo en sí, tan pronto con una valoración supersticiosa de este resultado y una evaluación temeraria de la espontaneidad.

No es menos cierto que en la medida en que para ciertos sujetos, sobre todo para los niños, existen hechos positivos que constituyen una aptitud más o menos fuerte para crear; en esta medida, circunstancias externas susceptibles de ser coordinadas pueden favorecer el desarrollo de esta aptitud. Aquí, el inconveniente de la intervención de la idea de la facultad es que desanima saber hasta qué punto la actividad creadora es susceptible de una organización dialéctica y racional, lo cual abriría unas perspectivas muy interesantes en lo que concierne a la creatividad colectiva.

E. S./C.

➢ COLECTIVO, CREACIÓN, INNOVACIÓN, INSPIRACIÓN, REALIZACIÓN.

CRESCENDO. Aumento progresivo de la intensidad sonora, de un sonido a otro, que permite al músico pasar del *pianissimo* al *fortissimo.*

Bajo su aspecto espontáneo, este procedimiento ha existido, sin duda, siempre; pero, históricamente, el término aparece en los años 1750. Esto incide más o menos con la aparición de la orquesta moderna de la escuela de Mannheim y la invención del piano, instrumento cuya factura favorece la ejecución en *crescendo descrescendo,* cuando el órgano y el clavecín obligaban a seguir una escritura por planos o en eco.

El *crescendo* es considerado, quizá, como el símbolo de una de las mayores mutaciones de la música.

El *crescendo,* en música, es un caso particular de ese esquema de desarrollo tan frecuente que

consiste en la interpretación progresiva de un tema. Se puede, pues, tomar el término de crescendo en sentido figurado para designar los efectos análogos en otras artes *(Les Djinns,* de Victor Hugo, la llegada de las almas al aire en *El Infierno,* de Dante). H. C.

CRISIS

I - Sentido general del término

La palabra griega κρίοις, que designa la acción de juzgar, de elegir o de decidir, había tomado en el vocabulario medieval un sentido técnico: fase decisiva de una enfermedad, momento clave en que un cambio en el estado del enfermo anuncia el final, feliz o funesto, de su mal. Es en este sentido medieval cuando la palabra pasó del griego al latín *crisis.*

La palabra, pues, se ha extendido, y, por analogía con la noción médica, se ha llamado crisis a toda perturbación peligrosa y decisiva que pone en cuestión el transcurso ordinario de las cosas. La *Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert menciona solamente el sentido médico; sin embargo, la acepción más amplia era ya empleada; Racine hablaba de «crisis de las pasiones». La época clásica se ha interesado, en efecto, por las crisis psicológicas y, particularmente, efectivas; y es de ahí que el término pasará al dominio de la estética. Los siglos siguientes pusieron, sobre todo, el acento en las crisis políticas, sociales o económicas. El diccionario de Boiste, que señala bastante bien la articulación entre la lengua del siglo XVIII y la del siglo XIX, menciona las dos acepciones, como lo harán, seguidamente, los otros diccionarios, de tal forma que el término *crisis* no es ahora un término especialmente médico.

El concepto de crisis interesa a la estética de dos maneras, aparecidas ambas una después de otra en el pensamiento estético: 1) la crisis como objeto de arte, 2) el arte como objeto de crisis.

II - La crisis considerada como objeto estético

1 / Sentido técnico particular

El término crisis ha sido algunas veces empleado para designar el momento central de la acción teatral, el punto de articulación entre la fase constitutiva en la que la reacción se trama y la fase de resolución en la que se produce el desenlace. En el vocabulario de la dramaturgia clásica, se ha llamado también *metabase**, es decir, cambio, a este momento-bisagra. Aquí se transcribe simplemente la μετάβασις de Aristóteles, que no emplea el término κρίσις. Pero este uso del término crisis es muy raro; y, más frecuentemente, la estética teatral de la crisis considera a la acción toda entera como una crisis diegética, es decir, como un momento decisivo que se vuelve a poner de manifiesto en el universo de la obra.

2 / La crisis como momento estéticamente privilegiado

La elección de un momento crítico como acción de una obra literaria (narrativa o teatral) responde a razones estética y precisas.

En principio, se trata de elegir un momento de particular intensidad en un ámbito en el que el transcurso normal de los sucesos presente bastantes períodos banales y planos. La crisis es un momento dramático que capta el interés del lector o del espectador, sobre todo cuando se trata de la felicidad o de la vida de los personajes, y la puesta en relieve de su suerte es fundamental.

Después, dado que este momento tan pleno es, sin embargo, corto, es posible recogerlo por entero en una sola visión global y hacerse de él una idea de conjunto. El interés estético de este hecho ha sido señalado por personalidades tan diversas como Aristóteles en su *Poética,* Napoleón en sus conversaciones con Goethe o Victor Hugo en el *Prefacio de Cromwell.*

Finalmente, en estos períodos de crisis, el profundo estremecimiento del universo de la obra hace surgir aspectos íntimos de los personajes, que permanecerían ocultos en la sombría mediocridad de la vida cotidiana. Los autores, a menudo, han situado a sus personajes en momentos de crisis, como bajo una especie de cristal de aumento o como en un baño desoxidante que les desembarazara de su barniz superficial; la crisis ofrece una oportunidad a los comportamientos particularmente sintomáticos o reveladores.

3 / La estética de la crisis como estética específicamente teatral

El análisis precedente podía aplicarse tanto a la acción de una novela como a la de una obra de teatro, o incluso, hoy en día, a la de una película. Pero, se trata también de una razón que ha hecho que se crea que la crisis conviene sobre todo en el teatro, a causa de la diferencia de esencia entre la literatura dramática y la literatura narrativa: la novela puede, sin dificultad, exponer estados o hechos como si fueran constantes o habituales; dispone del imperfecto gramatical para reunir en una narración lo que se ha repetido o prolongado; al contrario, las artes del espectáculo ponen directamente ante los ojos del espectador los sucesos mismos; ¿cómo, sin repetirse al presentar varias veces hechos idénticos, podrían emplear el frecuentativo?

La preferencia por una acción de crisis es, pues, aquí, una opción en favor del suceso único y singular, quizá característico de una manera de ser general, pero que en sí mismo no tiene lugar más que una vez. Esto se opone a un teatro «de atmósfera» o «de costumbres» o al «Fragmento de vida», en donde los sucesos desaparecen en provecho de una descripción de estados corrientes y estables, en una acción en donde paradójicamente no sucede nada.

A pesar de esta oposición, las dos concepciones pueden ser complementarias. De este modo, determinadas obras de teatro tienen una acción cíclica, que su desenlace mismo hace que vuelva a caer al final de la obra en su estado inicial. La acción puede así recomenzar eternamente girando en redondo (Sartre, *A puerta cerrada;* Ionesco, *La cantante calva).* O bien, determinadas crisis consisten justamente en el alumbramiento y toma de conciencia de un estado permanente del cual no nos dábamos cuenta a causa del efecto de la cos-

tumbre (André Roussin, *Los huevos del avestruz).* En el cine se puede citar *En el corazón de la noche.* Esto ha sido empleado en la novela, pero con la diferencia de que la novela puede recurrir a una acción puramente interior (Mary Westmacott, *Lejos de vosotros esa primavera).*

III - El arte y la estética en crisis

La crisis interesa a la estética en cuanto que se produce en el dominio de la estética misma o en el del arte. Se constata momentos de renovaciones y de nuevas tomas de postura, contrastando con períodos más estables en los que el arte, o la reflexión sobre el arte, adopta y desarrolla ciertas formas durante un lapso de tiempo duradero. Estos períodos de crisis están frecuentemente en relación con las crisis de toda una civilización o con sus elementos más importantes. En la historia del arte o de la estética se aprecia que el devenir no se caracteriza por su velocidad uniforme ni por transiciones imperceptibles; las crisis lo aproximan más bien a esas formas de evolución bruscas que los naturalistas llaman mutaciones. A. S.

➢ Acción, Catástrofe, Catarsis, Ciclo, Dramaturgia clásica, Metabase, Peripecia.

CRISTIANO

I - El arte cristiano

La expresión de *arte cristiano* (que no se emplea en literatura, y que apenas es utilizada hablando de otras artes) se toma en tres sentidos:

1 / En un sentido muy amplio

Esta expresión designa toda actividad artística que se lleva a cabo en un país cristiano, tenga o no una relación con la religión. Por ejemplo, se ha dicho que el Krak de los Caballeros, en el Líbano, es una muestra de arquitectura militar cristiana en territorio musulmán, a pesar de que sólo la presencia de una capilla en el edificio indique la intervención de la religión. Del mismo modo, puede hablarse del arte musulmán, en algunas ocasiones, para el arte árabe, etc., incluso cuando las obras no poseen con las religiones así nombradas más que la referencia muy lejana de pertenencia a la misma civilización. Este empleo de la expresión no es, por tanto, aconsejable, pues adolece de cierta vaguedad e imprecisión y corre el riesgo de aportar confusiones.

2 / En el sentido más frecuente

Se entiende por «arte cristiano» el arte netamente condicionado por la religión cristiana.

A / *Según la diversidad de los condicionamientos,* puede distinguirse:

a / Todo lo que interviene directamente en el culto y se halla íntegro: los edificios dedicados al culto, iglesias, catedrales, capillas, baptisterios; los vasos sagrados, los ornamentos sacerdotales; en música, el canto llano ritual de los católicos o el coral luterano, etc. Se designa especialmente bajo el nombre de *arte sagrado* a este ámbito del arte cristiano.

b / Se puede aproximar a esta primera categoría la de las obras y cultos que, sin estar integrados al culto, se consideran, no obstante, en la práctica más o menos asociados a ellos. Así, los vía crucis o calvarios, los osarios, tumbas; en una iglesia, los cuadros, tapicerías, vidrieras; en el curso de las ceremonias, una música en cierto sentido ornamental, tal y como la que ejecuta el organista en bodas, funerales, etc. Los vínculos entre estas formas de arte y el arte sagrado propiamente dicho pueden resultar más o menos estrechos; en general, la disciplina de las iglesias establece una distinción bastante neta entre ambos dominios, pero su frontera no se percibe tan delimitada para los espectadores o auditores.

c / Es posible aún clasificar como arte cristiano todo aquello que, incluso desempeñando una función exclusivamente laica, se inspira iconográficamente en el cristianismo (escenas bíblicas, evangélicas o hagiográficas) o de sus dogmas (Trinidad, ángeles, sanciones de ultratumba, pecados o virtudes, etc.). Este aspecto dogmático ha sido particularmente relevante durante la Edad Media habiendo otorgado la función pedagógica que los teólogos reconocen en el arte: pinturas, esculturas, vidrieras, se consideran apropiadas para la transmisión de los dogmas a los iletrados.

B / Según las artes, se torna factible la especificación de las formas tomadas por el arte cristiano. Pero el lector no puede olvidar que el presente libro no constituye una historia del arte, sino de estética.

a / La arquitectura cristiana corresponde a los edificios dedicados y consagrados al culto. Cuando el Imperio romano autorizó y toleró al cristianismo, éste salió de las catacumbas y tomó como modelos los edificios paganos laicos que denominaban basílicas, porque constituían los lugares de reunión (se ofrecían, por ejemplo, conferencias); la gran diferencia que presenta el edificio consagrado al culto cristiano frente al templo pagano, radica en que el edificio cristiano debe acoger a los fieles reunidos, mientras que el templo pagano simboliza únicamente la morada de algún dios. Parece también que el cuidado por evitar la semejanza con el templo pagano ha conducido a eliminar sus formas características (frontón triangular, cobertura con moldura plana). Las necesidades del culto han motivado una preocupación por desocupar el espacio interior, o por iluminar suficientemente el edificio para la lectura de textos tanto como fuese posible; ciertas prácticas religiosas han dado lugar a las capillas, deambulatorios, etc. Asimismo, las consideraciones simbólicas han intervenidos especialmente en el plano del edificio. Habrá que esperar la llegada del Renacimiento para que cese el escrúpulo de evitar todo parecido entre el templo pagano y la iglesia cristiana; sin embargo, el resurgimiento del estilo gótico en el siglo XIX procede, al menos en parte, de una persuasión en la idea de que ese estilo representa el verdadero estilo cristiano, mientras que la iglesia en forma de templo, como la Madelaine de París, evoca vergonzosamente las ceremonias anti-religiosas que se dicen imitadores de la antigüedad, y que habían conocido el período revolucionario. En nuestros días, la arquitectura religiosa se aplicó con frecuencia a instaurar for-

mas totalmente modernas, en concordancia con las últimas creaciones de la arquitectura civil. La Iglesia católica ha aceptado voluntariamente, dentro de un espíritu de innovación y renovación, esos edificios a menudo extraños, si bien conserva la tendencia a limitar la extravagancia. Cuando el papa Pablo VI recibió a la escuela milanesa de arte cristiano *Beato Angelico,* declaró: «Vosotros debéis permanecer fieles al sendero maestro del arte cristiano: buscar las bellezas siempre nuevas para enriquecer su juventud eterna, por ser divinas. Pero esta senda es siempre recta, es decir, ajena a las formas insólitas. Pues desde siempre, y particularmente tras el Concilio de Trento, la iglesia no desea que tales formas vengan a turbar la dignidad y el carácter popular de su culto.»

b / En pintura y escultura el arte cristiano comienza innovando bastante poco. Los primeros artistas cristianos utilizan el legado de la iconografía pagana adaptable al cristianismo (el Hermes Crioforo se transforma en el Buen Pastor). Pero poco a poco el arte cristiano asienta con autonomía su propia iconografía, y su estilo, por lo demás identificado según las regiones. Por lo que respecta a la ornamentación esculpida y pintada, una fuerte crisis afectó a la iglesia bizantina del siglo VIII: la herejía de los Iconoclastas, secta que condenaba y prohibía las imágenes en el arte cristiano. Para reaccionar contra esta herejía, la Iglesia ortodoxa elaboró una teología de la imagen sagrada, más rica que la de la Iglesia católica, menos afectada por este movimiento. Hasta el Renacimiento, el arte busca sobre todo expresar ideas y sentimientos religiosos mas colectivos que individuales; se halla además estrechamente guiado por las autoridades religiosas. El Renacimiento reintroduce en el arte cristiano elementos tomados en préstamo del paganismo, pero más o menos modificados por una especie de asimilación cristiana (así, los ángeles que en principio se nos presentaban en calidad de mensajeros de Dios –sobre todo en el arte bizantino– provistos de una vestimenta inspirada en la de los funcionarios bizantinos; puesto que habían tomado la apariencia de adolescentes o de adolescentes con grandes alas, se concluye que debieron estar muy influenciados por las Victorias aladas del arte antiguo, o también por los pequeños genios o eros paganos representados como niños con diminutas alas). Y de otro lado, la Reforma, sin proscribir las obras de las artes plásticas, les ha sido poco favorable, ha modificado considerablemente la iconografía al oponerse al culto de los santos y de la Virgen (ver más abajo, sentido *II).* Por lo demás, la pintura ha seguido, en general, desde el punto de vista del estilo, la evolución del arte laico, pero con una cierta discreción, habida cuenta de la importancia del tradicionalismo en materia religiosa. Cabe señalar, en el arte religioso contemporáneo y en particular en el de las vidrieras, el interés que ha adquirido el arte abstracto: no podría apenas escandalizar por temas dogmáticos o iconográficos condenables, y su alejamiento con relación a las imágenes del mundo le confiere una espiritualidad que parece conforme al papel del arte en el ámbito religioso. (Este último aspecto no es además exclusivo del cristianismo: gran cantidad de creyentes israelitas preconizan un arte abstracto como el único suficientemente espiritual y que escapa a la prohibición del segundo precepto del Decálogo.)

c / La música desempeña una función eminente en el cristianismo; este arte aparece como el más espiritual de todos. La tradición y el dogma atribuyen su práctica a seres puramente espirituales (ángeles, almas bienaventuradas). Su poder de expresar y exaltar sentimientos, la posiblilidad de ritualizar las obras explicando su prerrogativa religiosa. Pero los orígenes de la música religiosa son mal conocidos (¿influencia de la tradición griega? ¿de la tradición judaica?). Se forma una musica, el canto llano, cuyo estilo es apropiado a su función litúrgica y cuyas reglas son dadas por la Iglesia. Esta música es exclusivamente vocal; durante mucho tiempo el uso de los instrumentos en el interior de las iglesias había estado prohibido, y lo está todavía en la Iglesia ortodoxa. Se hace necesario distinguir el recitativo del celebrante, la ejecución musical confiada a los *chantres,* y por fin, el canto de los fieles. Es bien sabida la relevancia del papa Gregorio I el Grande en la organización del canto litúrgico. La evolución de la música cristiana se confunde enseguida con la evolución general de la música, pero hay que señalar que la delimitación entre música laica y música religiosa no es muy neta: se han interpretado como cantos de iglesia ciertos timbres de melodías populares. Y la música religiosa ha cumplido una función remarcable al servir de escuela musical y al unificar las estructuras musicales en el conjunto del universo cristiano. La Reforma ha ayudado al desarrollo de la música, convertida en el arte por excelencia; además, bajo la influencia de Lutero, provocará el auge y la expansión del canto coral, para asociar poderosa e irrevocablemente a los fieles al culto, y unirlos al mismo tiempo entre sí para el ejercicio de esta misión. El papel de la religión en la instrucción musical de las masas ha sido inmensa, en ciertas ocasiones casi pintoresca. Pueden citarse entre los orígenes de la música jazz, los *negro spirituals,* nacidos entre los negros americanos a partir de la educacion que han recibido de wesleyens y metodistas. Actualmente, la abundancia de la producción musical destinada a la iglesia se mantiene. Si tomamos como puntos de referencia obras tales como la *Misa* de Poulenc (1937), la *Missa Solemnis,* de Casella en 1944, la *Messe de Stravinsky* (1948), la *Messe de la Pentecôte,* de Messiaen (1950), o también la *Missa brevis* de Benjamin Britten (1959), se observa que la religión católica permanece como una fuente de inspiración muy activa en música.

d / El teatro ha desarrollado en el cristianismo una trayectoria muy variada. Los Padres de la Iglesia lo han condenado globalmente, condena motivada a la vez por la inmoralidad flagrante de muchos espectáculos de la época, y por una cierta consciencia del carácter litúrgico pagano adquirido originalmente por el teatro.

Sin embargo, en la Edad Media surge un nuevo teatro, nacido del cristianismo. Las representa-

ciones dialogadas sobre escenas bíblicas y evangélicas son organizadas por los sacerdotes e interpretadas en latín en las iglesias, como si formaran parte de las ceremonias litúrgicas en las grandes fiestas. A comienzos del siglo XII los espectáculos se vuelven más laicos, son representados en el atrio, siendo los actores (siempre aficionados) principalmente laicos. El texto se halla escrito en lengua vulgar, versificada. El teatro cristiano constituye, por tanto, una manifestación religiosa colectiva, cuya forma dramática, vital y concreta, convierte la doctrina cristiana en algo palpable y vivido por todos. En el *Milagro,* una acción puramente humana se dilucida mediante una intervención sobrenatural (generalmente la Virgen); en el *Misterio,* el factor humano y la dimensión divina se unifican en una profunda ósmosis (además, *misterio,* representación, servicio, del latín *ministerium,* ha sido confundido con misterio, hecho religioso que excede la inteligencia humana). En España, este tipo de manifestaciones se extiende más allá de la Edad Media, bajo la forma de *Autos Sacramentales,* con los cuales el fin del siglo XVI y todo el siglo XVII pasan a ser considerados la Edad de Oro o el Siglo de Oro español. Es en el siglo XVIII cuando serán prohibidos en España, mientras que en Francia, la prohibición se produce bien pronto (detención del Parlamento de París en 1548). No solamente los teólogos, sino también los críticos laicos (Boileau, Saint-Evremond) condenan la existencia de un teatro que pone en escena los misterios de la fe cristiana, a causa del carácter de *irrealidad* de la acción teatral: lo que ha sido llevado a escena adquiriría un aspecto ficticio. Sin embargo, otros autores del siglo XVII han condenado el teatro como algo *por esencia* opuesto al cristianismo (ver Catarsis, Divertimento). El teatro cristiano desaparece paulatinamente, y subsiste bajo la forma de un teatro educativo interpretado en lugares religiosos, sobre todo en latín (si Racine escribió piezas teatrales en francés para una casa de educación, era porque se trataba de obras destinadas a muchachas que recibían una moderna enseñanza). En los siglos XIX y XX el teatro cristiano reaparece bajo la forma de folklore (*Pasión* representada cada diez años en Oberammergau, tras un voto hecho en 1634). Pero al margen de estas fiestas folklóricas, existe un teatro cristiano realizado por dramaturgos creyentes (como Paul Claudel, por ejemplo). La Iglesia católica en la actualidad no mantiene una actitud definida con relación al mundo de los espectáculos. No obstante, formula, al menos en teoría, la prohibición expresa de representar a Cristo en escena interpretado por un actor, prohibición que fue también impuesta al arte cinematográfico en sus orígenes.

e / El cine y la televisión han reservado un espacio a temas cristianos casi desde su comienzo. Las películas sobre la Pasión aparecen en torno a 1897; Méliès realizó en 1899 un *Cristo marchando sobre las. aguas.* Se puede discernir una corriente católica, en la cual se insertan particularmente películas sobre santos y santas, como San Francisco (Antamoro, 1926), y una corriente protestante más sensible al cine americano. Algunas de estas películas no toman el cristianismo sino como un pretexto para los «peplos»; pero otros, como los realizados por la Bonne Presse de 1905 a 1908, expresan esencialmente una finalidad edificante. La Iglesia católica se ha preocupado por dar instrucciones a los cineastas cristianos; la encíclica *Vigilanti cura* del papa Pío XI está consagrada al cine. Ciertos autores, como en especial el abad Ayfre, han estudiado los problemas estéticos del film religioso en la atmósfera de la creencia.

f / En lo que respecta a la *danza,* su presencia en el cristianismo resulta mucho más restringida; y similarmente al teatro ha llegado a ser condenada por principio. Pero su papel no ha sido nulo, no obstante. Aparece en la iconografía cristiana (David danzando delante del arca; la danza de Salomé obteniendo para Herodes la cabeza de San Juan Bautista –frecuentemente representada como una danza acrobática–). Sin embargo, algunas danzas cristianas han sido realmente ejecutadas en las iglesias. Un texto apócrifo de las *Actas Johannis* presenta a Cristo danzando en la Cena y conminando a los apóstoles a unirse a su danza. El argumento expuesto por San Juan Crisóstomo y San Basilio consiste en que «la danza es por excelencia la ocupación de los ángeles en el cielo». Emile Mâle afirma que la danza macabra fue auténticamente interpretada por bailarines en las iglesias, y ciertos bailes de canónigos se hallan históricamente atestiguados (danza de los canónigos de Auxerre con ocasión de la colocación de grados en teología, del siglo XIII al XV; danza de los canónigos de Chalon-sur-Saône *in prato* la noche de Pentecostés, costumbre abolida únicamente por el párroco Cyrus de Thyard, 1594-1624). Las danzas de niños de coro han existido en Francia y España. Y, en ciertos lugares de Francia, subsisten todavía danzas folklóricas en las iglesias durante algunas ceremonias.

3 / Por fin, en un último sentido

Se puede reservar la expresión de arte cristiano para designar aquellas obras cuyo espíritu es auténticamente cristiano (lo cual no es siempre el caso en lo que respecta a las del sentido *2).* Veronés, al pintar las *Bodas de Caná* o la *Comida en casa de Simón,* no ha buscado expresar sentimientos cristianos ni tan siquiera inspirarse en la atmósfera evangélica. Por contra, un pintor como Fra Angélico, buscando la simplicidad y la pureza tanto en las líneas como en la composición de las escenas y en la fisonomía de los personajes, parece practicar un arte inminentemente cristiano.

Constituye un problema estético bastante fundamental el averiguar hasta qué punto, para realizar obras de arte verdaderamente cristianas, el artista tiene necesidad de ser creyente, o bien si puede simplemente inspirarse en ideas cristianas por simpatía pero sin compartirlas intrínsecamente, y lograr de este modo obras bellas. Es un hecho conocido que varios artistas que han participado en la decoración de la iglesia de Assy no eran católicos ni tan siquiera cristianos. Ciertos autores han

discutido la cuestión de saber si Mozart, que ha proporcionado a la música sacra obras sublimes, era un creyente sincero, o si ha podido existir un antagonismo entre sus convicciones masónicas y sus creencias religiosas católicas.

II - La estética cristiana

¿Existe realmente lo que se ha dado en llamar estética cristiana? La cuestión extraña a algunas personas. Ciertos creyentes imbuidos de la idea de que el arte es un divertimento frívolo y moralmente peligroso, descartan como una especie de blasfemia la posibilidad de que la religión cristiana se preocupe de aquél, ofreciéndole consejos y orientaciones, reflexionando sobre sus normas y sus elementos. Por otra parte, algunos no creyentes, imbuidos de la idea de la autonomía del arte, estiman que toda intrusión, en el dominio estético de cualquier perspectiva religiosa (así como de toda perspectiva moral), resulta ilegítima. Sin embargo, esas mismas personas encuentran normal que se hable de una estética musulmana o budista. El problema de una estética cristiana debe, por tanto, ser propuesto y debatido.

Los libros sagrados que constituyen la base del cristianismo, es decir, todo el conjunto del Nuevo Testamento, no contiene nada que concierna directamente a la estética. No obstante, respecto a ciertas consideraciones, constituyen un modelo: los Evangelios proponen una determinada atmósfera afectiva muy poética, y las parábolas, un modo de exposición de las ideas peculiar, cuya influencia resulta positiva. Y el cristianismo, al suscribir el libro del Antiguo Testamento, ha otorgado también autoridad a ciertas formas literarias, de las cuales el lirismo de los Salmos constituye el ejemplo más destacado; podrían citarse gran cantidad de poetas (Racine, Lamartine, Victor Hugo, Claudel...) que han experimentado esta influencia. En las artes plásticas, quizás no se haya producido una influencia directa, pero el influjo mediato resulta innegable: los Evangelios han impuesto al arte toda una iconografía extraída de los acontecimientos narrados, desde el nacimiento de Cristo, hasta su muerte y resurrección, proporcionando asimismo la atmósfera propicia para estas imágenes.

A decir verdad, el respeto de la atmósfera evangélica no ha sido constante en el arte cristiano. Pero nadie duda que los pintores como Fra Angélico, Rembrandt, o Holman Hunt, no hayan deseado, cada uno según sus estilos y recursos, permanecer fieles a esta atmósfera. Es preciso admitir, por otra parte, que ésta ha sido interpretada desde tendencias muy diversas. Cuando Boileau escribe: «En la fe de un cristiano los misterios terribles / De ornamentos joviales no son susceptibles», su concepción del cristianismo como religión austera y pavorosa resultaba bastante diferente de la interpretación estética, dulce y poética, que Chateaubriand trata de expresar en *El Genio del cristianismo* (que bien puede ser considerado como un ensayo de estética cristiana).

La estética cristiana se halla, por tanto, diferenciada por referencia a las diversas formas del cristianismo. Así el protestantismo, de un modo general, promueve una cierta desconfianza hacia las artes plásticas y les concede poca relevancia en sus edificios y templos, en tanto que la música ha recibido un fuerte impulso a través de él. El catolicismo, por el movimiento de la Contra-Reforma, ha reconsiderado su arte teniendo en cuenta hasta cierto punto los reproches y objeciones del protestantismo; el Concilio de Trento de 1545 a 1563 fijó con mucha precisión las disciplinas del arte cristiano católico. La iglesia ortodoxa dio lugar al nacimiento de una forma de arte religioso, el de los iconos, que le es peculiar.

Más allá de estas divergencias, existen seguramente en todas las corrientes del cristianismo ciertas normas; en particular, preconiza los caracteres de pureza y espiritualidad que contrastan con lo que se puede denominar estética pagana. El Renacimiento devolvió a la estética del paganismo una vitalidad que introdujo en el seno mismo del arte cristiano una suerte de conflicto interior.

En definitiva, los temas dogmáticos fundamentales del cristianismo han suministrado a los filósofos y teólogos apoyos precisos para visiones estéticas. Es el caso, en particular, de San Agustín. De un lado, al insistir sobre la idea de que lo bello es uno de los atributos trascendentales de Dios, afirmó netamente la existencia de una *via pulchritudinis,* un camino espiritual estético para llegar hasta Dios. De otro lado, él ha empleado en varias ocasiones similitudes y analogías estéticas a fin de resolver problemas metafísicos y teológicos; por ejemplo, esclarece la cuestión de la existencia del mal en el mundo, obra de Dios, diciendo que el mal aparece como las sombras en un bello cuadro, «donde el negro bien empleado no forma manchas». E. S./C.

➢ CATEDRAL, CLAUSTRO, IGLESIA, GREGORIO, ICONO, LUTERANO, SAGRADO, TRADICIÓN.

CRÍTICA

I - Sustantivo femenino

1 / Sentido general

La crítica (palabra derivada en latín del griego κρίνω, juzgar) es esa actividad del espíritu que conlleva juicios, particularmente juicios de apreciación, razonados y motivados. Existe, pues, una crítica científica, una crítica moral, etc. La crítica estética, aparte de los problemas generales que plantea toda crítica, suscita algunos otros distintos de los que le son intrínsecos.

2 / Crítica estética

Especulativamente, toda crítica que se defina como «ciencia que tiene por objeto el juicio de apreciación en tanto que se aplica a la distinción de lo Bello y de lo Feo» (tal es, por ejemplo la definición del *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía)* implica *ipso facto* la legitimidad e incluso la necesidad de la crítica estética. Pero esta definición especulativa suscita grandes dificultades en estas aplicaciones prácticas. En particular, las tres dificultades siguientes. O bien 1) el uso que se hace de ella aparece como puramente sub-

jetivo; o bien 2) para sostenerla hay que referirse ya sea a fórmulas (por ejemplo, las estatuas griegas antiguas) que obstaculizan toda libre invención artística y condenan al arte a una monotonía fatigosa; o, finalmente 3) ya sea por referencia a los gustos individuales y momentáneos de alguna autoridad social (el Príncipe, una élite, una moda). Cuando esta última autoridad es múltiple y diversa, suele ser causa de querellas estéticas (querella de los Antiguos y de los Modernos en Francia hacia 1688, querellas entre clásicos y románticos en toda Europa hacia 1823, querella contemporánea entre estructuralistas y nuevos filósofos).

A pesar de las dificultades surgidas de este modo, estas actitudes diferentes han estado casi constantemente presentes en la historia de la crítica. Por ejemplo, el acuerdo o el conflicto con el gusto del príncipe puede estar ilustrado en la antigüedad por la condenación (tal vez legendaria) de Zoila por Ptolomeo Filadelfe en el castigo de los parricidas, a causa de su crítica a Homero. Por otra parte, quizá el nombre de Zoila quedó injustamente como ejemplo de una crítica odiosa y mezquinamente hostil. Bajo el reinado de Luis XIV se podrían ofrecer cien ejemplos referentes al gusto del monarca (leer, por ejemplo, el poema de Molière sobre las pinturas del Val de Grâce).

Frente a las dificultades suscitadas de esta forma, algunos críticos han aceptado valerosamente el reto y han reivindicado claramente la objetividad de sus juicios. Se ha llamado «impresionista» a esta actitud, que fue, por ejemplo, la de Jules Lemaître, la de Anatole France o la de Charles du Bos. «El buen crítico –decía Anatole France– es el que cuenta las aventuras de su alma en medio de las obras maestras».

De todas formas, un gran número de críticos, deseosos de hacer una crítica científica, han querido resolver el problema y escapar a las dificultades que acabamos de señalar discutiendo toda posición axiológica de la estética y rechazando dar como finalidad de la crítica el juicio de apreciación.

Esta actitud aparece ya en la Antigüedad. Muchos de los críticos que entendían de esto (Aristarco, por ejemplo) confundían la crítica con un sentido aquí contemplado como trabajo filosófico e histórico de la elaboración de un texto auténtico. Los críticos eruditos del Renacimiento (Casaubon, por ejemplo) hacían lo mismo; y todavía hoy en día, cuando se habla, por ejemplo, de la «edición crítica» de un texto, se quiere decir que la elaboración de ese texto, en su redacción considerada como auténtica o en sus variantes y estados sucesivos, ha sido objeto de todos los cuidados que exige una disciplina científica.

También se han querido vincular los críticos a la historia de la literatura (Brunetère, por ejemplo) imponiéndose como tarea caracterizar al autor que ellos examinaban en función de una teoría de los «géneros» y de su evolución.

Finalmente, otra escuela (cuyo fundador fue, sin duda, A. F. Villemain) buscó la plataforma de los estudios críticos en los hechos sociales y en el estudio de las instituciones.

Sobre todo, Roland Barthes pretende extraer a la crítica de esta supeditación a las condiciones de producción de la obra, a las que se dedica la crítica historicista. Es el texto en sí mismo, y la búsqueda de su significación, lo que debe ser la base de este esfuerzo crítico. Estando la literatura «condenada a significar ella misma por medio de una escritura», la investigación del «grado cero» de esta escritura es objeto de un estudio pormenorizado. La consideración del significado como síntoma del inconsciente concede, ciertamente, una singular importancia al psicoanálisis freudiano en estas investigaciones. Todo lo que acabamos de decir sobre la crítica literaria tiene sus ecos, evidentemente, en lo que concierne a la crítica del arte, con el agravante de que el intervalo entre la crítica del arte y el artista creador es a menudo más marcado que entre la crítica literaria y el autor.

Se ha intentado reducir, e incluso anular este intervalo. De este modo, Gaston Bachelard sostuvo que era posible transportar todo arte a la literatura. «No soy escultor», decía, «pero no tengo más que escribir sobre la estatua para entrar de lleno en este arte».

De esta forma, la crítica de arte deviene equiparable a la crítica literaria.

Hay que convenir en que la mayoría de los escultores no aceptarían esta transposición. Y diremos que quien no ha luchado materialmente contra la piedra, quien no ha modelado con sus manos la arcilla, estará siempre falto de una experiencia que es absolutamente necesaria para apreciar una estatua. Y el arquitecto hará observar que se puede escribir palacios maravillosos a la manera de Aristóteles o del autor de *Bathek,* sin haber tenido en cuenta la resistencia de los materiales.

Cualquiera que sea esta fraternidad aceptada o rechazada entre la competencia literaria y la apreciación plástica, las dificultades generales de la crítica literaria se encuentran ante la crítica del arte. Se puede consultar a este propósito la *Historia de la crítica de arte,* de Lionello Venturi.

Una tentativa bastante racional para ofrecer una solución fue propuesta ya en la Antigüedad (nos podríamos remontar hasta Vitruve). Consiste en decir que el artista debe ser juzgado según sus propias intenciones. Sería absurdo reprochar a Monet sus faltas de perspectiva y a Picasso las suyas de anatomía. Pues, uno y otro, sacrifican voluntaria y conscientemente ciertos factores por otros, a los cuales dan una prioridad apasionada. Pero se le reprocharía justificadamente a un discípulo de Monet un efecto contra natura de luces y colores; y a un émulo de Picasso el desequilibrio y la torpeza en el arabesco de líneas de su composición. En una palabra, según esta teoría el artista puede decir a su crítico: «es sobre mi pensamiento, y no sobre el tuyo, donde tú debes reglamentar tu juicio; y la dimensión de mi escala y de mi éxito se mide con respecto al valor de mi obra».

Al margen de esta actitud, que es la única que, al parecer, puede ofrecer una base racional a un juicio de valor, la crítica de arte, cono la crítica literaria, escapa difícilmente a la necesidad y al empeño de encontrar su base en algún tipo de hecho que pueda ser el objeto de una observación positiva; por ejemplo, mostrar cómo se efectúa una obra, cómo «forma un conjunto», cuáles son las causas que producen los efectos, y así sucesivamente, esta tarea de una evidente positividad, es al mismo tiempo explicativa. Nos damos cuenta de esto al examinar las formas más recientes de la crítica de arte; la crítica cinematográfica. En la práctica, no se diferencia apenas del análisis fílmico, el cual es una disciplina positiva.

II - Sustantivo masculino

Un crítico es un personaje que se consagra profesionalmente a la actividad de la crítica, especialmente artística, musical, literaria, teatral o cinematográfica, en la que se encuentra, evidentemente, con todas las dificultades que le son inherentes; pero se solidariza, además, con la organización social y profesional de esta profesión, en una época y en una sociedad determinadas.

Por ejemplo, en el siglo XVII, Boileau, que se calificaba a sí mismo de crítico (e incluso como «crítico consagrado») tenía únicamente como magisterio el éxito y la autoridad que había adquirido con sus publicaciones personales. Pero, en la misma época, la Academia Francesa ejercía una función que le había sido asignada por Richelieu, su fundador, cuando escribía y publicaba sus *Sentiments sur le Cid*. Pero es sobre todo con el desarrollo y el importante crecimiento de la prensa cuando el papel del crítico se precisa y se acrecenta. En efecto, cuando la mayor parte de los periódicos comenzó a contratar firmas especiales para realizar las críticas artísticas y, sobre todo, literarias, confiándolas a especialistas a veces durante largos años, con una autoridad no solamente estética, sino también económica, el destino de una publicación se encontró claramente afectado por el hecho de ser mencionado elogiosamente o no en un gran periódico. De este modo, hombres cono Sainte-Beuve, Jules Janin, Francisque Sarcey, etc., ejercieron sobre la literatura una acción que no era solamente del género de juicio estético, sino del género publicitario. En este estado de cosas, «obtener un artículo» es un servicio prestado, que merece gratitud: Victor Hugo, en su juventud, nunca dejó de hacer «una visita de agradecimiento» a todo crítico que hubiera censado una de sus obras, incluso cuando el juicio no era en absoluto elogioso.

Además, bajo este estado de cosas, es cuando se confronta el antagonismo en torno a la crítica (incluso favorable), a menudo manifestado en los medios artísticos y literarios, cuando el creador se rebela contra la autoridad que la sociedad entrega a un hombre que, a menudo, carece de pruebas con las que demostrar su creatividad en el arte en el que ejerce su magisterio; así lo hacen Francisque Sarcey, que reina durante cuarenta años sobre el arte dramático en el periódico *Le Temps*, o bien Diderot, después Baudelaire en sus *Salones* estableciendo juicios sobre la pintura.

Se podría ofrecer mil ejemplos de esta hostilidad en torno a la crítica: «La crítica de arte es tan estúpida como el esperanto» (Blaise Cendrars, *Diecinueve poemas elásticos, Bombay Express)*. El discurso de ingreso en la Academia francesa de Eugène Ionesco es particularmente virulento contra los críticos. Existen, sin embargo, creadores que ejercen, o que han ejercido, la función de críticos, tales como Berlioz, Schönberg, Copeau o Antoine. Pero estas dos funciones son demasiado delicadas para ejercerlas simultáneamente.

Se observará que, en muchas ocasiones, el papel de crítico en la prensa no es exclusivamente apreciativo; es también un papel de información, lo cual crea un cierto antagonismo. Particularmente, la tendencia que puede tener el crítico a considerar como un favor por su parte la mención que él hace de un autor o de un artista, supone atentar directamente contra la objetividad que supone la función informativa. Es en estos casos cuando determinados críticos importantes consideraron cono una bendición haber descubierto y revelado a un autor o a un artista de talento entonces desconocido o mal interpretado.

Pero no siempre es fácil distinguir estas dos funciones de apreciación y de información. El crítico puede decir que juega un papel de informador al advertir al crítico del nivel de valor o de interés de una obra. Sin embargo, muchos autores u obras se han impuesto a pesar de los críticos.

E. S./C.

➢ APRECIACIÓN, GUSTO, JUICIO.

CROMÁTICO / CROMATISMO

I - Estética general

La palabra griega χρῶμα, color, ha dado lugar a los derivados; χρωματισμός (acción de colorear) y χρωματικός (que corresponde al vocablo *cromático)*. En sentido propio, *cromático* significa relativo al color. Por otro lado, en la misma Grecia se produjeron derivaciones de sentido; empleo musical de los términos; sentido de ornamentación, embellecimiento, en algunos autores.

Los teóricos del arte, especialmente en el siglo XVII, mantuvieron en su vocabulario todos los sentidos griegos de estas palabras. El referido a la música resulta habitual (ver aquí debajo *II*); aparece incluso literariamente: cuando Molière en *Las Preciosas ridículas* hace decir a Magdelon, a propósito de la improvisación de Mascarille, «hay un cromatismo ahí dentro», se está refiriendo al aire que éste entona.

De otra parte, los teóricos de la pintura han conservado *cromático* en su sentido propio original. Por ejemplo, Roger de Piles utiliza como rigurosamente sinónimos los términos de «Colorido» y «Cromático». Ver B. Teyssèdre, *Roger de Piles*, París, 1957, p. 186 sq.

En cuanto al empleo de *cromatismo* para designar, en retórica, los «ornamentos del discurso» tales como comparaciones, metáforas, etc., resulta

poco habitual; los autores hablan poco más o menos de «los *colores* en la retórica».

➢ COLORIDO, CÓLOR.

II - Música

En la música griega antigua, el género cromático designa una de las tres divisiones del tetracorde cuyos dos polos extremos permanecen fijos, siendo los dos restantes móviles. Se caracteriza por un movimiento ascendente y un polo de atracción constituido por el sonido más grave, y se distingue del genero diatónico y del género enharmónico.

Actualmente, el término cromatismo indica la alteración de un grado diatónico hacia el medio tono superior o inferior, estando el valor de este intervalo en función del sistema acústico utilizado. La gama cromática se presenta entonces como una sucesión de semitonos cromáticos y diatónicos.

De este modo, el cromatismo coexiste desde los orígenes con el diatonismo y se distingue a la vez por un principio esencial: el principio de atracción melódica, que desplaza las notas débiles atraídas por las notas fuertes, y por consecuencias estéticas divergentes: la atracción y la intestabilidad propias del genero cromático representarán la traducción ideal de las emociones humanas. Al universo racional del diatonismo se opone el mundo expresivo del cromatismo.

El principio de atracción se reencuentra tanto en el empuje de los grados móviles hacia el polo grave del tetracordo griego, como en la doble sensible del siglo XVI, o en la ornamentación melódica del siglo XVIII. La utilización cada vez más frecuente del cromatismo, su integración progresiva y generalizada en el ámbito de la armonía, más concretamente bajo la influencia de Wagner y de Strauss, irá poco a poco reduciendo la importancia de la atracción. Puede afirmarse que el cromatismo es al diatonismo lo que la disonancia es a la consonancia, y que su dialéctica, ya eliminada en favor del diatonismo en la Edad Media, va a desaparecer en provecho exclusivo del cromatismo, en la escuela de Viena. La igualdad entre los doce semitonos de la gama tiene como resultado un aplanamiento del material musical, donde el antagonismo diatonismo-cromatismo desaparece. Un paso decisivo y análogo había sido franqueado con la adopción del sistema temperado en la época de J. S. Bach, con la equiparación de los diferentes semitonos. Esta equivalencia debería lógicamente conducir a una reforma de la notación musical. Según esto, hasta el momento ninguna ha logrado imponerse realmente. Dejando aparte la autoridad de la tradición recibida, ¿no es posible apreciar también la resistencia instintiva a la desaparición del principio de atracción? Únicamente los instrumentos de sonidos fijos practican la igualdad de los doce semitonos. En realidad, los demás instrumentos, bien se trate de cuerdas, vientos o voces, adaptan, de modo ínfimamente perceptible, bien es cierto, pero no por ello menos real (con un margen de aproximación que el oído tolera perfectamente), la grandeza de sus semitonos a las necesidades acústicas o expresivas, restableciendo de hecho una atracción inexistente o reforzando la ya contenida en el texto musical.

De la inestabilidad engendrada por la atracción van a depender consecuencias estéticas de cierta relevancia. El cromatismo expresivo constituye el elemento musical más empleado para simbolizar el dolor, el amor, la cólera o la desesperación, sentimientos todos que por esencia escapan al universo racional. Gesualdo, Monteverdi, Bach, Wagner, lo utilizan con estos fines. Sin embargo, lo mismo que expresión de sentimientos individuales, el cromatismo es sinónimo de libertad o incluso de anarquía musical, por oposición al rigor del mundo diatónico. Las toccatas de Frescobaldi, de Sweelinck o de Bach, ilustran tales hipótesis. La intención de Mozart en el *Cuarteto de las disonancias* o de Haydn en el estreno de la *Creación,* de oponer el ámbito organizado del universo tonal y diatónico al ámbito caótico del movimiento cromático, resulta evidente. Esta disgregación constituye la obra del siglo XIX. No obstante, esa ruptura en favor de un expresionismo, ¿no podría culminar con la desaparición de la capacidad expresiva en sí misma? El cromatismo, sin rechazar el diatonismo, ¿es capaz de conservar su significación? Es lícito preguntarse si, por la desaparición del principio fundamental de la atracción, de la distinción entre semitonos cromáticos y semitonos diatónicos, y por la decadencia de su poder expresivo, la noción misma de cromatismo no puede ser planteada de nuevo.

J-Y. B.

➢ DIATONISMO.

CROMO. *Cromo* es la abreviatura de cromolitografía, o litografía en colores. La litografía en colores constituye un excelente procedimiento artístico, del que algunos pintores se han servido con mucha distinción (Toulouse-Lautrec, por ejemplo). Desgraciadamente, también ha permitido, así como ciertos procedimientos similares (primero fue la litografía en negro coloreada, después la litotipografía), hacer buen negocio con reproducciones carentes de valor artístico y predispuestas a obtener un público de mal gusto. Sin embargo, la abreviación cromo, de empleo claramente peyorativo, ha finalizado por designar, cualquiera que sea el procedimiento utilizado, una imagen en colores caracterizada por el sentimentalismo del sujeto, el exceso de acabado en la expresión, los colores chillones, o dulzones. E. S.

➢ IMAGEN, KITSCH, LITOGRAFÍA.

CRONOFOTOGRAFÍA. Método de análisis del movimiento inventado en primer lugar por el astrónomo francés Jules Janssen (1821-1907), después perfeccionado por el americano Edward Muybridge (1830-1904) y el fisiólogo francés J.-E. Marey (1830-1904). Después de que estos sabios hubiesen creado una serie de aparatos, y en particular un fusil fotográfico que podía registrar un gran numero de imágenes por segundo, Marey puso a punto en 1882 un aparato cronofotográfico de placa fija que proporcionaba, a intervalos de tiempo iguales, imágenes sucesivas de cuerpos en

movimiento sobre fondo negro; en 1883, reemplaza la placa fija por una banda de papel sensible transparente, que constituye el primer cinematógrafo para tomas de visión animadas.

Este procedimiento ejerce una gran influencia sobre las artes plásticas en lo que concierne a la representación del movimiento: es reseñable el caso del caballo al galope (Degas, A. Moreau...). Los pintores futuristas italianos han explotado especialmente los resultados de los trabajos de Marey. Severini *(La danza del panpan en Monico,* 1912), y sobre todo Balla, cuyo lienzo *Vuelo de golondrinas* (1913) no se concibe sin recordar una cronofotografia de Marey titulada *Vuelo de pájaro* (1890), donde no se hallaban únicamente representados los pájaros en movimiento, sino también el movimiento de los pájaros. Algunos pintores como Marcel Duchamp y Max Ernst han reconocido su deuda con la cronofotografía: el primero en sus lienzos de 1912, como el *Jugador de ajedrez* y el *Desnudo descendiendo la escalera,* el segundo en una tela como *Pájaros en vuelo,* de 1925. N. B.

➢ CINE, IMAGEN, MOVIMIENTO.

CROQUIS. Dibujo rápido, a mano alzada, representando, por medios muy escuetos, un objeto cualquiera, que merece la atención del dibujante pero que se presenta en unas condiciones que obligan a una extrema rapidez de ejecución. Por ejemplo, se trata de un personaje en movimiento, o de un animal, o de un edificio, vistos durante un viaje, y no es cuestión de entretenerse mucho tiempo a estudiarlo, por esto los croquis se hacen a menudo sobre agendas o álbumes. En determinados casos, el croquis puede servir para fijar un instante particularmente significativo, fugitivo y único. Ciertos croquis de este género son célebres *(María Antonieta camino de la guillotina,* de David). Actualmente, ciertas fotografías instantáneas tienen la misma función. La palabra *croquis* no se emplea más que para el arte gráfico (lápiz, carboncillo, pluma, pincel...), en pintura se dice *boceto* o *bosquejo.* Lo singular del croquis es su carácter lineal, es decir, hecho por trazos.

El croquis pertenece, pues, casi siempre al género artístico llamado *non-finito,* lo cual significa, no que no esté acabado, sino que no está «perfilado». En un croquis conseguido, las cualidades estéticas dominantes son el arte de aprehender lo que hay de esencial en un tema representado, y presentarlo con medios extremadamente simples, más evocadores que figurativos, sin olvidar el mérito técnico de una ejecución a la vez rápida y muy segura.

Muchos croquis han sido hechos por el artista para su utilización posterior como documentos y servir, sobre todo, como una ayuda-memoria (como, por ejemplo, los croquis de Delacroix). Sin embargo, en todos los tiempos el croquis se ha encontrado con aficionados que conceden una alta estima a estos croquis en sí mismos, y a la vez por sus cualidades estéticas, en virtud de la idea de que las menores obras del genio tienen un valor infinito, que el croquis es más valioso de lo que aparenta en realidad, y, de algún modo, que ha sido abandonado negligentemente por el gran artista. Actualnente, y en parte por la influencia del psicoanálisis, se ha insistido sobre un carácter particular del croquis: se trata de que, hecho con entusiasmo y sin sufrir las censuras de la reflexión o de la sumisión al gusto del público (al cual no está destinado el croquis) presenta una sinceridad y una espontaneidad tales que le otorgan un valor absolutamente particular como documento sobre el pensamiento íntimo del artista. Goethe decía: «el alma cuenta al dibujar sus secretos más íntimos». Esto es con toda seguridad más cierto para un croquis o, por ejemplo, para las *marginalia* sin intención artística, que para las obras destinadas a ser presentadas ante el público.

Existen, sin embargo, determinadas clases de croquis destinados a la publicación y que tienen como finalidad superior una realidad reproducida del natural: croquis de audiencia, de moda, etc.

Ciertas formas de arte, sin tratarse propiamente de croquis, buscan sus mismas cualidades estéticas de despojo, de sobriedad y esencialidad, de simplicidad por reducción a algunos trazos, pero por medio de procedimientos casi inversos de reflexión y eliminación progresiva de los detalles superfluos. Es frecuente en el arte del Extremo Oriente (Hokusai...), pero se lo encuentra también en los artistas occidentales (Matisse, grabados de Dunoyer de Segonzac...). E. S.

➢ CARICATURA, DIBUJO, ESBOZO, GRÁFICO, NONFINITO, ESTILIZACIÓN.

CRUELDAD. El concepto de *crueldad* es fundamental en el análisis del pensamiento y la obra del creador y teórico francés Antonin Artaud. Artaud lo desarrolló a lo largo del ensayo titulado *El teatro de la crueldad* (publicado en 1938, pero escrito desde 1932) y también por medio de la creación de un teatro estable, denominado precisamente *El Teatro de la Crueldad.* En principio, hay que hacer constar que el concepto de crueldad en Artaud no se corresponde con el uso comúnmente admitido del término, por ello ya el propio Artaud trató de eliminar la identificación («La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido que se le da habitualmente»). El proyecto del Teatro de la Crueldad, que Artaud formalizó a partir de 1932, se concibe como un teatro radical, un teatro revolucionario donde el hombre (actor y espectador) pueda expresar y corporeizar su independencia y libertad frente a la destrucción, la opresión e infelicidad en que se debate el sujeto moderno. Sería el teatro definitivo y total donde el espíritu triunfase sobre la cotidiana aniquilación a la que se ve sometido.

Artaud llega a la formulación de este concepto tras muchos años de experiencia intelectual, vital y teatral (había formado parte del *Teatro Alfred Jarry)* y es precisamente desde este concepto que el autor formaliza toda una estética propia. Como él mismo afirma: «la crueldad no se sumó a mi pensamiento, siempre vivió en él, pero me faltaba advertirlo conscientemente». Debido a la propia dificultad de formalización del concepto, el propio autor debió recurrir al símil de la peste,

figura de gran productividad en la poética artaudiana. La peste es la metáfora de la Revolución ineludible, total, atroz y radical en que el espíritu se constituye en su absoluta libertad y manifestación; dice Artaud: «El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu». Para Artaud, el teatro de la crueldad ejerce una función perturbadora que se convierte en una mayéutica individual y colectiva: «desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida». Se trata, por tanto, de una ejercitación muy consciente y aplicada de una necesidad de cuestionamiento radical de la existencia, para alcanzar una supraconsciencia donde radica la soberanía vital: «Una pieza que no tuviera esa voluntad, ese ciego apetito capaz de pasar por encima de todo, visible en cada gesto y en cada acto y en el lado trascendental de la acción, sería una pieza inútil y equivocada». Como afirma el propio autor, es un teatro de una «severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige».

Podemos caracterizar, entonces, el teatro de la crueldad como aquel teatro donde Artaud pretendió la confluencia radical de dos conceptos difícilmente asimilables (de ahí quizá el fracaso práctico del proyecto); estos dos conceptos serían: una pasión indomable llevada hasta el límite (el grito, el gesto, la sangre) y un extremado rigor y pureza moral. Sería, precisamente, ese espectáculo que la Historia siempre ha querido ocultar por su propio interés.

Formalmente, las influencias de Artaud son múltiples y confusas. En principio, y como influencia más obvia, podemos citar el Teatro Alfred Jarry que Artaud había creado y en el que había estrenado varias obras. Otra influencia significativa es el contacto que Artaud había mantenido con el grupo surrealista (donde el propio Artaud intentó canalizar sus expectativas revolucionarias). También hay que destacar (sobre todo por su influencia a nivel escénico: tratamiento del gesto y del lenguaje) la influencia que por los años de creación del Teatro de la Crueldad ejerció el teatro balinés en Artaud y, por otra parte, no se puede olvidar la influencia que la vanguardia berlinesa ejerce sobre él: Artaud frecuenta Berlín, donde descubre a Barnowski, Piscator, Apia, Meyerhold o Reinhardt.

Artaud concibió el teatro de la crueldad como un espectáculo integral donde se conjuntan múltiples elementos (gesto, grito, danza, máscara, onomatopeya...) y donde se hace referencia fundamentalmente a temas actuales, desde una óptica espontánea e irrepetible en cada actuación. Para la definitiva plasmación del Teatro de la Crueldad hubieron de pasar bastantes años plenos de dificultades financieras y de salud por parte de Artaud. Finalmente, tras tres años de preparación y análisis, se estrena la primera obra *(Les Cenci)* en 1935. Era una adaptación realizada por el propio Artaud de textos de Shelley y Sthendal (de quien recoge el título). La obra es un fracaso absoluto y sólo permanece quince días en cartel. El teatro de la crueldad se tornaba para siempre un bello imposible.

A. R. S.

CRUZ

I - La cruz como forma

La cruz es la figura formada por dos segmentos de rectas que se cortan en ángulo recto. Motivo decorativo simple y neto, disfrutando, pues, de las ventajas de una «buena forma» (en sentido gestáltico), la cruz bajo este aspecto más elemental ofrece muchas variantes morfológicas según la longitud comparada de las aspas y el lugar de su intersección. Así, la cruz griega de cuatro aspas iguales, la cruz latina, con la parte inferior del aspa vertical más larga que las otras, la cruz en tau (o «de San Antonio») sitúa el aspa transversal en lo alto del asta vertical, etc.

Además, las extremidades de las aspas toman, en ocasiones, formas especiales; así encontramos la cruz anclada, en asa, floreada (o trebolada), de flor de lis, «gringolé», de pasta, «pommeteé», arqueada, escudada, etc. A esto se añade la presencia eventual de brazos suplementarios (uno en la cruz de Lorraine, llamada de Anjou o patriarcal, dos en la cruz papal...). Existe un inmenso número de variedades. En la heráldica*, por ejemplo, se cuentan corrientemente treinta y nueve clases de cruces, ciertos heraldistas, como La Colombière, enumeraron hasta setenta y dos. Y un cálculo combinatorio permitiría definir muchas más.

La cruz, indicando dos direcciones principales, puede servir de esquema para distinguir una disposición de las orientaciones o de los ordenamientos de elementos.

Formalmente, tiene una gran importancia, pero no sería más que una forma entre muchas otras, si su simbolismo no le permitiera acceder a la dignidad de un tema fundamental. «De todos los símbolos, ella es el más universal, el más totalizador», afirman G. de Champeaux y Don S. Sterckx *(El mundo de los símbolos,* Zodíaco, 1966, p. 32). Pero el cristianismo le otorga una significación que hay que distinguir de las otras.

II - La cruz como símbolo del cristianismo

1 / Al margen del cristianismo

La cruz es, ante todo, el símbolo de las direcciones espaciales que ella reagrupa en el centro. Situada (a menudo en diagonal) en un figurado cuadrado de tierra, está presente o sugerida en la mayor parte de los monumentos provistos de orientación –templos, palacios, sepulcros– así como en los restos arqueológicos y en los mandalas. Inscrita en un círculo, se convierte en un símbolo cósmico que asocia el cielo con la tierra; por esto se la encuentra en el trazado de gran número de «ciudades ideales» (por ejemplo, la de Francesco di Giorgio). La sigla hieroglífica de la ciudad (un círculo en el que cuatro vías rectilíneas se cortan en ángulo recto) debe representar, también ella,

una «ciudad ideal», pues no se ha encontrado este plano en las ruinas de las ciudades egipcias. Por contra, se la encuentra en el trazado de las ciudades escandinavas de la época de los vikingos. También el principio romano del cruce orientado al *decurianus* y al *cardo* ha conservado durante mucho tiempo una función de modelo para numerosos proyectos de urbanización.

Vertical, la cruz es el símbolo de los tres mundos: celestial, infernal (aspas verticales) y terrenal (aspas horizontales). Si se totaliza en una sola figura la cruz horizontal y la cruz vertical, se obtiene la cruz en tres dimensiones, que conecta seis direcciones espaciales: los cuatro puntos cardinales, el cénit y el nadir; el punto de intersección simboliza el centro del mundo.

Desde la más remota antigüedad, las variantes de cruces han estado cargadas de significación. La cruz en asa egipcia, hieroglifo de la palabra vida, deriva de la estilización de un nudo; pero su silueta evoca también una silueta humana simplificada. La cruz gamada (cruz con los extremos acodados) es un símbolo que se encuentra en varias civilizaciones, por ejemplo, en los egeos (que ciertos arqueólogos creen que procede de la estilización del pulpo); por otra parte, puede haber significado el sol con sus rayos. En la India, en donde es muy empleada, se trataría de un símbolo escolar y dinámico, considerada de buen augurio, como lo indica su nombre en sánscrito (svastika). Cuando volvió a ser empleada, sirvió como símbolo a la Alemania hitleriana, quizá por ser idónea para caracterizar el aranisno. Sin embargo, R. Allean escribe *(Hitler y las sociedades secretas,* Grasset, 1969, p. 259) que la cruz gamada fue elegida «en razón de sus relaciones fundamentales no con los mitos antediluvianos sino con las armas de los Hohenzollern». El autor se basa en documentos y estudios de heráldica alemanes, y señala, por otra parte, que la palabra alemana *Hakenkreuz* debería ser traducida no por «cruz gamada», sino por «cruz con garras». Estas precisiones no le son extrañas a la estética; se conoce, en efecto, el papel que desempeñó este emblema en las grandiosas manifestaciones nazis, destinadas a condicionar al pueblo alemán. En cuanto a la cruz de Lorraine (Lorena), antiguamente símbolo heráldico de la casa de Lorena, toma un nuevo valor simbólico como signo de la resistencia gaullista. Por esta razón otorga su forma al monumento conmemorativo de Colombey-les-Deux-Eglises. Todas estas variantes, y muchas otras, entran en la ornamentación arquitectónica o en la decoración artesanal, en conformidad con el sentido que las distintas civilizaciones atribuyen a estos signos. Ocupan, de esta forma, un buen lugar entre las joyas mágicas.

En el Renacimiento, la cruz vuelve a encontrar un simbolismo cósmico precristiano, y su relación con el hombre microcosmos se basa en la búsqueda de las proporciones ideales, como lo muestra claramente el dibujo de Leonardo de Vinci: el hombre en un círculo, extendidos los brazos (retomando, por otra parte, el canon de Vitruve).

2 / En el cristianismo

La crucifixión de Jesús confirió a la cruz una nueva dimensión, aunque el simbolismo sea doble: glorioso y doloroso. Estos dos aspectos están siempre presentes; según las épocas y las circunstancias, según la sensibilidad o la espiritualidad propias de los pueblos, domina uno u otro de estos aspectos complementarios. Si bien es cierto que los primeros cristianos veían en la cruz, ante todo, el signo de un suplicio infame (realmente empleado en la antigüedad), de tal forma que se dudaba en representarla, también es cierto que rápidamente se convirtió en el signo glorioso de la victoria sobre la muerte. A partir de ahí, volverá a tener una significación cósmica. En la Edad Media, la cruz llegó a ser comparada con el trono de gloria, o, también, con el árbol de la vida. En el arte moderno, quizá encontremos un lejano recuerdo de esta asimilación en determinados crucifijos en donde la cruz, e incluso, el Crucificado, evocan formas atormentadas en sus aspas; el crucifijo de Germaine Richier (capilla de la Meseta de Assy), es un ejemplo típico de esto. Pero, en un clima de angustia, el Crucificado es el hombre del dolor; el Cristo de Perpignan es un ejemplo característico de este arte trágico. La cruz está sobre todo tratada por los artistas modernos con la austeridad de su forma más despojada (camino de la cruz de L. Zack). Pues, incluso siendo un símbolo alusivo, este signo hace resurgir profundas resonancias.

El trazado de las iglesias es comúnmente cruciforme; pero las realizaciones no han cesado de cambiar. De esta forma, en la Basílica del Vaticano, Bramante había proyectado una cruz griega, a la que Rafael, y después Antonio de Sangallo, quisieron transformar en cruz latina; Miguel Ángel retomó el proyecto de Bramante, pero el espacio del edificio de planta centralizada se convierte, con él, en un espacio dinámico por medio del juego de ritmos alternos de dilatación y contracción. Maderna alteró este maravilloso logro con la extensión del nervio.

Las plantas cruciformes han sido criticadas en la época neoclásica. Durand no aprobaba la planta del Panteón francés, basándose en una razón económica, puesto que una disposición circular habría prestado un mejor servicio. Edmund Burke reprochaba a las plantas en cruz que limitaran los efectos de perspectiva, «nada es más perjudicial a la pompa de los edificios que la abundancia de ángulos» *(Investigación filosófica sobre nuestras ideas de lo sublime y de lo bello,* trad. fr., París, Vrin, 1973, p. 136). El esquema cruciforme encontró buena acogida entre los arquitectos del siglo XX; permite, en particular, animar los volúmenes compactos por medio del desplazamiento diurno de las sombras.

La cruz es, pues, sin duda, uno de los ejemplos más significativos de los estrechos lazos que unen a las formas, los símbolos y las artes. C.

➢ SÍMBOLO.

CRUZ (punto de –). Punto de bordado, hecho al cruzar dos puntos sueltos en diagonal en el cuadrado formado por algunos hilos de la trama y otros tantos de hilos en cadena en la tela por

bordar. Es un punto que cubre, que ofrece líneas, pero también superficies (generalmente muy coloreadas), compuestas de cuadritos yuxtapuestos. Este punto, muy utilizado en los bordados tradicionales (a menudo campesinos), se emparenta, estéticamente, con todos los géneros del arte plástico en el cual la superficie de la obra se resuelve en una multitud de pequeñas superficies unidas: mosaico, tapicería, o, actualmente, pantalla de ordenador. A. S.

CRUZADO. Esta palabra no tiene acepción estética más que en los sentidos técnicos en que la emplean ciertas artes.

I - En poesía

Se llama rimas *cruzadas* a las que alternan en un grupo de cuatro versos; es, por ejemplo, la disposición generalmente adoptada por Théophile Gautier en *Emaux et Camées:* «Cerca del lago se filtra un manantial, / Entre dos piedras, en un rincón; / Alegremente el agua sigue su curso / como si se fuera muy lejos.» Las rimas cruzadas comienzan, pues, con una fase de llamada, que enseguida se resuelve en el mismo orden.

II - En danza

La *posición cruzada* es en la que una o dos piernas se cruzan con la línea del cuerpo. Por su rigor estabilizante, puede aparecer como un fin, pero también puede ser el punto de partida de nuevas combinaciones. A menudo simboliza la defensa, la concentración, a causa de la convergencia de sus líneas. Según el crítico ruso Volinski, las posiciones cruzadas producen un efecto hipnótico en el observador. A. S./M. Sm.

CUADRADO

I - Sentido propio (nombre y adjetivo)

Un cuadrado es un polígono compuesto de cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos. Estéticamente, su forma es simple, clara, robusta e interesante, ya que es siempre igual a sí misma en todos los sentidos. Esta propiedad le proporciona una gran aptitud para formar parte de composiciones en conjuntos más vastos y para repetirse indefinidamente en la red de una cuadrícula. Es cuadrado lo que tiene la forma de un cuadrado o se aproxima: la Casa Cuadrada de Nîmes, el patio cuadrado del Louvre.

Podemos anotar también el término paño de cuadros para designar un paño elaborado de forma que da líneas ortogonales de diferentes colores. Esta forma de ornamentación de los tejidos ha recibido una especie de reglamentación social, el tartán escocés, que dedica a cada clan de combinaciones colores y líneas que le son propias.

➢ BALDOSA.

II - Sentidos figurados (adjetivo)

Desde la Antigüedad, e incluso hoy en día, se ha empleado en latín *quadratus,* en español *cuadrado,* en sentido figurado, con significado claramente estético, tomando prestado más o menos características del sentido propio.

1 / Es cuadrado aquello cuya forma, fundada en una agrupación de cuatro elementos (a menudo iguales entre ellos), es clara, regular, sólida. Por ejemplo, un *período cuadrado,* en retórica, es un período de cuatro miembros; un *ritmo cuadrado,* en poesía, en música, es un ritmo de cuatro tiempos, bien marcado, o el ritmo de un verso de cuatro pies.

2 / Calificamos de cuadrado, en general y sin hacer referencia al número 4, a lo que muestra una forma bien sostenida, firme, que da una impresión de completo equilibrio. Se dice, por ejemplo, de un estilo, de una frase.

3 / Se llama, por último, cuadrado a aquello que es vigorosamente resoluto, decidido, sin ambages. Posee un empleo estético para indicar que en un problema de arte o literatura, en el que eran posibles varias soluciones, un artista o un escritor ha elegido de manera firme y franca una solución audaz, mientras que habría podido dudar o tomar partido menos firme, más banal, más tímido. A. S.

CUADRAR. *Cuadrar con,* o *a algo,* es ajustarlo como en un marco o para formar con ello un cuadrado. En un sentido estético, un elemento de una obra de arte *cuadra* o no con los otros elementos, o con el conjunto, cuando concuerda o no con ellos. Esta concordancia no debe confundirse con una semejanza o analogía: es una conveniencia debida a la participación en un mismo designio estético. Así, un elemento que se opone a otros no cuadra menos con ellos si esta oposición sirve para producir un efecto de contraste. Lo que no cuadra constituye una especie de cuerpo extraño en el conjunto y fragmenta la obra en elementos que no pueden coexistir de forma individual. A. S.

CUADRICULADO. Se llama cuadriculado a un procedimiento para aumentar o para disminuir que ha sido constantemente empleado por los artistas, sobre todo desde el Renacimiento (ya había sido utilizado anteriormente) hasta el momento en el que aparatos como el pantógrafo, la columna de reducción, la ampliadora fotográfica, etc., han per-mitido resolver problemas semejantes de forma mecánica y disminuido el empleo del cuadriculado. Este procedimiento consiste en trazar sobre el documento que hay que aumentar una red de líneas equidistantes, horizontales y verticales. Sobre la superficie en la que el dibujo debe trasladarse a distinta escala, se traza una red octogonal semejante pero aumentada o disminuida según la nueva dimensión deseada. Se puede entonces, a mano alzada y guiándose por el sentimiento artístico, llevar a cada cuadrícula el contenido de la cuadrícula correspondiente al prototipo. La operación no es estrictamente mecánica, ya que es siempre, a fin de cuentas, el sentimiento artístico el que guía la mano del ejecutante. Pero el cuadriculado suministra puntos de referencia precisos y la identidad de las proporciones de conjunto se asegura, ya que la variación no puede producirse más que en el

detalle. También el pintor, jefe de un taller, puede confiar a un ayudante esta operación. Se poseen muchos dibujos de maestro sobre los que ha sido trazada la red de líneas destinada a la ampliación por medio del cuadriculado.

El lado mecánico de esta técnica ha chocado al espíritu de ciertos críticos o estudiosos de la estética. Por esto, algunos contemporáneos toman figurada y peyorativamente la expresión cuadriculado para designar todas las operaciones del pensamiento en las que se sustituye características objetivas o cuantitativas por intuitivas o cualitativas. E. S.

➢ CERÁMICA, COMBINATORIA.

CUADRO

I - Sentido propio, en pintura

Originalmente, un cuadro (tabla) es una plancha de madera. De ahí vienen diversos significados, uno de los cuales es el de obra pintada sobre una plancha de madera o, por extensión, sobre cartón, una plancha de metal, una tela tensada... Estéticamente, lo propio del cuadro es ser una obra pictórica independiente y autónoma, autosuficiente. Esto lo diferencia de las pinturas que decoran cualquier otra obra en la que se insertan, como las miniaturas que decoran un libro, las pinturas murales de un edificio, etc. El cuadro, por tanto, es considerado en sí mismo, forma un todo. Eso da una gran importancia a su composición y a las relaciones entre colores. Por lo general, un cuadro es una pintura al óleo, pero también se pueden utilizar otros procedimientos, como el temple.

➢ CABALLETE, PINTURA.

II - Sentido analógico, artes del espectáculo

1 / Un cuadro es lo que se pone a la vista en un momento dado, y, sobre todo, en un momento de inmovilidad, donde el tiempo está como suspendido y el instante eternizado, lo que lo relaciona con la pintura. Se aplica especialmente al conjunto formado por las respectivas posiciones de los actores, sus actitudes y sus gestos. Se lleva a cabo en el espacio, con seres humanos reales, una representación análoga a la que un cuadro realiza en las dos dimensiones. El *cuadro viviente* es un espectáculo representado aparte y que se basta a sí mismo. En una obra teatral, el cuadro es como una especie de suspensión sobre un momento de la acción, se utilizó en múltiples ocasiones para acabar un acto: indica un estado durativo donde se encuentran los personajes a los que interrumpe, y se despide, por así decir, del tiempo diegético mediante una extinción progresiva.

2 / Se llama también cuadro a una división del acto, señalada por un cambio de decorado*, siendo el decorado el marco o fondo de la acción, similar a un cuadro pictórico.

➢ DESCRIPCIÓN, HIPOTIPOSIS.

La estética no utiliza el resto de los significados que tiene el término. A. S.

CUALQUIERA. *I* - No importa cuál, que no constituye un caso particular, del cual únicamente se toman en cuenta las propiedades comunes a todos los seres de la misma clase. A veces la estética emplea esta palabra en un sentido epistemológico (análogo a su uso en las expresiones tales como «un triángulo cualquiera»), cuando toma ejemplos generalizadores, casos que no constituyen excepciones. El empleo del término señala sobre todo una preocupación de método.

II - Término despreciativo que califica una obra o un artista sin originalidad, bastante banal. Lo cualquiera no es lo malo o lo feo, es lo neutro, mediocre, plano, sin intensidad de existencia. A. S.

➢ BANAL-COMÚN, MEDIOCRE, NEUTRO.

CUARTETA. Estrofa de cuatro versos, ya sea de un poema muy corto de dicha estrofa, ya sea una estrofa de un poema más largo. La cuarteta se establece frecuentemente sobre dos rimas (la cuarteta monorrima existe, pero es excepcional); la disposición de las rimas le da un ritmo general: cerrado sobre sí mismo en una simetría interna con las rimas ceñidas*, en movimiento hacia adelante en las rimas alternas. En cuanto a la cuarteta de rimas llanas ésta se resuelve en dos dísticos, o no es más que una parte de un poema continuo de rimas llanas; esta disposición le hace perder su carácter específico de cuarteta, por lo que es muy poco empleada. A. S.

➢ RIMA *[III]*, ESTROFA.

CUARTETO. *I* - Formación musical que permite oír una composición a cuatro voces. La Edad Media había ofrecido magníficos ejemplos de coros a cuatro voces mixtas (soprano, alto, tenor y bajo). Esta formación ofrece, por su equilibrio sonoro, una disposición que se ha perpetuado y expandido a diversas formaciones instrumentales, sobre todo para cuerda o para viento. El cuarteto puede estar también concebido para otros timbres, por ejemplo para voces iguales masculinas o femeninas, para cuerdas de viento, cuerda y piano, puede servir para cualquier composición.

II - Forma instrumental: a partir de 1730, aproximadamente, sobre todo con Boccherini, pieza de cuatro instrumentos de cuerda (dos violines, alto, violonchelo) escrita sobre el esquema de la sonata* clásica. Después de Haydn, Mozart, Beethoven y todos los románticos, se encuentran todavía cuartetos en Bartok, Honegger, Hindemith (por no citar más que a éstos). El cuarteto de cuerda es el más perfecto de los conjuntos de música de cámara. Los músicos le han consagrado obras maestras (Beethoven, Schubert, Bartok). A esta forma se le han confiado los pensamientos más profundos, los más secretos de la vida interior de los compositores. E. H.

CUBISMO. Este nombre, en principio empleado con escarnio, designa históricamente la revolución estética llevada a cabo por Picasso y Braque en 1907, en París. Se ha convenido en observar, en la evolución del cubismo, tres fases diferentes: 1) de

1907 a 1909, *período post-cezanniano:* la deformación es aquí intencional; 2) de 1909 a 1912 (Juan Gris se suma a Picasso y a Braque), *cubismo analítico:* las formas se analizan hasta la disección y descomposición en elementos simples y estructurales; 3) finalmente, de 1912 a 1914, *cubismo sintético:* se abole todo procedimiento imitativo, y el pintor recurre a signos inventados. Si bien es verdad que un gran número de pintores (Gleizes, Metzinger, J. Villon, F. Léger) expone con los cubistas, también es cierto que no se encuentra entre ellos la misma homogeneidad de estilo que entre Picasso y Braque. Se puede considerar que el cubismo propiamente dicho se detiene en 1914: más allá no se produce una invención nueva.

A pesar de que los artistas cubistas se hayan apartado siempre de toda voluntad teórica («cuando hemos hecho cubismo», declara Picasso, «no teníamos ninguna intención de hacer cubismo, sino de expresar lo que habla en nosotros»), el sistema estético que puede desprenderse de sus obras es sin duda el más revolucionario y el más coherente de toda la historia de la pintura. A partir del arte de los museos, los pintores cubistas se han esforzado en lograr una pintura que podemos llamar noética. En lugar de seguir dando la ilusión de realidad, ellos quisieron transmitir su visión del mundo. Considerando que la percepción no es ese acto simple por el cual se registra –sobre todo visualmente– el espectáculo de la naturaleza, ellos comprendieron intuitivamente, anunciando en esto los estudios más modernos, que la percepción era sobre todo una actividad del espíritu. También los cubistas intentaron crear el equivalente plástico del trabajo de la percepción al mezclar las diferentes sensaciones suscitadas por el objeto (particularmente las táctiles), el recuerdo y su conocimiento intelectual (se exige el mismo esfuerzo de percepción del espectador para reconstruir en su imaginación la forma del objeto pintado). Los cubistas representan también no lo que descubren del mundo exterior, sino lo que conocen de él, liberándose de las convenciones que regían la pintura anterior. En un todo, combinan las diversas informaciones recogidas al explorar el objeto, y privilegian las formas simples y geométricas. El artista plástico cubista, más guiado por la inteligencia que por el ojo («Yo trabajo con los elementos del intelecto, con la imaginación», declaró Juan Gris en *L'Esprit Nouveau,* en 1921), no busca de este modo describir la apariencia de los objetos, que destacó lo que Apollinaire llamaba «la realidad de la visión», el pintor cubista quiere representar las propiedades permanentes de los objetos, es decir, y aun en palabras de Apollinaire, «la realidad de la concepción». El pintor cubista que se separa voluntariamente de las apariencias no pierde, sin embargo, el contacto con la realidad (a menudo la más cotidiana), a la cual se refiere en el tema de partida. Rechaza todo espejismo (todo lo que engañe a la vista) y expresa la tercera dimensión con el subterfugio de un trayecto imaginario alrededor del objeto representado. La verdad a la que él quiere llegar es la verdad pictórica que no puede compararse a sí misma. El cuadro se convierte, entonces, en un organismo autónomo, una nueva realidad, en un espacio cerrado y completamente nuevo.

La estética cubista se acompaña de una ética: exige del artista plástico una gran disciplina en el trabajo y el sacrificio de su subjetividad.

Acabamos de hablar del término cubismo como designación histórica. Puede también ser empleado para designar un principio de figuración que consiste en la reducción de las formas cúbicas más cercanas a formas cúbicas complejas en tres dimensiones. De este modo, en la época del Renacimiento, dibujantes y grabadores, para poner en perspectiva tales formas, por ejemplo, personajes vivos, comenzaron por reducirlas cúbicamente a fin de poder trazar el dibujo. N. B.

➢ COLLAGE, COMPENETRACIÓN, NATURALEZA MUERTA *[II].*

CUENTA (de un juego infantil). El término designa una pequeña fórmula dotada de ritmo, que sirve a los niños en sus juegos para contar. En un sentido más amplio, se designan con este nombre a todas las fórmulas de cuenta, incluyendo aquellas que sirven para contar el número de veces con el que un acto se cumple o realiza (por ejemplo, en los juegos de pelota, de salto de cuerda, etc.). Sin embargo, el término se restringe habitualmente a un sentido más estricto: pequeñas fórmulas que sirven para designar, en un grupo, quién asumirá una función dada. Se trata entonces de una designación por azar, según la relación aleatoria entre el número de niños del grupo y el número de sílabas o unidades rítmicas de la cuenta.

El término *comptine* data de comienzos del siglo XX, fue sobre todo difundido a través del libro de Pierre Roy (1926), y parece bastante probable que haya sido el resultado de una brillante improvisación de uno de sus informadores. El término no se emplea apenas entre los niños, excepto bajo la influencia de los adultos; es un término de adultos. Entre ellos, los niños utilizan otras palabras, tales como comptée, poire, ringe, embroge, déguille, etc. El término ginebrino *empro* se puso de moda entre los folkloristas hacia finales del siglo XIX; la moda ha pasado reemplazada por el uso general de la palabra comptine, que presentaba la ventaja de ser estricta, precisa, expresiva y sin vinculación local ninguna.

Los más antiguos testimonios que se poseen sobre tales cuentas o canciones infantiles se remontan al siglo XVI, pero dichos testimonios son escasos hasta el siglo XIX. Se hallan entonces comptines en las colecciones de folklore; estas investiguaciones se multiplican en la segunda mitad del siglo XIX. El estudio más particularizado del folklore infantil comienza a desarrollarse durante el último tercio del siglo XIX, y aumenta en el XX. La recopilación del *Manual general de la instrucción pública,* en 1951-1952, sobre el folklore infantil, ha reunido 10.425 textos (depositados en primera instancia en el Museo Peda-

gógico, y más tarde trasladados al Museo de Artes y Tradiciones Populares); pueden encontrarse allí un gran número de estas canciones infantiles. Finalmente, se han dedicado estudios específicos a ellas; la encuesta difundida por Philippe Soupault en 1957, con la ayuda de la Comunidad Radiofónica, de los programas de lengua francesa, ha permitido recolectar 8.000 textos de comptines; la colección obtenida, publicada en Seghers en 1970, se encuentra precedida por una introducción de Jean Baucomont que constituye un buen estudio sobre las mismas, con bibliografía incluida; podemos remitirnos a ella útilmente.

El estudio de las cuentas infantiles ha sido desde un primer momento una labor del folklorista, y continuará siéndolo siempre; se ha completado, poco a poco, mediante trabajos de filología, historia, pedagogía, psicología y sociología del niño. El aspecto estético está escasamente estudiado en sí mismo; resulta, sin embargo, dotado de cierta relevancia, y aquellos que han estudiado las comptines desde otras perspectivas habitualmente lo han encontrado.

El aspecto estético se esboza ya, por otra parte, en el aspecto psicológico o sociológico. En efecto, el niño que introduce en su grupo estas canciones para contar, en las que los otros niños reconocen un valor estético, gozan por este hecho, entre ellos, de un cierto prestigio. Le es incluso atribuida, por este motivo, una función específica –la de contar–, incluso aunque carezca de otros roles sociales y no sea, por ejemplo, uno de los que dirigen al grupo. Y el resto de los niños parece reconocerle una especie de derecho de propiedad sobre su cuenta; posee una especie de opción, o de privilegio, para su uso.

Sin embargo, el hecho estético fundamental en la comptine radica en la relevancia primordial que adquiere el ritmo. Se ha remarcado con cierta frecuencia que el sentido posee poco valor a su lado, y puede incluso faltar completamente si la pequeña fórmula tiene un ritmo adecuado. El ritmo adquiere la preeminencia frente al contenido verbal, que se halla sometido a él; el predominio del ritmo integrando estructuras autónomas y en cierto modo preestablecidas, sobre las palabras que se le someten y adaptan, ha sido subrayado por el musicólogo Brailoiu en su estudio sobre *El ritmo infantil*. El ritmo organiza tanto las comptines cantadas como las habladas, o todas aquellas cantilenas, psalmodias, etc., que se sitúan en una posición intermedia entre la voz hablada y el canto.

Las cuentas infantiles se encuentran netamente sometidas al hecho estético de la integración de las formas, lo que les proporciona en gran medida su popularidad y estabilidad. Se sabe que las comptines, por el hecho de reunir una buena forma melódica y una buena forma rítmica, gozan de la mayor estabilidad. Una cuenta infantil adquiere más éxito entre los niños cuando consigue yuxtaponer en una misma estructura ámbitos formales variados; por el contrario, se desvaloriza por la pobreza de formas o incluso por su contradicción. La observación siguiente puede ponerlo de manifiesto.

En una escuela parisina, los niños habían adoptado, durante unos dos años, para repartir a los jugadores en dos campos, una cuenta bastante elemental: «Henri Deux! Henri Deux! Henri Quatre! Henri Quatre!». Aparece aquí un alejandrino bien caracterizado, y cuya forma prosódica está en perfecta coincidencia con la función práctica: el corte en dos hemistiquios muy definidos, a la vez paralelos y opuestos, corresponde al uso dicotómico de repartición de los jugadores (siendo adscritos alternativamente los niños al campo «Henri II» y al campo «Henri IV», según la última sílaba del hemistiquio que le corresponde a cada uno de ellos, y siendo eliminados a medida que reciben la designación correspondiente; la fórmula resulta repetida hasta que todos los jugadores han sido adjudicados a uno u otro campo; por otra parte, el hecho de que cada hemistiquio esté compuesto por la misma fórmula rítmica repetida dos veces, provoca la impresión de una gran unidad en el interior del bloque de los respectivos campos. Cuando un niño decretaba «¡Hacemos Henri Deux!» y comenzaba a contar, los otros retornaban la fórmula conjuntamente y la ritmaban con él en coro.

Sin embargo, un buen día, entre esta pequeña población, un incrédulo exclamó: «¿Y qué ocurre con Henri III, entonces?». Turbación, escándalo; la mayoría permanece callada; una minoría lanza clamores indistintos; algunos niños reaccionan de modo más explícito: «Ah sí, ¿y Henri III? ¿Quién es Henri III?»; uno o dos intentan integrar a Henri III en el ritmo y no lo consiguen. El suceso se detiene en este punto. Algunos días más tarde, un niño, volviendo a las costumbres tradicionales, exclama «¡Hagamos Henri II!» y comienza a contar; nadie lo sigue; nadie retoma la fórmula; algunos protestan: «¡No, Henri II, no!». Y ése fue el fin de esta comptine: Henri II y Henri IV fueron definitivamente abandonados por no haber podido incluir entre ellos a Henri III.

Cabe señalar que no existía allí ninguna referencia al sentido de la comptine, puesto que el personaje mismo de Henri III era ignorado; y nadie realizó jamás objeción histórica alguna a la ausencia de Francisco II o Carlos IX en la serie de los reyes. La objeción era de orden puramente formal e interno: provenía de una toma de conciencia sobre el hecho de que la fórmula contenía, en potencia, la estructura de una serie numérica, y faltaba en acto uno de los elementos de esta serie; la importancia de esta serie implícita se hallaba sin duda apoyada por toda la autoridad sacramental de la fórmula «un, dos, tres». Y esta organización ternaria no podía estar integrada en una estructura de conjunto con la forma prosódica y la función práctica, una y otra de carácter binario. La contradicción entre las formas aparece como un motivo suficiente de rechazo.

Existe otro factor que interviene mucho en el éxito o fracaso de las cuentas infantiles: su categoría estética. Hay algunas de carácter dramático, cómico, gracioso, etc. Pueden encontrarse fre-

cuentemente dos categorías estéticas que parecen ser apreciadas entre los niños: una especie de maravilla en el seno de lo cotidiano, y lo humoresco, mezcla de lo poético y lo cómico; ambas categorías estéticas resultan combinables. Cabe citar la célebre «Petits ciseaux d'or et d'argent, –Ta mèr» t'apelle au bout du champ / Pour aller boir' du lait caillé / où les souris ont barboté / pendant une heur' de temps». El oro desempeña una función frecuente en estas fórmulas infantiles, como agente de una atmósfera maravillosa. Los elementos encargados de este modo de asegurar el éthos, son más estables que el resto y se reencuentran a través de las diversas variantes. Podemos comparar a este respecto dos versiones, una monárquica y otra republicana, de la misma comptine: una de ellas dice «Un pomm' d'or à la révérence. / Il n'y a qu'un roi qui règne en France. / Allons mes amis! / La guerre est finie! / Bell' pomm; d'or sortira dehors»; la otra dice «Un' pomm' d'or à la République. / C'est un dieu qui nous fait enfants. / Allons mes amis! / La guerre est finie! / Bell' pomm' d'or sortira dehors». El elemento esencial es aquí la maravillosa manzana de oro, cuyo resplandor ilumina el fin de la guerra.

¿De qué guerra? Ciertas comptines poseen alusiones históricas reconocibles; sin embargo, en este caso carece de importancia la guerra de que se trate: es la guerra tal como la vislumbran los niños. Por tanto, las comptines no proceden generalmente de la invención de los niños por sí mismos, sino que se constituyen por la adopción a través de una especie de filtración, de fragmentos del mundo de los adultos. Esto se aprecia ya en las melodías y aires de las comptines cantadas: proceden generalmente de timbres conocidos, o de carillones, o de fanfarrias o de aires de músicas militares (como la comptine «Pomm' de reinette et pomm' d'api»). Se adoptan también palabras pertenecientes a romances («Petite bohémienne / Je voyage beaucoup / De Paris jusqu'á Vienne / De Grenade à Moscou»). Se han encontrado asimismo elementos propios de fórmulas mágicas en las comptines (además las fórmulas mágicas obedecen con frecuencia a los mismos principios estéticos). Estas transposiciones de un plan a otro se acompañan a veces de deformaciones, llegando a privar a estas creaciones infantiles de todo sentido. No obstante, la criba a través de la cual se filtran aquellos elementos que proceden del mundo de los adultos resulta ser, en opinión de muchos, una criba de naturaleza estética: deja pasar todo lo que es susceptible de encajar en un buen ritmo, lo que se presta a la coincidencia entre formas y función, o entre formas, y lo que, gracias a su estilización afectiva, reviste categorías estéticas lo suficientemente puras. Se comprende de este modo que el conocimiento de las comptines y la toma de conciencia de sus cualidades estéticas haya ejercido una influencia sobre la poesía y la canción de los adultos. A. S.

➢ RITMO.

CUENTO

I - Definición y estética general

1 / El cuento es un relato y como tal depende de la literatura narrativa

Un cuento expone una sucesión de acontecimientos que conforman una acción. Esos hechos son contados retrospectivamente (y no presentados de forma directa, como en la acción teatral). Se encuentran animados de un cierto dinamismo; en el cuento, sucede algo; esto lo separa de los generos literarios que exponen o describen una situación estable, un estado de cosas, una idea abstracta o una atmósfera afectiva.

2 / El cuento es un relato breve

En el interior de la literatura narrativa, esta brevedad distingue al cuento de los géneros de grandes dimensiones tales como la epopeya o la novela. No existe a este respecto un límite estricto, de tal manera que pueda decirse «hasta tal número concreto de páginas es un cuento; hasta tal otro, se trata de una novela»; un cuento bastante desarrollado y una pequeña novela pueden tener la misma extensión. Sin embargo, el cuento está sobre todo caracterizado por una índole cursiva, una acción cuyo diseño general es neto, fácilmente captable. Esto no excluye además la existencia de una pluralidad de episodios; existen incluso cuentos de repetición, donde cada secuencia de eventos engendra una novela corta análoga a la primera; no obstante, la unidad temática permanece inalterada y definida.

Esta extensión reducida, vinculada al precedente dinamismo de los sucesos, proporciona al cuento un ritmo, una dinámica bastante rápida. Se acomoda con dificultad a aquellos elementos que retardan o inmovilizan el relato, a lo que interrumpe la duración mediante pausas temporales. No es que se prohíba la descripcion de detalles e incluso la utilización de redundancias; pero elige más bien los detalles esenciales y tópicos, y las redundancias o repeticiones forman parte de la acción. Puede verse un buen ejemplo de esto en aquel cuento popular muy conocido (figura, por ejemplo, en la recopilación de los hermanos Grimm), atestiguado sobre un área geográfica muy extensa, donde la ambiciosa mujer de un pescador exige que su marido obtenga para ella, a partir de un pescado maravilloso, una situación cada vez más excelente, hasta alcanzar la catástrofe final, cuando ella pretende igualarse a Dios: cada episodio comporta un cuadro o descripción de la vivienda y el modo de vestir en los que el pescador encuentra a su esposa; pero cada cuadro, rápidamente esbozado, está constituido únicamente a partir de los detalles más característicos. Si Mme. Segur, en sus *Nuevos cuentos de hadas,* evoca complacientemente los ropajes y las joyas de sus princesas, cada descripción constituye un acontecimiento, y cada detalle, una acción. El cuento rechaza únicamente la descripción establecida de modo extenso con un esmero propio de un inventario balzaquiano.

Existe, por tanto, una distinción entre el cuento y la novela, tanto por su amplitud como por su

modo de hacer uso del elemento temporal. Sin embargo, se trata más bien de dos polos, entre los cuales se da una continuidad con el desarrollo de formas intermedias. Es cierto que *Pulgarcito* o *Tesoro de Habas y flor de Guisante* pertenecen claramente al género de los cuentos, que *La Princesa de Clèves* o *La Rabouilleuse* son novelas; pero, ¿qué decir de obras como *Zadig?* Tiene caracteres de uno y de otro.

Existe también como intermediario el caso, por así decirlo, de doble estadio, donde una fabulación o fantasía reúne toda una serie de cuentos. Es un caso muy frecuente. De este modo, la historia de la sultana Shéhérazade y del sultán Shahriar engloba los cuentos de *Las Mil y una Noches;* así, un cierto número de cuentos *(El Califa cigüeña,* etc.) se reúne en esa terrible historia de bandoleros, *La Posada del Spessart;* así, tantos personajes inventan cuentos para relatárselos unos a otros a fin de pasar el tiempo, ya sea durante una peregrinación *(Cuentos de Canterbury),* ya sea durante una peste *(Decamerón),* ya sea mientras se espera el restablecimiento de un puente *(Heptamerón).*

3 / El cuento es una historia inventada

Esta diferencia va a dividir en dos los géneros cortos hasta aquí agrupados todavía con el cuento: por un lado, el cuento y la novela corta, por otro, la anécdota y la historieta. Sobre este punto, el vocabulario ha fluctuado: el *Heptamerón,* denominado en el siglo XVI *Contes de la Royne de Navarre,* contiene pocos cuentos propiamente dichos, estando integrado, en su mayor parte, por novelas breves, pequeñas historias y anécdotas; Mme. de Caylus dice sobre Luis XIV que cuando «se dignaba a contar un cuento» era con gracias infinitas, y esto significa «cuando condescendía a relatar una anécdota»; ella atribuía al rey un talento como narrador y no como inventor. Sin embargo, el término cuento toma en la misma época el sentido de relato abiertamente imaginario. Puede decirse que la anécdota y la historieta, siendo incluso falsas, se presentan como pertenecientes al mundo real, mientras que el cuento y la novela corta, aun estando inspirados en la realidad, aparecen como ficticios.

4 / Finalmente, el cuento posee un grado evidente de imaginación y fantasía

Esto lo separa de la novela corta, al menos en la época actual, puesto que la ambigüedad del vocabulario, señalada más arriba, se halla prolongada sobre este punto. El cuento, incluso el más realista, se sitúa de forma obvia en un universo de fantasía; la novela se presenta como algo plausible, y ubicada en un mundo análogo al nuestro; lo que Marmontel designa con el nombre de *Cuentos Morales,* es decir, relatos breves y descriptivos de costumbres, se corresponde bastante con la noción de novela breve; existen múltiples ejemplos de novela corta, tales como *Le necesitaba, Una mujer como hay pocas* o *La Escuela de la amistad.* Sin embargo, consideremos, siempre en la obra de Marmontel, *Los Barqueros de Bezons:* con sus divertidas aventuras en un Oriente extravagante, con esa especie de cantinela de la acción, que lleva a elaborar un guiso de anguilas en cualquier circunstancia, sobre todo en las más dramáticas, es netamente un cuento, a pesar de la presencia de algunos personajes históricos y hechos reales. Voltaire no tiene siempre la necesidad de recurrir al disfraz oriental, a países imaginarios, o a extraterrestres, para crear la atmósfera propia de un cuento; le basta con una manera de contar, en cierta forma irreal; es esto lo que convierte en un cuento a *Jeannot et Colin.* En la obra de Musset, cabe decir que *Croisilles* es un cuento, mientras que *Pierre y Camille* o *Las dos amantes* son novelas breves. Para considerar el ejemplo de un autor contemporáneo, *El callejón tenebroso* o *El psalterio de Moyance,* de Jean Ray, son cuentos, mientras que *Busco a M. Pilgrim* es una novela corta policíaca (además, se dice «un cuento fantástico», novela policíaca, en última instancia, puede hablarse de una «novela fantástica», pero no de «un cuento policíaco»). Aunque el cuento no realiza un juego especulativo en torno a la dualidad significante-significado, juega en cambio de modo muy específico y puntual sobre aquel ámbito que define la dualidad y la distancia entre su universo diegético, fruto de una libre imaginación, y el mundo en que nos hallamos y que es para nosotros un elemento dado previamente.

Todo cuento es, por tanto, un relato corto que plantea un mundo de imaginación, pero es al mismo tiempo un género literario muy polimorfo; y esta ligereza, esta aptitud para la variedad, forma asimismo parte de su naturaleza. Algunas de sus especies se encuentran tan firmemente constituidas, que no se podría definir el cuento sin definirlas igualmente.

II - Principales variedades de cuentos y estéticas particulares

Una clasificación de los tipos de cuentos existentes se enfrenta siempre a la dificultad de que dichos tipos se definan mediante diferencias de naturaleza muy diversa. Por ejemplo, puede definirse el tipo «cuento de hadas», pero también el tipo «cuento satírico», y así mismo la oposición «cuento popular-cuento literario»; sin embargo, existen los cuentos de hadas populares y los cuentos de hadas literarios, y un cuento de hadas puede tener también el carácter propio de los cuentos satíricos (como *El Hada Urgèle,* o *Lo que agrada a las damas).* Es posible, a grandes rasgos, diferenciar los cuentos sobre el plano de su forma, de su modo de transmisión, del modo de existencia de su diégesis en referencia a sí misma, así como de su categoría estética; cada carácter definido sobre un plano resulta combinable con cualquier otro carácter de otro plano distinto.

1 / Cuento en prosa y cuento en verso

Esta diferencia, que recaba únicamente sobre el aspecto formal, es quizá la menos importante. En efecto, la libertad imaginativa del cuento en prosa le proporciona con frecuencia una cierta naturaleza poética; y sobre todo, los cuentos en prosa realizan un uso muy amplio de efectos de ritmo, estribillos, asonancias y alteraciones; en el cuento, prosa poética y poesía en prosa son elementos habituales.

Sin embargo, la existencia del cuento versificado plantea un problema; ¿cómo situar el cuento, la endecha y el *fabliau* (el cuento popular francés de los siglos XII y XIII), unos en referencia a los otros? Puede verse en la endecha una variedad del cuento, definido mediante la intersección de una forma poética y de un éthos (aventura sentimental delicada y habitualmente melancólica). El *fabliau* sería también una variedad de cuento: el cuento cómico y humorístico en verso (no confundir fábula con *fabliau).*

La época clásica ha preferido frecuentemente, para el cuento en verso, el entrecruzamiento de versos de diferentes longitudes, de aspecto simple y sencillo y con frecuencia maliciosamente ingenuo.

2 / Cuento popular y cuento literario

Propiamente hablando, se designa con la expresión «cuento popular» a un cuento de autor desconocido, transmitido de generación en generación por vía oral, y extensamente difundido en una población poco o nada alfabetizada. Se opone entonces al cuento literario, escrito, y que permanece, por consiguiente, con la misma forma con que lo ha creado un autor individual, cuya identidad es conocida en la mayoría de los casos.

Existen numerosas teorías sobre el origen de los cuentos populares, esbozadas sobre todo durante la época romántica; se han introducido asiduamente en la noción del cuento popular nociones tales como «el Espíritu de los pueblos» (tomando pueblo en sentido de etnia), «el Alma del pueblo» (tomando pueblo en el sentido de una determinada clase social), etc. No obstante, se trata más bien de teorías o hipótesis que intentan explicar el origen de los cuentos, y no de verdaderas definiciones. Por otro lado, la mayor parte de estas teorías no puede ser sino mera hipótesis, cuando nos trasladan y recurre a hechos que se sumergen en la noche de los tiempos. Sin embargo, es preciso señalar las fuertes incidencias estéticas que provoca la transmisión oral, siendo particularmente manifiestas en el caso del cuento. Las conveniencias entre ciertos caracteres estilísticos, así como las propiedades mnemónicas, favorecen la perdurabilidad de los textos no escritos, y pueden encontrarse de este modo en el cuento popular la recuperación de fórmulas rituales, los diálogos de un mismo personaje con interlocutores sucesivos, donde las mismas palabras son retomadas con ligeras variaciones; los epítetos de naturaleza (comparables a los epítetos homéricos), los efectos de ritmo y de asonancia. El interés estético es tal, que los literatos han utilizado estos procedimientos y recursos estilísticos (ver, por ejemplo, *Los doce meses del año,* en los *Cuentos Azules* de Edouard Laboulaye).

La transmisión oral, además, opera una especie de decantación. Los cuentos informes y carentes de interés no sobreviven apenas. Un cuento firmemente constituido y estructurado, en el que todas las partes se apoyan mutuamente, tiene más probabilidades de sobrevivir. La transmisión oral constituye, por otra parte, un factor de estandarización de los relatos y posee cierta tendencia a conformarlos en tipos (como muestran las experiencias de psicología social que recogen las observaciones de los folkloristas).

Se ha señalado que los cuentos populares presentan a menudo elementos diversamente combinables entre sí; los trabajos de Propp sobre los cuentos populares rusos han constituido a este respecto una de las fuentes del estructuralismo estético (tendencia que ha sido fomentada, en consecuencia, en los análisis de los cuentos de los Indios de América por Lévi-Strauss). Sin embargo, cualquier elemento no se presta siempre a cualquier combinación, y la estructura de conjunto que los organiza puede conferir al cuento, por así decir, una personalidad, un carácter peculiar.

Los cuentos se asocian habitualmente a las leyendas; una leyenda bastante breve o un episodio de una leyenda puede formar un cuento.

3 / Los modos de ser diegéticos en el cuento

Cabe diferenciar los cuentos según el modo en que está concebida la esencia misma del universo de la obra o diégesis. A grandes rasgos, es posible distinguir tres casos.

A / El caso más simple es aquel en el que el cuento transcurre en un mundo análogo al nuestro, con las mismas leyes naturales y un único plano de existencia. Los acontecimientos tienen un carácter más estilizado, menos realista, hallándose los personajes referidos con frecuencia a ciertos prototipos, pero considerándose en todo momento su existencia como muy próxima a la nuestra. Los ejemplos serían innumerables; basta con citar el cuento popular del *Afortunado* (del cual existen numerosas variantes en muchos países): se trata de un buen hombre que, en una serie de trueques con pérdida, acaba por reducir a nada lo que poseía, y se alegra cada vez por lo que él considera como una suerte; o bien *Andrea Vesalius,* cuento negro extraído de *Champavert, Cuentos inmorales,* de Petrus Borel el Licántropo; o bien *El jardinero y sus amos,* de Andersen.

B / Otros cuentos juegan siempre en el plano de una única naturaleza, pero no exactamente análoga a la nuestra, sino con otras leyes. Se trata, por ejemplo, de todos esos cuentos «de aquellos tiempos en que las bestias hablaban», y de esos innumerables cuentos de animales, que podemos encontrar en cualquier lugar, pero que parecen particularmente extraídos del África negra. Los negros los han transferido al continente americano; ver, por ejemplo, los *Cuentos del Tío Rémus;* al difundirse, los cuentos de animales sufren a menudo procesos de adaptación a una nueva fauna local. Se puede incluir en la misma categoría general esos cuentos de metamorfosis que no son presentadas como hechos sobrenaturales, sino como una especie de fluidez general de la naturaleza en la que cualquier ser puede transformarse en otro; también los cuentos de origen. El incipit tradicional, «érase una vez», sitúa al cuento en un pasado indeterminado, en contraste con el pasado histórico.

C / Finalmente, una tercera categoría se define por la dualidad de sus planos de existencia, uno natural y otro sobrenatural. Los ejemplos son incontables; cabe citar los cuentos de hadas *(La gata blanca, La cierva del Bosque, Finette o la hábil princesa, La historia del príncipe Ahmed y del hada Parabanou),* los cuentos magicos de ondinas, de enanos, de genios *(Los presentes de los enanos, Los enanos mágicos,* en los cuentos recopilados por los hermanos Grimm); los cuentos diabólicos *(El hombre de la piel de oso;* el cuento del hermoso Pécopin en *El Rhin* de Victor Hugo); los cuentos de fantasmas, vampiros, comunicaciones entre el mundo de los muertos y el de los vivos (Edgar Poe, *Ligeia;* Théophile Gautier, *La muerte amorosa)* y los cuentos hagiográficos que hacen intervenir los milagros, etc.

4 / Las principales categorías estéticas de los cuentos

Resulta difícil separar aquí categorías estéticas y finalidad o función del cuento. Un cuento puede surgir de cualquier categoría estética y tener cualquier éthos, pero ciertas categorías estéticas determinan ciertos tipos de cuentos muy característicos. Cabe citar sobre todo:

A / *El cuento divertido o bromístico.* El fin de dicho tipo de cuento consiste en procurar diversión al lector. Ofrece todas las variedades de lo cómico, desde lo más fino a lo más grosero. Pero no está escrito únicamente para la diversión de los lectores u oyentes, tomados uno a uno y de fonma separada; con frecuencia esta clase de cuento posee una verdadera función de relación: está creado para las reuniones festivas, y contribuye a la formación de un ámbito colectivo. Es aquí precisamente donde se verifica de manera más neta la definición de cuento que da Marmontel en el artículo *Cuento de la Enciclopedia:* ve en el cuento una especie de ocurrencia o agudeza, en la que toda la historia no es más que una preparación de la palabra final. Puede observarse una vinculación entre la forma del cuento y su rol social: al comienzo, el auditorio está atento, el narrador se explica; sin embargo, no se debe abusar de la paciencia de los oyentes en estado de euforia, y por ello el cuento es breve: el cuento está orientado hacia la comicidad final, destinado a provocar el estallido de risa general, que origina el éxito del narrador.

B / *El cuento satírico.* Se asemeja a menudo al cuento cómico, pero la diversión que es capaz de provocar no viene a ser más que un medio con vistas a un fin determinado, que es polémico y de combate. El cuento satírico inicia una lucha por cualquier motivo y se propone matar al enemigo mediante el ridículo. Voltaire, que utilizó habitualmente el cuento de este modo, y que explica las razones de esta elección en su correspondencia, proporcionó inestimables elementos para el análisis de los recursos que lo satírico encuentra en el cuento, especialmente adecuado para ser difundido entre el gran público. El cuento, al ser breve, con una forma neta que se fija bien en la memoria, ingenioso, provisto de un aspecto imaginativo que posee el atractivo de la evasión, constituye un buen medio de hacer penetrar una idea, o la reacción afectiva de una idea, en los espíritus superficiales, rápidamente aburridos o cansados, sin capacidad de concentración o de razonamiento, con propensión al hastío.

C / *El cuento de hadas.* Las mismas razones provocaron en la misma época la moda del cuento de hadas. Es preciso denunciar de forma inmediata el error de muchos diccionarios actuales que nos ofrecen la siguiente definición del cuento de hadas: «cuento de niños, donde intervienen hadas». Tal definición testimonia una singular ignorancia de la literatura de temas mágicos o fantásticos, que no ha dejado de suministrar, durante siglos, una extensa producción para adultos. *¡El Gabinete de las hadas* no es ciertamente una colección para niños! Pero existe a este respecto, en la definición misma del cuento de hadas, un desprecio tal que se hace preciso denunciarlo.

En efecto, el cuento de hadas resulta particularmente adecuado para ser apreciado por los niños (aunque a algunos niños no les gusta excesivamente). Pero concebirlo como una narración reservada al público infantil supone graves confusiones: confusión entre la verdad material y el valor de una obra, confusión entre el gusto por lo mágico y la creencia en la realidad de las hadas, confusión entre la verdad material del cuento y su verdad interna, etc.

De hecho, el cuento de hadas es ante todo un tipo de cuento que surge de la categoría estética de lo mágico; existen incluso cuentos de hadas sin hadas (con duendes, ondinas, etc.).

D / *El cuento fantástico.* Esta forma de cuento, que gozó de un gran éxito durante la época romántica, despierta una similar atracción en la época actual, y posee cierta semejanza con el cuento de hadas: los tres primeros caracteres que acabamos de señalar para el cuento de hadas le son comunes. No obstante, el cuento fantástico se vuelve a lo negro, allí donde lo mágico se torna a lo azul; subyace un elemento de angustia; y si bien el género fantástico se halla netamente en contraste con la realidad, da, sin embargo, la impresión de encontrarse directamente referida a ella: ese mundo separado del nuestro, y vivamente sentido como diferente, como otro, posee sin embargo, en profundidad, una especie de parentesco existencial con la realidad que nos rodea.

El cuento fantástico utiliza dos procedimientos para hacer resurgir la oposición con lo real cotidiano. El primero consiste en mostrar únicamente lo que la diégesis del cuento tiene de insólito, de extraño, de sobrenatural. Es, por ejemplo, lo que hace Edgar Poe en *Ligeia* o en *Eleonora,* Meyrink en *El Golem,* Jean Ray en *La princesa Tigre,* Lovecraft en *La habitación de la bruja* o *Je suis d'ailleurs.* Sin embargo, otro procedimiento, por el contrario, destina un lugar señalado en el cuento a ese mundo ordinario y cotidiano, con el fin de suscitar el elemento fantástico mediante un contraste permanenete. Puede verse a este respecto, en las *Mil y una noches,* la *Historia de Sidi Nouman:* Sidi Nouman es un buen hombre muy vulgar, de condición media, que ha contraído matrimonio de la

forma más banal; esto da un relieve intenso a la manera en que poco a poco va apercibiéndose de que su mujer es en realidad una bruja que va por las noches a comer cadáveres en compañía de un vampiro. Y cuando su esposa, furiosa por haber sido descubierta, lo transforma en perro, es desencantado más adelante por una maga bondadosa; todo ello transcurre en la vida cotidiana de su barrio, en casa de los comerciantes del vecindario, lo que contribuye a avivar y acrecentar el aspecto fantástico que se siente merodear a su alrededor. Andersen emplea procedimientos del mismo género en sus mejores cuentos. Por ejemplo, en *El compañero de viaje,* hay un muerto que viene a mezclarse entre los vivos a fin de pagar una deuda de reconocimiento, una princesa hechicera que acude al baile celebrado en la casa del troll de la montaña, pero todo ello subsiste junto a muchos pequeños detalles familiares llenos de ingenuidad y ternura (el rey vestido con pijama, el precio de los pastelillos en las tiendas, la presencia de uvas secas en los panecillos, etc.).

E / *El cuento de ciencia-ficción.* Se halla muy próximo al cuento fantástico con el cual se fusiona a menudo. No obstante, en principio, el cuento de ciencia-ficción no admite lo sobrenatural; y las modificaciones más extrañas de la realidad, la intervención de seres extraterrestres, etc., son considerados como una especie de consecuencia lógica y de desarrollo de las premisas científicas. La ciencia-ficción ha dado lugar a la creación de novelas, pero también de una gran cantidad de cuentos (Isaac Asimov, Jacques Stenberg, Ray Bradbury, Clifford Simak, etc.). La adopción de este genero se halla sin duda ligado al incremento de revistas especializadas en este género literario, sobre todo en América; sin embargo, ¿hay cuentos por resultar más fácilmente publicables en esas revistas, o las revistas se originan por la afluencia de cuentos? Cabe destacar que los cuentos de ciencia-ficción, los cuentos fantásticos, etc., a pesar de ofrecer una literatura de evasión en contraste con el tedio y la laxitud propios de la vida real cotidiana, tienen éxito sobre todo por encontrarse bien adaptados, en tanto que géneros breves, a ciertas condiciones de la vida moderna: un cuento ocupa un trayecto en metro, una pausa en el trabajo, etc.

Cuando se trata de ciencia-ficción, el término de cuento no se utiliza más que para una obra que presenta un cierto aspecto poético. De otro modo, se habla más bien, para los géneros cortos, de novela corta, y, con mayor frecuencia todavía, de relato.

F / *El cuento instructivo.* A decir verdad, es ésta una finalidad que no está especializada ni se origina a partir de ninguna categoría estética concreta, pero que puede, sin embargo, aceptarlas todas. Es posible colocar en esta categoría al cuento pedagógico, siendo los cuentos del canónigo Schmidt un buen ejemplo de ello; este tipo de cuentos contiene además una pequeña obra maestra: *La Bella y la Bestia,* escrito por una educadora que creó un gran número de obras destinadas a la formación de la juventud –Mme. Leprince de Beaumont–. Sin embargo, el cuento de carácter instructivo puede estar también destinado a la edificación moral de los adultos. Pueden incluirse en este apartado todos aquellos cuentos cuya finalidad consiste en servir como ejemplo en favor de una tesis, en procurar la atención del lector a propósito de un asunto. Así, esta serie de cuentos que ha dado lugar en Occidente a producciones tales como *La Novela de los siete sabios,* el *Dolopathos;* en Oriente, el *Cuento de la Sultana de Persia y de los siete Visires:* se trata de una serie de cuentos de carácter misógino en los cuales un joven príncipe es defendido de las acusaciones calumniosas de una Fedra, por siete Théramènes más eficaces que el de Hipólito (es cierto que en una de las variantes, el jefe de ese coro es Virgilio, lo cual constituye una garantía que asegura el éxito). El empleo de los cuentos para esta función no exige, propiamente hablando, un razonamiento inductivo con el que poder extraer un principio general; el ejemplo es más bien utilizado de manera transductiva, por deslizamiento de un caso singular a otro, y atmósfera creada por asociación de ideas.

Los tipos de cuentos definidos en este sentido *II-4* no son incompatibles entre sí. Un cuento como *Abeja,* de Anatole France, reúne lo mágico, lo divertido, posee a la vez un leve carácter educativo para los niños y un elemento satírico adecuado a los adultos.

Un breve cálculo combinatorio permite comprobar que este esbozo de clasificación de los cuentos define ya $2 \times 2 \times 3 \times 5 = 60$ especies de cuentos, aunque las categorías estéticas permanecen separadas; pueden darse, asimismo, las combinaciones entre las categorías estéticas, sin contar los géneros menos importantes que pudieran no haber sido indicados. El cuento es, por tanto, un género literario de una extrema riqueza, lo que puede explicar su difusión tan general y su éxito.

➢ Anécdota, Cómico, Narrador, Fábula, Fantasía, Fantástico, Hada/Magia, Mágico, Leyenda, Morfología *[III],* Mito, Narración, Novela corta, Oral, Parábola, Relato, Novela, Sátira, Ciencia-Ficción.

CULTISMO. En el arte literario, se llama cultismo, del español *estilo culto,* a un estilo extremadamente elaborado, mostrando a menudo excesiva erudición y una cultura muy refinada, y cayendo en el abuso de la pura preciosidad. Su representante más característico es el gran escritor español Luis de Góngora. Uno de los pilares de este estilo es su obra *Las Soledades.* Se puede establecer una relación entre el cultismo y otras preciosidades literarias, por ejemplo, el eufuismo. No obstante, con ser Góngora el principal representante, tanto en historia como en literatura, cultismo viene a ser la misma cosa que gongorismo.

E. S.

➢ Gongorismo, Precioso.

CULTURA. La palabra *cultura,* que en sentido propio designa el trabajo de la tierra, interesa a la estética en su sentido figurado. Sin embargo, en

este sentido presenta tres acepciones diferentes, o cuanto menos tres matices que hay que distinguir.

I - Común a la estética y a la antropología (estando, por otra parte, teñido de estética también en esta disciplina): conjunto de tradiciones, de informaciones, de aprendizajes o de educación recibida, de impregnación del medio, que integra a los miembros de una sociedad determinada en una especie de patrimonio intelectual y afectivo que caracteriza a dicha sociedad. Lenguaje, arte, costumbre, escala de valores, dan a este conjunto cultural un semblante que lo distingue de los otros grupos sociales. Lo más frecuente es que esté sostenido en concreto por obras, sitios... que la tradición cultural tiende a valorar y con los cuales se siente solidaria. En este sentido, la palabra cultura está casi siempre matizada por un epíteto histórico, geográfico o social: cultura francesa, cultura española, cultura latina, cultura japonesa, cultura proletaria, etc. Es algo positivo saber hasta qué punto estas culturas diferentes se excluyen o se complementan. Así, Stalin escribía *(Cuestiones de leninismo):* «proletaria por el contenido, nacional por la forma, tal es la cultura general a la cual tiende el socialismo. La cultura proletaria, lejos de impedir la cultura nacional, le otorga, al contrario, un contenido. E inversamente, la cultura nacional, lejos de impedir la cultura proletaria, le da una forma».

Las obras de arte y las obras literarias consideradas clásicas en el medio observado desempeñan un gran papel en la idea de cultura; y es por esto por lo que el término tiene casi siempre un matiz estético.

A menudo se ha observado que ese patrimonio cultural constituye una verdadera herencia para todos los miembros de la sociedad en cuestión, y que hay ahí una especie de heredad mental, opuesta a la heredad biológica. En este sentido, Jean Rostand escribía: «lo biológico ignora lo cultural. De todo lo que el hombre ha aprendido, experimentado, sentido, a lo largo de los siglos, nada se ha depositado en su organismo, nada ha pasado en su cabeza» *(Pensamientos de un biólogo).* Se notará, sin embargo, que el patrimonio biológico transmitido por la herencia es adquirido, al menos virtualmente, desde el nacimiento, mientras que el patrimonio cultural se adquiere progresivamente y en mayor o menor medida según la receptividad del sujeto, y la forma en que se ejerce la influencia del medio. Se llama *culturización,* en un sentido amplio, a la integración progresiva del individuo en la cultura del grupo social en el que se encuentra (en etnología, la palabra designa técnicamente la adaptación global de una población a otra cultura que no era originariamente la suya). Los fenómenos de culturización, en este sentido amplio, desempeñan un gran papel en el juicio estético, y los partidarios del relativismo estético se apoyan muy a gusto en este hecho para rechazar la universalidad del juicio estético. Es cierto que, en materia de arte, de literatura, de música, los juicios de un sujeto están fuertemente dominados por su culturización, y que le es a menudo difícil apreciar las obras de otra cultura de la misma manera en que lo hacen los que han sido educados en ella desde su juventud.

Este relativismo introduce la posibilidad de una gran diferenciación entre la cultura y la civilización, según se emplee uno de los términos en sentido neutro, sin implicar ningún juicio de valor, y el otro laudatoriamente; sin embargo, hay que señalar que muchos autores emplean indistintamente las dos palabras en los dos sentidos; y hay que tener en cuenta la influencia alemana (en alemán, civilización se dice *Kultur)* y, más recientemente, la de los etnólogos anglosajones.

II - La segunda acepción de la palabra cultura es el referente que se emplea cuando se adjetiva a un hombre como culto. Este adjetivo no se emplea apenas más que allí donde existe socialmente una cultura bastante desarrollada. El hombre culto es el que, gracias en parte a su educación, y en parte a los estudios que ha realizado y a un entrenamiento que él se ha impuesto, participa de una entidad cultural muy desarrollada. De este modo, en la Francia contemporánea, se considera culto al hombre que ha leído o visto todo lo que es importante en la cultura francesa e incluso en la extranjera, y que sabe juzgar todo lo asimilado con delicadeza y lucidez. Es una cuestión frecuentemente planteada conocer si todas las culturas (en el sentido *I)* merecen ser llamadas culturas (en el sentido *II).* Se ha dostenido, por ejemplo, que no podría existir una verdadera cultura sin humanidades. Algunos han mantenido que Francia tenía un papel absolutamente particular y predominante en la cultura entendida en este sentido, y no hay que pensar que los franceses hayan sido los únicos en decirlo por orgullo nacional: Nietzsche escribió (en un sentido polémico, es cierto): «únicamente creo en la cultura francesa, y considero que todo lo que, fuera de ella, se decora en Europa con el nombre de cultura es una equivocación. De la cultura alemana, inútil hablar... Los únicos casos de cultura elevada que se encuentran en Alemania provienen todos de la francesa» (citado por la señora Förster-Nietzsche en el prefacio de la traducción alemana de *La Filosofía de Nietzsche,* de H. Lichtenberger). Y Hermann von Keyserling dijo: «los franceses son el pueblo europeo de la cultura por excelencia» *(Análisis espectral de Europa).*

Conocemos la célebre definición atribuida a E. Herriot: « La cultura es lo que permanece cuando se ha olvidado todo.» Así se ve claramente la distinción entre el saber o la erudición, y la cultura. La cultura está formada por la sutileza del espíritu, por el dominio de los conocimientos y se corresponde con lo que Pascal llama *«el espíritu de sutileza»:* su concepción es cualitativa.

II - Como se ha indicado más arriba, en alemán cultura y civilización son igualmente *Kultur.* Y quien, con razón o sin ella, quiera forzar una posición rotunda entre la cultura francesa y la alemana, desvalorizando esta última, emplea a veces la palabra cultura, ya sea bajo esta forma francesa, ya sea bajo la forma alemana, para designar peyorativamente la cultura alemana. Hay que señalar que, históricamente, en el transcurso del siglo XIX,

la palabra cultura adquirió en Alemania un sentido político. Considerada como sinónimo de *Aufklärung* («Las Luces»), designó un cierto racionalismo laico. De ahí el nombre de *Kulturkampf* (lucha por las luces) dado a la lucha emprendida por Bismarck, de 1871 a 1878, en la política interior del imperio contra el catolicismo. Su finalidad consistía tanto en aumentar el poder del Estado sobre la Iglesia, como en combatir esta forma de particularismo, sobre todo en la Baviera católica, que se oponía a la hegemonía de la Prusia protestante. E. S.

➢ CULTURIZACIÓN, CIVILIZACIÓN.

CUNA. Cama pequeña con fondo redondeado que permite acunar y, por tanto, acostar a un niño. Algunas son célebres en el arte del mobiliario (por ejemplo, la cuna del Rey de Roma de Odiot y Thomire, según Prudhon).

CÚPULA. La palabra cúpula (de *cupa,* copa) es definida por Viollet-le-Duc: «una bóveda hemisférica, o engendrada por dos curvas que se cortan al final en la cumbre, o por una semielipse, puesta sobre un plano circular o poligonal, sostenida por cuatro arcos perpiaños o sobre muros macizos». El término es confundido frecuentemente con el de *cimborrio,* pero debería estar reservado para designar *la parte interior* de éste.

I - Historia

Dispersas a lo largo del mundo, se encuentran cúpulas de diferentes modalidades de construcción. El *porqué* y el *cómo* de la recepción de una influencia (obsesión o rechazo), la utilización de una aportación formal (en la pasividad de las imitaciones o con sus propias inflexiones) tienen una significación que tanto el estudioso de la estética como el historiador deben tener en cuenta.

Ciertas pseudo-cúpulas fueron hechas en piedras talladas y juntadas en hileras circulares, en saledizos *(stupas* de la India, *nuraghi* sardos, *tholoi* griegos y estruscos). El ejemplo más célere de este sistema «en encañonado» es la tumba micénica llamada *El tesoro de Atreo* (siglo XIV a. de C.). El procedimiento se perfecciona en los palacios sasánidas, en donde «el rescate» del cuadrado, es decir, el tránsito del plano cuadrado del edificio a la forma circular de la bóveda, se hace por medio de la utilización de retoques cónicos angulares, llamados pechinas. Los romanos pudieron construir cúpulas de un tamaño desconocido hasta entonces (Panteón de Roma: 43 metros, 40 de alto), recurriendo al sistema de «ajuste», formado por un conglomerado de tipo cimentado.

En el Occidente cristiano se puede seguir estas influencias: cúpula «bloqueada», o cúpula de estereotomía articulada (ésta de influencia oriental). Pero determinadas escuelas romanas prefieren el procedimiento autóctono de la *trompa,* especie de saledizos que permiten el tránsito de la superficie cuadrada (generalmente, la encrucijada del crucero) al octógono que forma la base de la cúpula (Notre-Dane des Doms, en Avignon). A partir del Renacimiento, en toda la Europa clasicista, después, en la época del Barroco*, del Rococó*, ha prevalecido la cúpula sobre pechinas.

En el siglo XX, el desarrollo de las técnicas del cemento armado libera a las formas de las limitaciones impuestas por las entibaciones, y se adapta particularmente al modelaje de masas homogéneas y continuas, provocando un retroceso a las formas bloqueadas y permitiendo, a su vez, cúpulas de inmenso tamaño (Sala del Centenario de Breslau, por Max Berg, Palacio de los Deportes de Roma, por Nervi, etc.).

II - Estética y simbolismo

Siempre presente en las sociedades primitivas y las civilizaciones antiguas –mucho menos en la época contemporánea–, el simbolismo de la cúpula es un problema complejo que no podemos dejar pasar (ver L. Hautecoeur, *Mística y arquitectura, el simbolismo del círculo y de la cúpula,* París, Picard, 1954).

Por su forma redondeada, la cúpula ha simbolizado a menudo la bóveda celeste. Desde la época clásica, las concepciones astrológicas caldeanas influyeron en el pensamiento griego. Algunos tholoi tienen una significación cósmica, tal como el tholoi de Atenas, que debía representar el cielo tras las observaciones de Metón en el 432. El Panteón de Roma, con su inmensa cúpula taladrada en su centro por un ojo de buey que deja penetrar la luz en oleadas, es, probablemente, un símbolo de la bóveda celeste. Simbolismo todavía más evidente encontramos en las semicúpulas absidiales de las iglesias de la Roma cristiana, en donde aparece, como surgiendo de una bóveda celeste, el Cristo glorioso o el santo epónimo, y en las cúpulas de las iglesias bizantinas que celebran la gloria del Pantocrátor (el ejemplo más prestigioso es el de Santa Sofía de Constantinopla). El poema sirio sobre Santa Sofía de Edesa evoca con precisión su simbolismo: «Su cúpula elevada, he ahí cómo es comparable a los cielos de los cielos... Sus vastos y espléndidos arcos representan los cuatro puntos del mundo», etc. Si es verdad que la arquitectura medieval occidental construyó menos cúpulas, no es menos cierto que preservó el simbolismo; incluso el Renacimiento utilizó la significación original de la cúpula: la de la Vieja Sacristía de San Lorenzo, por Brunelleschi, restituye con precisión la imagen del cielo en un momento particularmente importante para la iglesia: 6 de julio de 1439, unión de las iglesias griega y latina, proclamada por el concilio de Florencia. También las cúpulas elípticas de San Andrés del Quirinal en Roma (De Bernin), del colegio de las Cuatro Naciones de París (Le Van), recuerdan el descubrimiento hecho por Kepler de la trayectoria orbital elíptica de los planetas. En Lequeu (el templo esférico de la sabiduría suprema) o Boullée (proyecto de cenotafio por Newton), a finales del siglo XVIII, persisten las especulaciones cósmicas en donde la cúpula del Goethaneum de Dornach (por Steiner) consta como uno de sus últimos avatares.

Aparte de los anteriores, encontramos otros simbolismos. Así, para los etruscos, el *mundus*

subterráneo (fosa recubierta por una bóveda) ponía en relación el mundo de los vivos y el de los muertos. Los baptisterios fueron recubiertos de cúpulas para simbolizar la resurrección sacramental. La cúpula de San Pedro de Roma fue construida para simbolizar la gloria de Dios, el poder del Pontífice romano y el recuerdo de la tumba de San Pedro, a la que sobrepasa en esplendor.

Las modificaciones que pueden afectar a la presentación de un hemisferio sobre base cilíndrica o cúbica (pues tal es la forma elemental a la que puede remitirse toda cúpula), y la importancia dada a una u otra de las partes que la componen (tambor, liquete, linterna) o, al contrario, el equilibrio de sus proporciones, pueden también suscitar múltiples reflexiones. La forma pura, deseada por ella misma, únicamente por su valor estético, parece rarísima. Otro factor coexiste casi siempre. Así, el stupa, túmulo de reliquias budista, es considerado como representación del universo en su totalidad; el semiglobo que emerge de la tierra se descompone en una parte baja, la parte humana del universo, y una parte alta, en la que se encuentra la fracción divina. Miguel Ángel concibió la cúpula de San Pedro de Roma como «la sublimación en grados de un organismo animado» (Ch. de Tolnay), en donde las partes diferenciadas evocan la lucha entre las fuerzas del espíritu contra las de la materia: el tambor central representa el equilibrio entre unas y otras, mientras que la cúpula, como una forma en suspenso con sus nervios elásticos, libera a la materia de sus conflictos, superpuesta a su vez sobre una linterna parecida a una especie de «templo celestial». En muchas cúpulas barrocas, las fuerzas de expansión tienden a inflar los límites del espacio hemisférico con relación a la masa contracta de los soportes, gracias a la importancia del tambor y el lanzamiento del luquete. En la decoración pictórica, la cúpula se presenta frecuentemente como una bóveda celeste abierta hacia el infinito; en medio de las nubes ruedan angelotes y santos. Se recordará que es en esta época cuando la utilización científica del telescopio permitió una extensión casi vertiginosa de los conocimientos del cosmos. También puede ocurrir que la abertura espacial de la cúpula sea evocada por *el juego de sombras y luces* que suscita la decoración escultórica en «cassettoni». En la iglesia de San Lorenzo de Turín (por Guarini), unos inmensos arcos se entrecruzan en el vacío, formando fascinantes figuras estrelladas que no dejan de recordar a las articulaciones nerviosas de ciertas cúpulas orientales (mezquita de Kairouan o mezquita de Córdoba).

Esta sensación de aligeramiento del luquete, ese juego de los llenos y de los vanos, que provoca curiosas refracciones luminosas, ha sido buscada, actualmente, y obtenida, por medio de técnicas absolutamente diferentes, por el arquitecto americano Buckminster Fuller: sus «cúpulas geodésicas» están constituidas por una red poliédrica de nervios de acero recubiertos por elementos en forma de tetraedros o de octaedros de metal, que provocan un efecto de centelleo deslumbrante y de rotación rápida en donde se encuentra la marca de nuestra época (ejemplo: cúpula de la Ford Motor Company en Dearborn, Michigan, 1953). L. B.

➢ CÍRCULO, CURVA.

CURIOSIDAD

I - Tendencia que lleva a aprender, a conocer cosas nuevas y ocultas

En el artista, la curiosidad agudiza la observación, abre el espíritu y la mirada a lo que es diferente, se hace acogedora de las relaciones culturales extranjeras, atrae al creador hacia la búsqueda de técnicas y materiales nuevos...

La curiosidad anima siempre a los artistas en el momento de sus grandes mutaciones estéticas, así en el Renacimiento, en el papel desempeñado al despertarse una curiosidad exigente y universal. En esta época, tuvo verdadera fermentación en todos los dominios del arte y del pensamiento.

En el transcurso de los siglos posteriores, la curiosidad alimenta todas las corrientes estéticas de cierta importancia: ya se trate de manieristas y de su gusto por lo insólito, de barrocos que descubren una nueva geometría del movimiento, de románticos que explotan los mundos interiores, de impresionistas que se abren a una nueva visión de la realidad, de surrealistas que quieren alcanzar la surrealidad mediante el entramado de las certezas, de futuristas interrogándose por el mundo en gestación, de los no figurativos que parten de una pintura independiente de la representación o las tendencias de un arte experimental capaz de llevar a cabo todas las audacias.

Aunque menos desarrollada que en los artistas, la curiosidad está también presente en el público. Gracias a ella las obras no conformistas son aceptadas y poco a poco impuestas a los reticentes que se mantienen en sus costumbres. Se han hecho numerosos esfuerzos hoy en día para desarrollar la curiosidad en el gran público, así como el deseo de conocer y de comprender lo que le es extraño e inusual.

Como toda tendencia del espíritu humano, la curiosidad puede dar lugar a excesos y desviaciones. Puede llevar a la dispersión, a la cuestión de lo raro por lo raro, a la búsqueda en exclusiva de las «curiosidades» (en el sentido *III*).

II - Búsqueda de los objetos raros, llamados curiosidades

La búsqueda del objeto raro, extraño, exótico (consultar el sentido *II*), data de los tiempos más remotos. Los faraones del antiguo Egipto estaban ansiosos de recibir las curiosidades que le traían los cuerpos expedicionarios enviados al extranjero. Los aficionados a las curiosidades son el origen de los museos. Así, Carlos el Temerario, en la Borgoña en el siglo XV, Squarcione, en Italia, eran ya verdaderos coleccionistas. La influencia de Squarcione fue considerable en el ámbito ornamental en el que se extendió el gusto por lo extranjero* y por las curiosas alianzas entre elementos tomados de los antiguos y los motivos propios de su época. En el siglo XVI, el gabinete de curiosidades de Rododolfo II en Praga era

célebre. En los siglos XVII y XVIII, vemos cómo se multiplican esos «gabinetes de curiosos», verdaderos museos privados en pequeño en los que se habían acumulado objetos raros e insólitos, ya sea por tratarse de productos de la naturaleza, o bien productos propios de la industria humana. En la misma epoca la búsqueda de curiosidades conduce naturalmente al exotismo, los parques y los jardines están llenos de curiosidades al aire libre, a veces artificiales: falsas ruinas antiguas próximas a las pagodas, a templos hindúes o a capillas góticas.

En literatura se extiende el gusto por los relatos de viajes, reales o imaginarios. Los aficionados a la ópera encuentran en muchas obras una respuesta a la fascinación ejercida por los horizontes lejanos (por ejemplo, con las *Indes Galantes* de Rameau).

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el interés por los objetos, danzas, máscaras africanas o asiáticas (la mayoría de los artistas hace colección de ellas) introdujo en la producción europea formas, ritmos, instrumentos y técnicas que renovaron de un modo considerable el arte de Occidente. Se puede citar bajo esta perspectiva la influencia de los objetos de arte japonés en las pinturas Nabis o en los impresionistas.

III - Objeto raro, insólito o extraño buscado por los curiosos

Semejantes objetos pueden tener unas cualidades estéticas reales. En un sentido figurado, Baudelaire, al titular *Curiosidades estéticas* al tono de sus «Salones» y otros artículos, parece que quiso dar parte de esta «rareza» que él declaraba inseparable de lo bello. Sin embargo, no hay un compartimento estanco entre «Curiosidades» y *Los tópicos estéticos* (título que Baudelaire había escogido en principio para su libro). Podemos ir así desde G. Caillebotte, que colecciona los cuadros impresionistas (donados al Estado, Museo de Orsay, Jeu de Paume) hasta Jules Jacquemart, que colecciona zapatos (legados al Estado, Museo de Cluny). Caillebotte era un «coleccionista» y Jacquemart un aficionado a las curiosidades.

Estas curiosidades más o menos estéticas son el objeto de diversos comercios que van del chamarilero, que vende de todo, al anticuario, que vende obras de arte. Éstos son, precisamente, «objetos». *La extraña vida de los objetos: historia de la curiosidad* es el título de una obra de Maurice Rheims, subastador célebre.

Estos objetos son apreciados por una sensibilidad estética particular que alaba en ellos la creatividad, la ingeniosidad, lo inesperado, el placer de coleccionar, el culto de la personalidad (sombreros de Napoleón, autógrafos...), apreciación que abre horizontes en la estética de las artes menores.

Ciertos literatos (Thóphile Gautier, Victor Hugo, Anatole France), que sintieron fascinación por el baratillo, dejaron en sus obras trazos de la misma. El mito del taller del artista como medio estético está absolutamente impregnado de esto. Cuadros como *El Hombre del Casco de Oro,* de Rembrandt, o ciertas naturalezas muertas holandesas reunidas en un baratillo concertado, se debían en gran medida al gusto por el objeto curioso.

También se puede llamar curiosidades a los monumentos, lugares de la naturaleza, las manifestaciones del folklore... que pueden merecer el interés del turista y que «bien valen un rodeo» (el palacio del cartero Cheval en la Drôme). Esta acepción del término se ha desarrollado con la expansión del turismo.

En nuestros días, como antiguamente, curiosidad y curiosidades permanecen asociadas en los artistas en una sed universal de descubrimiento. Y esta curiosidad no se limita al dominio estético, sino que engloba la casi totalidad del saber y de las técnicas. Ordenador, cámaras, micro y macro fotografía, electrónica, y óptica son experimentadas por los músicos, los pintores, los artistas de todos los géneros, mientras la industria y la química ponen a su disposición instrumentos y nuevos materiales que suscitan nuevas investigaciones. Pues si la curiosidad estimuló en un principio los descubrimientos técnicos –los primeros experimentos de música llamada «concreta» causaron el nacimiento de aparatos sonoros nuevos–, por su parte, los descubrimientos hechos al margen de las preocupaciones estéticas estimulan la curiosidad de los creadores. Finalmente, las ciencias humanas, y en particular la psicología profunda y la etnología, alimentan también tales investigaciones.

El mismo universo cotidiano, en sus manifestaciones más banales, no escapa al hambre de descubrimientos, la experimentación y la integración del artista moderno que se apodera de las cosas más heteróclitas, comprendidas en ellas los desechos de la sociedad de consumo. Del manillar de bicicleta de Picasso al estrépito de nuestras calles, todo es aceptado. Es, pues, la totalidad del medio natural y humano, en su dinamismo y sus metamorfosis, lo que se convierte en el campo de la insaciable curiosidad del hombre de hoy en día. Por lo tanto, ¿hay que sorprenderse porque tiendan a desdibujarse las fronteras entre las disciplinas (muchos artistas practican varias), entre el arte y el no arte, entre el creador y el público? ¿Se puede perseguir indefinidamente la aventura? ¿Se puede alargar hasta el infinito una experiencia que no tiene otra finalidad que ella misma?

Hay que señalar que lo curioso *(I)* no es, en sí mismo, una categoría estética, y que no debe confundirse con lo *original,* del cual no es más que la imagen devaluada. E. S./M. S./L. F.

➢ ANTICUARIO, COLECCIÓN, COLECCIONISTA, EXOTISMO, INSÓLITO, KITSCH, ORIGINAL, PINTORESCO.

CURIOSO

I - Adjetivo: Extraño*, raro*, distinto*, inesperado*.

II - Adjetivo: Que tiene espíritu de curiosidad.

➢ CURIOSIDAD *[I].*

III - Sustantivo: Aficionado a las curiosidades. M. S.

➢ CURIOSIDAD *[II].*

CURSI. Se entiende por cursi aquel tipo de personas que presumen de finas y elegantes sin serlo, antes al contrario, incurren en lo ridículo. También se aplica a los escritores o artistas, o a sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados.

Ramón Gómez de la Serna entendió lo cursi como una forma de la libre pasión, la experiencia intensa de la decadencia y la fragilidad. Lo cursi, como el humor*, acepta lo más nimio de la vida y, al hacerlo con ternura, ofrece un nuevo espacio para lo artístico. Lo cursi es, para Ramón, el fondo humano del mundo, el lugar desde el cual se puede «suspirar mejor por la belleza y la pasión». Lo *cursi bueno* no es la sensiblería, sino lo sensitivo, que, *sin embargo, no se comparte*. Hay un fondo salvaje e inexpresable en lo cursi, su incapacidad para recibir una respuesta adecuada, su terrible remisión a la soledad. Es la forma más depurada del desengaño, del escepticismo frente a todo lo rectilíneo, lo claro, lo cortado, en superficie demasiado evidente. Lo cursi es lo excesivo, lo desbordado, lo entrañable, tal vez por ello incomunicable. La temporalidad de lo cursi se adensa en una regresión hacia el pasado y hacia el futuro, «pues lo más grato del porvenir –dice Gómez de la Serna– es que tendrá sus nuevas formas de cursilería». La nostalgia de lo nuevo se hace más compleja en lo cursi, en esta experiencia «abrigada» del vivir, en esta esperanza que «amuebla» el presente con restos y márgenes que la mirada sólo contempla con asco o compasión. Lo cursi, sin embargo, es en el sentido más profundo una lección de temporalidad, un auténtico *saber vivir* que intensifica lo pasajero de la vida. La cursilería se enrosca en la agonía, en último término, complejiza el vivir. Esta reflexión ramoniana sobre lo cursi desacraliza lo estético, dirige nuestra atención hacia lo excluido, apuesta por una articulación cotidiana, personal, de la experiencia estética. F. C.

CURSILERÍA. Designa a algo lindo cuando resulta afectado, rebuscado en exceso y amanerado en su encanto. En este sentido, es interesante, por ejemplo, su defensa desde el reino de los «buenos sentimientos» pequeñoburgueses en la obra teatral titulada *Lo cursi* (1904), de Jacinto Benavente.

A. S.

➢ MINIATURA.

CURVA. *Adjetivo:* una línea curva es una línea que no es recta ni está compuesta por líneas rectas; una superficie curva es una superficie que no es plana ni se compone de superficies planas. Esto no es una definición, sino una designación por oposición que se apoya, en definitiva, en la intuición de la recta.

Sustantivo: una curva es una línea curva, y, en particular, en las ciencias, una línea que es susceptible de representar gráficamente las desviaciones de fenómenos. Desde la invención de la geometría analítica por Descartes, las curvas pueden estar representadas algebraicamente por ecuaciones.

Estéticamente, lo que importa es el aspecto intuitivo de las curvas. Algunas curvas clasificadas por geómetras tienen formas estéticamente satisfactorias y características, como, por ejemplo, una elipse, una cardioide, una lemniscata, una espiral logarítmica; y en tales casos, el artista puede ayudarse beneficiosamente de la geometría. Pero lo corriente es que la intuición guíe su mano y proporcione valor a las curvas que utilice. El pintor inglés W. Hogarth sostuvo en su *Análisis de la Belleza* (1753), que ésta era inherente a la línea curva, e intentó encontrar las leyes morfológicas de esta belleza en ciertas curvas.

En realidad, el efecto estético de las curvas en las diferentes artes se refiere sobre todo a cuestiones de estilo. El arte Barroco*, el Rococó*, y ante todo el llamado *modern style** (a finales del siglo XIX) han usado, y a veces incluso abusado, de su predilección por las líneas curvas.

Hay que distinguir estéticamente dos tipos de curvas. Por una parte, las curvas cerradas sobre sí mismas, tales como el círculo o la elipse; por otra parte, las curvas libremente abiertas, simétricas o asimétricas. Sin embargo, estas curvas pueden además combinarse entre sí. La estética de la curva ha estado frecuentemente cargada de determinaciones simbólicas: cósmicas, sexuales, alusiones vegetales, vorticismo, etc.

Algunos artistas rechazaron la curva (Mondrian), otras escuelas la evitan (el cubismo). La arquitectura griega o helenizante daba a la curva muy poca importancia. El arte bizantino* y el arte árabe, por el empleo de la cúpula y también por el uso de las trompas (que son planos curvos), así como en el caso de diversas arquerías (arcos sobrepasados, trebolados, etc.) y por el desarrollo de una decoración de arabescos y sus entrecruzamientos, encontraron un enorme recurso en las formas curvas, sin por ello complicar las formas con una búsqueda insaciable cuyo único valor sería la gracia. Ciertamente, la estética de la gracia da preeminencia a la curva. Finalmente, la arquitectura contemporánea, al emplear el hormigón, ha abierto a la curva nuevas perspectivas. Un edificio como el Centro Nacional de Industrias y Técnicas, en la Défense (extrarradio parisiense), con su cúpula de concha volcada, en la que cada arco tiene un alcance de 220 metros, da a la curva en arquitectura una importancia que sólo el empleo del hormigón hace posible. Por otra parte, la ductilidad de ciertos materiales (cristal, resinas, plásticos) permite una utilización mucho más abundante de los planos curvos (artes decorativas, mobiliario...). En las artes del dibujo y del grabado habría también que anotar mil detalles sobre el papel estilístico y técnico de la curva.

Finalmente, sin entrar en los problemas relativos a la correspondencia entre las artes, es lícito emplear la palabra y la noción de curva en dominios en donde el espacio geométrico no está directamente incluido. Todo el mundo comprende lo que se quiere decir al hablar de la curva de una melodía. Y quizá, por metáfora, se pueda hablar de la curva de la acción dramática. C.

➢ ARABESCO, CÍRCULO, CÚPULA, DIBUJO, ELIPSE, ENTRELAZADO, LÍNEA, ESPIRAL, VORTICISMO.

D

DÁCTILO. El dáctilo (del griego *dactylos,* dedo, sin duda a causa de la disposición de las sílabas, análoga a la de las tres falanges) es, en la poesía griega y latina, el pie compuesto por un verso largo y dos breves. El dáctilo y el espondeo (dos largas) son los elementos fundamentales del hexámetro dactílico y del dístico elegíaco compuesto por un hexámetro y un pentámetro. Son empleados en la poesía lírica llamada elegíaca.

El dáctilo y el espondeo, por su disposición en dos mitades iguales, otorgan al verso un ritmo regular, ya sea amplio, calmo, o de una fueza equilibrada; pero, el dáctilo, con sus dos breves, consigue más vivacidad que el espondeo. La poesía dactílica se distingue de este modo de la poesía yámbica, basada en el yambo formado por una breve y una larga.

Pero también el dáctilo es empleado en los versos denominados logaédicos, que mezclan los dáctilos con los troqueos. El troqueo se compone de una larga y una breve. A veces hace el papel de un dáctilo acortado o adquiere un ritmo más irregular. Los versos logaédicos, de ritmo a menudo danzante, son generalmente bastante cortos, y se emplean corrientemente en disposiciones estróficas. Se utilizan en la poesía lírica. Se emplea también el término dáctilo en las prosodias fundamentadas no sobre su longitud de sílabas, sino sobre su carácter acentuado o átono, para designar el pie formado por una sílaba acentuada seguida de dos sílabas átonas. Esta transferencia de término se ha empleado sobre todo en la poesía alemana, pero el objeto de este modo denominado existe igualmente en la poesía inglesa, escandinava, etc. A. S.

➢ Elegía, Elegíaca, Hexámetro.

DADÁ. Nacido en Zurich en 1916 del encuentro de varios jóvenes refugiados en Suiza e igualmente contrarios a la guerra, el movimiento Dadá (cuyo nombre se encontró, al abrir un diccionario) se convirtió rápidamente en un movimiento internacional (Berlín, Hannover, Colonia, Barcelona, París). Hay que señalar que, de una forma independiente, un movimiento similar se desarrolló en Nueva York a partir de la famosa exposición del *Armony Show* (1913).

Poetas, artistas plásticos, hombres de teatro, proclaman a cual mejor un nihilismo radical frente a todos los valores tradicionales e, incluso, frente al arte: «Arte palabra loro –reemplazado por Dadá– plesiosaurio o pañuelo», escribió con impertinencia uno de los protagonistas del movimiento Dadá, Tristan Tzara. Para provocar la ruptura definitiva con el orden burgués, como lo hicieron los futuristas italianos de los cuales proceden, los dadaístas incitan al desorden, a la destrucción, a la desorganización, multiplicando las manifestaciones escandalosas e iconoclastas. En el Cabaret Voltaire, en Zurich, los poetas declaman «versos sin palabras», «poemas simultaneados» a varias voces y en distintas lenguas, salmodian cantos negros con acompañamiento de grandes cajas, sirenas, trompetas de niños; los actores representan dramas incomprensibles con trajes de cartón, los bailarines se libran a difíciles evoluciones, encerrados en bolsas, en cañerías... Para darse a conocer, los Dadaístas no dudan en lanzar falsas noticias en los periódicos, que luego desmienten rápidamente. Crean numerosas revistas *(Dadá, Dadáfono, Literatura, Transbordador Dadá, 391, Z)* en las que se publican provocadores manifiestos, poemas abstractos, en donde se reproducen las nuevas obras. En París, los dadaístas llegarán a levantar procesos contra escritores conocidos: el Proceso Barres «para alcanzar la seguridad del espíritu»; en realidad no tenía otro fin que ridiculizar el aparato judicial.

Suplantado por los surrealistas en 1924, el movimiento Dadá, tras varias disensiones y querellas (sobre todo entre Tzara y Breton), no volvió a tener una existencia reconocida. Pero el espíritu Dadá continúa soplando sobre las manifestaciones del arte contemporáneo que él contribuyó a renovar y vivificar.

Estética. Siendo cierto que los dadaístas no habían dejado de proclamar bien alto su antiestético, se desprende, sin embargo, de sus proclamas y obras una nueva visión del acto creador. La destrucción no es, en efecto, para ellos más que la primera fase a la cual le sigue la de la construcción.

Después de haber hecho tabla rasa de todas las creencias, después de haber vivido en la Duda absoluta, y tras haber erigido el único principio de negación, el artista Dadá puede, al fin, descubrir el fundamento de la Libertad absoluta en el arte.

Librándose al azar, Tzara recortaba los periódicos en pequeños trozos que revolvía y lanzaba sobre la mesa para obtener combinaciones inesperadas de palabras y de sonidos. Tras haber trabajado durante mucho tiempo en un dibujo, Hans Arp, insatisfecho, rompía la hoja, dejando los jirones desparramados en el suelo: su disposición traducía lo que en vano había intentado expresar; valorando cualquier cosa, los dadaístas acabaron definitivamente con lo que Marcel Duchamp llamaba «el carnaval del esteticismo», para descubrir la magia de la obra de arte. Ésta no es la menor de las paradojas de esta estética que, imponiéndose la empresa de la desacralización, afirmó finalmente la consagración de la creación artística. De este modo, Hugo Ball hacía cantar las vocales de sus

poemas abstractos como si se tratase de una melopea litúrgica, para mantener a la poesía en su dominio más sagrado».

El principio de negación, el desprecio por la lógica, el antidogmatismo, el irracionalismo, tenía que alumbrar un auténtico espíritu de búsqueda, una gran tensión espiritual y el descubrimiento de la libertad absoluta del acto creador («Dadá ha considerado el arte como una aventura del hombre libre», escribió Marcel Janco). Dadá nunca ha sido una escuela, «sino una señal de alarma del espíritu contra el declive de los valores, la rutina y la especulación» (Marcel Janco). La actitud emprendedora de los dadaístas que, siempre, han querido depurar el arte de sus escorias, que han evitado todo compromiso; el heroísmo con el cual han querido innovar, les ha conducido a una verdadera ética de la creación.

Si Dadá ha ridiculizado insolentemente el arte tradicional, si ha querido defenderse de todo apriorismo, de toda fórmula reductora, no ha podido, sin embargo, hacer un acto de fe en las posibilidades creadoras del hombre, en la maravillosa aventura del nuevo hombre. N. B.

➢ Collage, Azar, Nihilismo, Onomatopeya, Permutacional, Surrealismo.

DANDYSMO. La figura del dandy se caracteriza por su indefinición, por su fluctuación a lo largo de determinadas épocas históricas. La misma evolución del término *dandy* así lo demuestra.

Es con George Bryan Brummell (1778-1840) con quien surge la palabra *dandy*. Brummell se convirtió, para toda Europa, en el símbolo de la discreta distinción, natural pero inconfundible al mismo tiempo que caracteriza externamente al dandy clásico, e impuso las caracterísiticas psicológicas del dandysmo. El dandy ha de ser alguien eminentemente social pero que se mantiene en un cierto desafío ante la norma social de su época. Es, por ello, una figura bifronte, cínica, que se aprovecha de las convenciones de la naciente sociedad burguesa para sojuzgarlas tan sólo a título individual. El dandy es, entonces, un ser individualista y artificioso, alguien que para ejercer su dominio ha de mantenerse siempre en ese difícil desafío y no dejarse comprometer por los sentimientos.

Pero ya antes de Brummell habían existido personajes que se acercaban a lo que entendemos por dandy. Quizás el primero, en sentido histórico, de todos ellos sea el griego Alcibíades, *arbiter elegantiarum* de la Antigüedad griega, famoso en todo el mundo clásico (como Brummell en su tiempo) y de triste destino (como Brummell y muchos otros dandies, el mismo Wilde, por ejemplo. El destino trágico del dandy es uno de los tópicos del dandysmo literario). Una figura muy semejante a la del dandy aparecerá también en la Italia del siglo XVI, en la Inglaterra isabelina y en la Francia del XVII. En Inglaterra fue conocido como *beau* y *buck*, el segundo de estos términos formado a partir de la primera sílaba del nombre del duque de Buckingham, quien fue un dandy *avant la lettre*. En Francia, la figura recibirá a lo largo del tiempo muy diferentes nombres: marquis précieux, roué, petit-maître*, incroyable, merveilleux, muguet, lion, etc. Pero el tipo del dandy se estabiliza como tal justo después de Brummell, en los años treinta y cuarenta del siglo XIX. En la misma Francia encontramos escritores-dandies como Musset, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, en Alemania Georg Büchner y en Inglaterra el mismo Byron, quien en cierta forma modeló la imagen más rebelde del dandy, aquel que se enfrenta al público de su país y a su época en una función de rebeldía desafiante que le obligará al destierro. Es también a partir de esa época cuando comienzan a aparecer los primeros escritos sobre la figura del dandy. Balzac, en su *Traité de la vie élégante,* lo minimiza, al compararlo con un maniquí o un mueble y al considerarlo incapaz de pensar. No obstante, los numerosos dandies que aparecen en *La Comedia Humana* son tomados en serio y ejercen funciones narrativas de bastante interés. Más importante, como ensayo, es la obra de Barbey d'Aurevilly *Du dandysme et de George Brummell* (1844). Para este autor, el dandy se caracteriza por «nihil mirari, a la impasible imperturbabilidad ante las peripecias de la vida; esto se conjuga, sin embargo, con la fuerza de voluntad y la habilidad para despertar sorpresa en los demás», de ahí que una de las características fundamentales del dandysmo sea «producir siempre lo imprevisto». Un imprevisto que podríamos denominar espiritual. Barbey, seguidor de Brummell, promulga la sencillez en el vestir, el autodominio basado en la «fusión del espíritu y el cuerpo», lo que le lleva a dictar su famosa paradoja de que «ser es parecer». Introduce también Barbey el componente irónico en el tipo del dandy: éste, para cumplir su ideal, vivir en el mundo y mantenerse al mismo tiempo aparte, necesita de la ironía, acto provocador y mixtificador, poder intelectual que dota al dandy de ese aire enigmático «que preocupa como un misterio e inquieta como un peligro». El dandy de Barbey es, además, la consecuencia que en el hombre cultivado y de ingenio provoca la mentalidad materialista de la sociedad burguesa dominante.

Baudelaire también tiene una concepción histórica del dandysmo. Para el poeta de *Las Flores del mal* el dandysmo constituye una especie de nueva aristocracia en una época de transición en que la «vil» democracia todavía no ha hecho ejercer su poder y la antigua aristocracia está en franca decadencia. En ese carácter de resistencia al «poder democrático» el dandy debe poseer las fuerzas suficientes para constituirse en héroe, sobreponiéndose a su naturaleza humana, debe ejercer un autocontrol constante encaminado al vencimiento de ese natural. Se constituye entonces el dandysmo en «una especie de religión», donde el fin de la figura del gran dandy será hacer de su persona una verdadera obra de arte, viviendo para lo bello, ahí veía Baudelaire «el último destello del heroísmo en las sociedades decadentes». No obstante, el dandy de Baudelaire adquiere tintes sombríos, trágicos en esa lucha, por cuanto es consciente de la inevitabilidad del triunfo final de la tan denostada «democracia» y de las fuerzas

sociales y antropológicas que en ella se sustentan. En esta concepción baudeleriana del dandy se inspiran personajes reales (como el conde de Montesquieu) e incluso personajes ficticios, como el famoso Des Esseintes de Huysmans o el Baron de Charlus en *A la recherche du temps perdu,* de Proust.

Por lo que respecta al ámbito hispano, debemos destacar al Marqués de Bradomín de Valle-Inclán como la figura más lograda de dandy español. En el personaje del marqués, genialmente caracterizado como feo, católico y sentimental, se combinan características del dandy (decadentismo y provocación), pero también de la tradición española (donjuanismo y un cierto quijotismo), este último rasgo quizás heredado de su propio creador, Valle, también en sí mismo un dandy heterodoxo, con profundos desvíos quijotescos y bohemios. En América Latina, por el contrario, el carácter del dandy fue mucho más ortodoxo y también la figura mucho más numerosa, aunque quizás no con el interés que todavía despierta en nosotros la figura emblemática del Marqués de Bradomín. El dandy ha conservado su interés también a lo largo de este siglo o en latitudes más alejadas (dandies fueron en Rusia Pushkin o Diaghilev, Stefan George o Jünger en el ámbito de la lengua alemana, Gide en Francia y hasta el mismo Faulkner durante su juventud).

En el fondo, lo que se observa al analizar esta atractiva figura (tanto en su origen como en sus prolongaciones más alejadas) es la profunda imbricación que en ella se da entre vida y literatura, no sólo hasta el punto de dotar de entidad real a personajes como Des Esseintes o de literaturizar a otros reales como Wilde, sino también en el hecho de no poder separar cuanto hay de dandysmo en un autor y cuánto en su obra, porque la mejor obra de un dandy es la creación de su propia vida (aunque sea a través de su obra).

A. R. S.

DANTESCO. Que hace pensar en el estilo, en la manera y genio propios de Dante Alighieri.

A pesar de su apariencia objetiva, semejante epíteto tiene necesariamente algo de subjetivo: pone en evidencia lo que ha impresionado particularmente a quien lo emplea en relación con la obra del poeta florentino. Si, por ejemplo, yo consulto un diccionario, «Le petit Robert», leo después de la definición de la palabra la «remisión analógica» que dice: «consultad espantoso». Está claro que el documentalista, para la obra de Dante, considera exclusivamente el *Infierno,* y solamente bajo su aspecto más obvio.

Se puede tener una sorpresa leyendo en Théophile Gautier un comentario sobre lo dantesco en un pasaje que es, ciertamente, irónico y divertido. En una de las novelas burlescas« reunidas bajo el título de *Les Jeunes-France,* Gautier muestra a un muchacho romántico que intenta aleccionar literariamente a un condiscípulo aposentado en el clasicismo. «Le enseña a ser un soñador, un intimista, un artista, un dantesco... el soñador de naves de lagos, de sauces... el dantesco en medio del empleo frecuente del pues, del si, del luego, del porque, de por lo cual...». Puede ser que aquí la alusión se base en otra diferente de la *Divina Comedia,* por ejemplo a *La Vida Nueva,* en donde las articulaciones dialécticas del relato están, efectivamente, fuertemente estructuradas.

Se podría también documentar la cuestión desde un punto de vista plástico, estudiando el estilo de los ilustradores de Dante, que son innumerables: Fra Angélico, Adamolli, Wílliam Blake, Gustave Doré, etc. Pero cada uno se construye un dantesco particular. Fra Angélico, muy lejos de ser «espantoso». y sin duda más a gusto en el Paraíso que en el Infierno. Adamolli es terriblemente clásico. Doré es, sin duda, el más romántico de todos. Es verdaderamente una lástima que los dibujos que había trazado Miguel Ángel al margen de su ejemplar de Dante, hayan sido destruidos a causa de un accidente, pues se puede pensar que existía entre el genio de Dante y el de Miguel Ángel una cierta afinidad. Se puede, sin escrúpulos, tratar de dantesco el fresco del *Juicio Final,* tal como lo pintó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Podríamos, Sin duda, hacer unas consideraciones análogas a propósito de todos los los adjetivos estéticos sacados de un nombre propio, tales como homérico*, shakespeareano, hugolesco, etc.

E. S.

DANZA

I - Naturaleza

La danza está formada por *movimientos voluntarios, armoniosos, ritmados, que tienen su fin en ellos mismos.*

El movimiento de danza es *voluntario,* pues los movimientos ritmados o armoniosos provocados por causas externas (rompimiento de olas, torbellino de hojas muertas, llamas de una chimenea, etc.) tienen solamente la apariencia de danza. El empleo del término es aquí metafórico.

El movimiento de danza debe obedecer a ciertas *reglas de armonía,* ateniéndose a las leyes estéticas del tiempo y del lugar en las que existen, y a un *ritmo,* es decir, a una organización no anárquica en el tiempo.

Pero el criterio más importante para distinguir al movimiento de la danza de cualquier otro movimiento es que *no tiene una finalidad inmediata.* Es *él mismo su propio fin:* está hecho para ser movimiento, no para hacer algo. Lo que lo distingue no está, pues, en su forma, sino en su razón de ser. Por ejemplo, el movimiento de brazos del bailarín que se pone «en posición de barra» es exactamente el mismo que el del sembrador. Pero este último busca el gesto más económico que ofrezca el mejor resultado en la dispersión de granos, mientras que el bailarín no tiene en mente más que efectuar un movimiento. El hecho de que el movimiento de danza sea su propio fin no impide que se utilice para manifestar hechos, sentimientos o ideas. Por ejemplo, un «manège de piqués» puede sugerir una gran alegría, una có-

lera violenta, alocamiento, etc., pero éstos son sus empleos, no su finalidad.

Frecuentemente, se habla de danza animal. Lo más corriente es que se trate de movimientos que tienen una causa orgánica («danzas» que preceden al acoplamiento) o una finalidad específica (la danza de las abejas es un lenguaje). Sin embargo, existen casos que plantean problemas, sobre todo en los chimpancés.

II - Evolución

Es imposible, en el estado actual de nuestros conocimientos, remontarse al origen de la danza. Éste se halla en los más antiguos monumentos figurativos prehistóricos. Las danzas de guerra, en principio imitativas del manejo de las armas, se convirtieron después en no imitativas. Este punto es muy importante, puesto que marca la aparición de un movimiento autónomo, creado y no inspirado en movimientos ya existentes. Para las mujeres, las primeras formas de danza parecían relacionadas con la magia de la maternidad. La danza se mostró, pues, desde sus orígenes, como un elemento íntimamente asociado a lo que el hombre posee de más profundo.

En la antigüedad, cada civilización tiene una forma determinada de danza en relación con su propio carácter. Y la más artística de todas, la de Grecia, elabora un sistema rico, variado, de un gran porte artístico, en donde la estética se aproxima a la de la danza clásica. En un principio mágico-religiosa, la danza se convierte después en distracción, y luego en espectáculo.

Los excesos producidos por los romanos llevan a la Iglesia naciente a condenar la danza. Y la religión, que era su fiel aliado, se convierte en su enemigo, lo cual influye en toda la historia de la danza de la Edad Media y tiene resonancias hasta el siglo XX. Sin embargo, a pesar de la prohibición pronunciada por numerosos concilios, y la toma de posición de varios papas contra la danza, ésta permanece floreciente, y a veces incluso se encuentra, en la Edad Media, en las iglesias.

Las danzas rurales de la Edad Media, en conformidad con las características de sus practicantes, son colectivas, de forma fija, tradicionales, localizadas. Su tiempo fuerte se marca en el suelo, su coreografía de pasos es ya bastante variada, y utiliza los principales mecanismos de pasos en tierra y saltos simples, pero prácticamente no hay giros, puesto que los participantes se sujetan entre ellos. Lo más frecuente es que la coreografía de líneas, con ser importante, esté limitada, predominando en su lugar la de corro. La estética es angular: articulaciones plegadas en ángulo recto.

Las danzas señoriales, creadas sin referencia a la tradición, como danzas de diversión, instintivamente contrarias a las de los campesinos, están frecuentemente basadas más en la noción de pareja, con pasajes individuales y posibilidades de improvisación. Su forma es variable, no son localizadas, el tiempo fuerte está marcado en alto, la coreografía de paso está más o menos limitada a los andares, pero la coreografía de líneas es muy rica, muy variada, con figuras complicadas. La estética es lineal: abolición de los ángulos en las articulaciones, búsqueda de largas líneas ligeras.

Esta danza es el antepasado de la danza clásica, con la añadidura a partir del siglo XVI de la coreografía de pasos procedente de las danzas rurales. La danza se convierte en ballet; en este momento la búsqueda de la estética domina; el bailarín desea crear formas bellas y hermosos movimientos. Pero hasta finales del siglo XVIII los vestidos se oponían a la evolución de la técnica coreográfica. Fue en el siglo XIX cuando el cuerpo del bailarín y de la bailarina, liberado, puede buscar la expresión artística a través de la técnica. Ésta evoluciona rápidamente puesto que las grandes innovaciones de comienzos de siglo están suscitadas por una motivación estética o expresiva: la posición «en puntillas» nace del deseo por el aligeramiento.

A lo largo de todo el siglo XIX, la técnica continúa al servicio de la historia contada por el ballet de tema, incluso si esta historia está creada en función de una determinada técnica, como ocurre en el ballet romántico. Es únicamente a comienzos del siglo XX cuando su desarrollo es tal que la danza se convierte en un arte totalmente aparte, creando por sí mismo la belleza y la expresión, sin referencias a un sujeto: es el ballet sin tema *(Las Sílfides,* 1909). Poco antes de 1940, la danza llega incluso a expresar ideas en el ballet de tesis; el movimiento ahora es meditado.

III - Danza y Sociedad: funciones de la danza

Los géneros de danza que existen actualmente son muy numerosos. Hay todavía danzas mágicas primitivas y danzas religiosas. La belleza de los movimientos no es en sí un fin, sino que puede ser utilizada, sobre todo en las formas religiosas, pues conviene ofrecer a la divinidad lo mejor. La danza oración debe ser perfecta. Es particularmente sensible en la India.

Las danzas de diversión engloban a las formas populares y folklóricas, así como a las danzas de sociedad. Son un ejercicio físico que puede resultar del simple deseo de moverse agradablemente y en cadencia, pudiendo también llegar a la liberación frenética que a veces conduce a un agotamiento premeditado. Se trata generalmente de funciones sociales múltiples. Es un modo de comunicación por medio de la ejecución a un tiempo de gestos idénticos, lo cual estrecha los lazos de solidaridad que tienden a relajarse. Es un medio de entrar en comunicación y, en muchas civilizaciones, un preludio al matrimonio. Es un medio de mostrarse, e incluso de hacerse admirar por su dignidad, sus ropas, y los movimientos ejecutados.

Si la danza es siempre el reflejo de la civilización en la cual ella se desarrolla, ciertas danzas se convierten en un lenguaje universal, y son difundidas a escala mundial gracias a los mass-media, creando un punto de comprensión, un encuentro entre gentes de culturas y lenguas diferentes. Las danzas espectaculares existen casi en todas partes, ya sea a partir de formas autóctonas (Ópera china, Nô* japonés, danzas sagradas de la India,

etc.), ya sea por la implantación de formas occidentales, sobre todo la danza clásica, pero también por algunas ramificaciones del expresionismo. Es bastante sorprendente ver cómo los europeos, los árabes o los japoneses, reciben con el mismo interés ballets clásicos como *Giselle,* sintiendo análogas emociones, reaccionando de forma semejante y siendo sensibles a la misma estética.

La danza, pues, se nos presenta como un arte que se dirige a lo más esencial del hombre, sin distinción de razas, culturas o creencias. G. P.

➢ Ballet, Coreografía, Clásico, Corporal, Bailarín/Bailarina, Macabro.

DÉBIL / FLOJO. *I* - Lo que materialmente no tiene mucha intensidad: un sonido débil, una luz débil. Lo débil no impresiona vivamente los sentidos, pero permite en el arte matices finos, efectos de delicadeza o de discreción.

II - Que no tiene mucho valor; término peyorativo. No se considera flojo todo lo que desagrada, lo que choca, lo que no pertenece al género de moda o no refleja los valores reconocidos. Decir que una obra o un autor son flojos es tanto como indicar que al autor le falta capacidad, vigor en la concepción, talento en la realización, que no ha llegado a cumplir aquello hacia lo que tendía la obra. Es flojo lo estéticamente falto de intensidad de ser; el autor flojo o la obra floja, en resumidas cuentas, tienen bastante poca existencia. A. S.

DEBILITAR. Disminuir el efecto producido por una obra al suprimir o cambiar en ella los hechos o expresiones enérgicas o poderosas, los contrastes violentos, etc. Este verbo sugiere que la obra ha perdido su valor con la modificación: si el valor no se ha visto afectado, se prefiere decir *atenuar* o *dulcificar.* A. S.

➢ Atenuar, Dulcificar.

DEBUSSYSMO. Debussy es uno de los raros músicos cuyo apellido dio lugar a un neologismo. Pero, a propósito de este compositor, la palabra no designa una escuela musical con maestro y discípulos, sino más bien unas fórmulas armónicas y sobre todo melódicas que constituían el lenguaje del músico y que fueron abundantemente adoptadas por la posteridad. La prosodia de *Peléas y Mélisande* ha influido prácticamente a todos los músicos líricos que vienen inmediatamente después de Debussy. Es por esta razon por la que el Grupo de los Seis se levantó contra la preponderancia que había adquirido el músico, y denunció los «debussysmos» que aparecían por todos lados en la música contemporánea de entonces. En efecto, Debussy, que desea imitar las inflexiones más obtusas de la lengua francesa, concibe un recitativo con notas conjuntas y, en consecuencia, una melodía de ámbito débil. Este recitativo está acompañado de acordes analizables bajo el punto de vista de la armonía tonal, pero sucediéndose tan rápidamente (a menudo varias por medida) y encadenándose tan sutilmente, que dan la impresión de una incertidumbre tonal que anuncia la atonalidad. E. H.

DECADENCIA / DECADENTE

I - Sentido general

Estado de lo que está a punto de caer en la ruina. En estética, fase de declive y de la degeneración en una forma de arte, un estilo, un género literario o artístico. Pero, para definir completamente el término, hay que saber si designa un estado sentido subjetivamente por quienes piensan que una forma de arte se degrada, o si el término se corresponde con hechos objetivos.

Una modificación en las tendencias generales de un arte o un estilo puede ser calificada de decadencia, bastante arbitrariamente, para quienes, muy ligados a ese arte o estilo, hacen de él un absoluto y aprecian una disminución en todo lo que se aleja de él. Se encuentra en casi todas las épocas una serie de quejas contra la decadencia del gusto en los contemporáneos.

Pero la comparación, hoy clásica, entre una civilización y un organismo vivo, ha hecho que se asimile la decadencia con el proceso biológico de la senectud. Podemos entonces elegir los criterios positivos que permiten decir de una forma de arte, de literatura, que envejece antes de morir.

En principio, se puede recurrir a un síntoma *cuantitativo.* Un género literario, un estilo artístico, entra en decadencia cuando los creadores se desinteresan de él y lo van cultivando cada vez menos. El único problema que plantea esta definición estática es la posibilidad de enumeraciones significativas. Pero se han podido obtener señales de decadencia al utilizar catálogos de publicaciones, de exposiciones, de ventas, etc. No hay que confundir la *decadencia* con el *abandono;* la decadencia es una fase de declive progresivo, de caída en desuso; no se trata de una simple desaparición.

Pero la noción de decadencia es sobre todo *cualitativa.* Una forma de arte llevada a la práctica se deteriora por falta de vitalidad.

Esto puede notarse por varias señales:

1 / Abogo

Dejan de producirse obras originales, y solamente aparecen imitaciones de obras ya preexistentes e imitaciones de imitaciones. Los procedimientos se vuelven rutinarios, las formas vuelven a lo tópico; y, sobre todo, quienes componen las obras lo hacen siempre tomando como referencia a sus predecesores.

2 / Encarecimiento

Esos epígonos en los que se piensa únicamente con relación a los grandes creadores, buscan extraer una especie de fuerza prestada valiéndose de aquello que daba valor a las obras de dichos creadores. Se quiere que estos valores sean aún más perceptibles y se cae entonces en el amaneramiento; se intenta una mayor robustez, y no ofrecen otra cosa que ampulosidades; intentan que la obra aparezca más terrible, y crean lo repugnante. La decadencia es la impotencia que se oculta tras la escalada colectiva.

3 / La invasión de lo accesorio

Consecuencia, a veces, de un enriquecimiento en la ornamentación y del cuidado por el detalle, una proliferación de ornamentos (sobre todo en ciertas formas decadentes de la arquitectura y de las artes decorativas) no es solamente exceso y sobrecarga: es, sobre todo, una autofinalización de lo secundario que, al desarrollarse por sí mismo, hace que se pierda de vista el desempeño de su función en el conjunto, ahogando lo esencial por el uso de lo accesorio.

4 / Bastardeo

La forma de arte agotada absorbe unos caracteres, unas formas tomadas de otros estilos, de otros géneros, a pesar de que esos elementos dispares no puedan compenetrarse.

5 / La pérdida del tacto

Se trata, principalmente, de un declive en la transmisión de conocimientos técnicos, o en los conocimientos útiles del arte.

La decadencia es, pues, en general, la imposibilidad de continuar creando realmente dentro de una manifestación del arte, sin que por ello se invente otra.

II - Sentidos históricos

1 / Se ha llamado *Decadencia* a los últimos siglos del Imperio romano. Este término se convierte en un término estético cuando se trata del arte y de la literatura de la mencionada época.

2 / El término *decadentes* ha sido aplicado a los primeros poetas simbolistas, como oposición a los parnesianos. En un principio peyorativo, ha sido después tomado por esos mismos a quienes se quería despreciar; Verlaine escribía «Soy el Imperio al final de la decadencia...» Baju fundaba una revista literaria, *La Decadente,* que duró solamente de 1886 a 1889. Reivindicar la adhesión a la decadencia era encontrar en esa fase, y principalmente en la decadencia romana, un cierto encanto en la voluptuosidad refinada y en las gracias evanescentes, y, por tomar la expresión de Baudelaire, «en bellezas lánguidas». Pero cuando este movimiento se mostró verdaderamente creador, no se le pudo dar ya el nombre de decadente, sino de simbolismo.

DECAFONISMO. Sistema de composición musical de 10 sonidos, introducido por Dick Higgins para ir en contra de Schönberg, al reducir el número de divisiones de la octava a diez. Se da la oportunidad de convertir, según Higgins, «la música al sistema métrico», lo cual permite la racionalización de la construcción de los instrumentos, y el acceso a una nueva sensibilidad musical (ligada a la utilización de una escala de doble pentáfono). De hecho, y tomando el estilo particular de la *metatonalidad* de Claude Ballif (que utiliza únicamente la escala defectiva de once sonidos), el *decafonismo* permite reintroducir, en el seno de un universo musical reputado como «atonal», y, por lo tanto, armónicamente aséptico, los refinamientos de las tensiones y polarizaciones de la época de la tonalidad. Semejante tentativa se inscribe en el campo estético llamado «posmoderno», abierto al escape del período de la «serie generalizada». D. C.

DECASÍLABO. El decasílabo es un verso de diez sílabas dentro de un sistema prosódico fundamentado en el número de sílabas. Puede, en efecto, suceder que los versos, en otro sistema prosódico, tengan diez sílabas (aunque esto sea bastante extraño); sin embargo, no se los denomina decasílabos si su esencia prosódica no consiste en tener diez sílabas, sino en otras cualidades silábicas, tales como su longitud o la disposición de los acentos tónicos.

El decasílabo, tan frecuente en la poesía de las lenguas romances, parece que derivó del trímetro yámbico latino por medio de la intervención de un verso no métrico, sino acentuar (primer hemistiquio con acento sobre la cuarta sílaba, cesura que elide la sílaba átona que podía precederla, segundo hemistiquio con dos acentos tónicos de los cuales el más fuerte cae, disminuye, antes del final de un verso terminado en una o dos sílabas átonas). El decasílabo, manifiesto netamente en el siglo XI, conoce un gran éxito en Francia y en Italia; en la Edad Media es el *celeberrimum carmen,* en un principio verso épico (el de las canciones de gesta), después, paralelamente, verso lírico. Si no ha tenido ese papel de primer plano, no por ello ha perdido el prestigio ni ha dejado de ser empleado. Lo cual únicamente puede explicarse por la amplitud y la variedad de sus fuentes estéticas.

El decasílabo, efectivamente, es bastante largo como para poder estar fuertemente organizado por una estructura interna bien rimada. Pero, por otra parte, es bastante corto como para poder entrar en formas tales como las tiradas o estrofas en cuyo conjunto el ritmo es neto y sensible, incluso en los poemas en donde esas estrofas son ellas mismas elementos de una forma más amplia. De este modo, la balada se escribe preferentemente en octosílabos o en decasílabos, y la proporción de versos y de estrofas otorga a la balada en decasílabos estrofas de diez versos.

El decasílabo es susceptible de poseer varias estructuras internas, teniendo cada una su estética propia. La pareja más frecuente, llamada «cesura épica», divide el verso en dos hemistiquios de cuatro más seis sílabas. Este verso tiene un ritmo bastante dinámico, se presta bien al recitado; en la poesía lírica tiene fuerza y movimiento.

Esto se puede constatar, por ejemplo, en los versos iniciales de *Vuelta al sur:* «vuela el buque, las playas oscuras / a la vista se pierden ya lejos, / cual de Febo a los vivos reflejos / se disipa confuso el vapor». Claramente acompasado, puede tomar cierto ritmo sentencioso, y por el equilibrio de los hemistiquios, que, sin embargo, son iguales, puede corresponderse perfectamente con su pensamiento que edifica posiciones o equilibrios de índole intelectual; también el decasílabo fue muy empleado por la poesía gnómica. Es, por ejemplo, el verso adoptado por los *Cuartetos morales* de Faur de Pibrac. Sin embargo, el decasílabo de cuatro más seis puede adquirir también mucha dulzura y provocar una atmósfera de serenidad o de tristeza melancólica.

El decasílabo de seis más cuatro es el que principalmente proporciona un éthos plañidero y dulce. Esta pausa es sobre todo lírica; se la encuentra a veces, sin embargo, en una poesía épica. Es el tipo de verso del *Aiol* y de *Girard de Roussillon*. Pero hay que señalar que estas dos canciones de gesta tienen un éthos bastante particular y más patético que épico.

También nos podemos encontrar con el decasílabo de cinco más cinco, pero es bastante más infrecuente. A veces corre el riesgo de caer en la monotonía. Pero puede ofrecer matices de delicada melancolía, de exquisita ingenuidad, o de impulso espontáneo.

Otras pausas son absolutamente excepcionales. Pero no carecemos, sin embargo, de ejemplo (los encontramos en Marcabru o en Cercanon, aunque su intención no sea otra que la de buscar la extrañeza)

El decasílabo se emplea más corrientemente como único metro para un poema compuesto enteramente de decasílabos. La *Divina Comedia* nos ofrece el más bello de los ejemplos. Muestra una difícil combinación entre versos de doce a ocho sílabas, muy próximos al decasílabo, para que se pueda por ello jugar con los ritmos opuestos (oposiciones de ritmos). Es demasiado largo para entrar en las estrofas fluidas que juegan con un gran número de versos breves. Sin embargo, existen buenos ejemplos de poemas en verso «libre», es decir (en el sentido clásico del término), que entremezclan versos de longitudes diferentes, en donde se encuentran los decasílabos. A. S.

DÉCIMA. Grupo de diez versos que tienen, por su disposición interior, una unidad de forma y de sentido. Puede tratarse, bien de un corto poema en diez versos, o bien de una estrofa de diez versos incluida en un poema más grande.

I - Origen y evolución

Se tiene noticia de este término desde el comienzo del Renacimiento, y parece datar de esa época. Pero nos referimos a la palabra y no al objeto que designa, pudiendo no ser ésta la época del origen de la décima. Una opinión tenaz atribuye la invención de la décima a Maurice Scève. Aunque éste haya hecho, en su *Délie* (1544), un uso sistemático de la décima como género, o mucho antes ya se hubiese tenido la idea de agrupar los versos de diez en diez. Sin embargo, ¿todo grupo de diez versos es una décima? Buscar el origen del género es también precisar los límites de la acepción del término.

Desde la Antigüedad, ha habido estrofas o poemas de diez versos; así, Cátulo compuso para la tumba de su hermano un epitafio (*Carmen* 101) de diez versos; la longitud está en armonía perfecta con el ritmo interior de los versos, la unidad del tema, el éthos del poema. Pero eso no es una décima, puesto que tener diez versos no es el principio en el que se basa: una corta serie de dísticos elegíacos, con este estilo de grandeza, podría igualmente tener ocho o doce versos.

La lírica medieval ha ensayado un gran número de disposiciones estróficas; entre esta riqueza se encuentran aquí y allá estrofas de diez versos. El origen no se conoce exactamente: ¿influencia de ritmos populares, transmitidos oralmente del bajo latín? o ¿influencia de la «estrofa de Guillaume IX» hecha de dos versos de 11 sílabas y uno de 15, después de que Marcabru hubiera introducido en él rimas interiores? El verso de 11 sílabas se escindiría en 7 + 4, y se jugaría con sus múltiples combinaciones, con redoblamientos. Los ejemplos medievales son a veces ambiguos, puesto que no es fácil discernir si hay dos versos distintos, o un solo verso con rima interior y fuerte cesura. Sin embargo, encontramos bastante claramente una estrofa de lo versos en Raimond de Tors, o en Morisse de Créon. Encontramos ejemplos análogos en la poesía provenzal, española y portuguesa. Y no queda duda sobre una composición explícita de estrofas de diez versos en los clérigos-poetas, que al mismo tiempo han compuesto poemas y han teorizado sobre la poesía, en una unión de la poesía latina y la poesía en lengua vulgar (hay un buen ejemplo de ello en el *Laborintus* de Evrard l'Allemand, siglo XIII).

La diversidad de formas se decanta en los siglos XIV y XV; algunas disposiciones de mayor interés estético se difunden y sistematizan. La estrofa de diez versos se adopta para la gran balada en decasílabos. Eustache Deschamps introduce en ella la fórmula de un verso central más corto (*Ballade sur le trépas de Bertran du Guesclin:* «Estoc d'oneur et arbres de vaillance, / Cuer de lyon esprins de hardement, / La flour des preux et la glorie de France, / Victorieux et hardi combatant, / Saige en toz faiz et bien entreprenant, / Souverain homme de guerre, / Vainqueur de gens et conquerer de terre, / Plourez, plourez, flour de chevalerie») En el siglo siguiente Villon emplea la gran balada decasilábica en estrofas de diez versos; el ejemplo más conocido es su *Ballade des pendus*.

Paralelamente se componen, con frecuencia, cortos poemas de diez versos. Pero no se puede considerar como décimas aquellos en los que los diez versos se reparten en estrofas distintas, como en el *rondel** cultivado por Alain Chartier, en el cual dos cuartetos envuelven un dístico central. Sin embargo, en algunos casos, el conjunto es bastante continuo. No hay, pues, corte entre esta tradición medieval y la décima especial, establecida como género por la generación que está a caballo entre los siglos XV y XVI.

Pero es ya en la época de Francisco I cuando la décima, reconocida como género, emprende el vuelo y adopta una fórmula determinada, y se cultiva de forma sistemática. Se hace intercambio de décimas. Marot apuesta una décima, pierde y cumple; Margarita de Navarra le envía una décima para alabar la suya, y él responde con otra décima. «Mes créanciers, qui de dixains n'ont cure, / Ont lu le vostre, et sur ce leur ai dit: / Sire Michel, sire Bonaventure, / La soeur du Roy a pour moy faict ce dict. / Lors eux, cuydant que fusse en grand crédit, / M'ont appelé Monsieur á cry et

cor, / Et m'a valu vostre escript autant qu'or, / Car promis ont, non seulement d'atterdre, / Mais d'en prester (foy de marchand) encor, / Et j'ay promis (foy de Clément) d'en prendre.»

El siglo XVI ha utilizado la estrofa de diez versos dentro del género, todavía nuevo de la oda. Así, Ronsard, *2.ª Oda* del Libro II, se dirige a la musa Calíope: «C'est toy qui fais que j'aime les fontaines, / Tout esloigné du vulgaire ignorant, / Tirant mes pas, sur les roches hautaines, / Aprés les tiens, que je vais adorant. / Tu es ma liesse, / Tu es ma déesse, / Tu es mes souhaits. / Si rien je compose, / Si rien je dispose, / En moy tu le fais.»

Pero fue Malherbe quien estableció la gran oda lírica en estrofas de diez octosílabos (a veces, heptasílabos), que permaneció así durante varios siglos. Esta forma se muestra adecuada a los más variados éthos; Saint-Amant, en *La Soledad,* la tiñe de romanticismo, el género es clásico en Racine *(Cánticos espirituales)* o Boileau, y en los que fueron en su época considerados como los grandes líricos franceses, Houdar de la Motte, Jean-Baptiste Rousseau.

En el siglo siguiente los Románticos continuaron en esta vía. En las *Odas y Baladas,* Hugo escribe *Le Génie,* pero enseguida recurre de la misma manera a efectos decididamente románticos, y mantiene siempre un interés por ella, incluso hasta en la *Leyenda de los Siècles (El retorno del Emperador)* y en el *Libro lírico de los Cuatro Vientos del Espíritu (La noche mientras los pescadores están en el mar).* No es solamente la supervivencia de una forma antigua. El poeta-tribuno Clovis Hugues retoma la forma de la oda para poemas políticos *(Le droit au bonheur);* los Simbolistas emplean estas estrofas con fexibilidad en la rima (Stuart Merrill, *Les poings à la porte);* el siglo XX tampoco ha olvidado la oda en décimas (Gilbert Trollier, *Ode à la Fortune).*

Fuera de Francia, la décima ha sido menos empleada como género particular, pero ha sido utilizada. La estrofa de diez versos existe en toda la historia de la poesía inglesa; en la gran balada medieval, en la poesía isabelina, en la oda clásica (Thomas Gray, *Oda a la Primavera, Oda sobre una vista lejana del colegio de Eton),* en los románticos (Keats, *Oda a la melancolía, Oda a una urna griega, Oda a un ruiseñor)* e incluso después (Matthew Arnold, *El estudiante bohemio).* Tal difusión y tal éxito serían inexplicables si la décima no tuviera grandes recursos estéticos, que hay que indicar. En España, Jorgue Guillén ha reelaborado la estructura de la décima utilizando verso libre. L. Cernuda incluyó numerosas décimas en su primer libro *Perfil del aire.*

II - Del uso de la décima

1 / Como pequeño poema

No se reduce a una breve fórmula, sino que tiene una longitud suficiente para prestarse a usos diversos: la pequeña esquela, el chiste un poco elaborado, la anécdota picante que forma toda una historieta, la fábula corta, el epigrama.

2 / Como estrofa

Equilibra dos fuerzas: por una parte, la amplitud dinámica de un movimiento bastante largo puesta de manifiesto a través de toda su duración, y, por otra parte, el fortalecimiento de un conjunto lo bastante limitado como para que el oído perciba un todo. Y ese todo, claramente circunscrito, no es lo suficientemente cerrado como para impedir que se perciba el dinamismo continuo de la sucesión de estrofas del mismo ritmo. Pero se ha utilizado también la décima con estrofas de otras longitudes. Y también ha sido compuesta con formas no estróficas: así Lamartine en *Jocelyn,* IX época, expone los hechos en un relato continuo de alejandrinos en rimas planas, pero para cada fase del trabajo de los campesinos se abre una especie de himno en décimas, que injerta la forma de la oda lírica en la forma narrativa.

Es, pues, la décima una célula rítmica compleja pero unitaria. ¿Cuáles son los factores internos que la especifican como tal?

III - La composición interna de la décima

1 / Las relaciones entre las longitudes de los versos juegan en las décimas compuestas con varios metros diferentes. El reparto más simple organiza la décima en dos grupos iguales de cinco versos, por la presencia, en la 5.ª y la 10.ª posición, de dos versos de la misma longitud, iguales entre ellos, pero de diferente longitud con respecto al resto. No obstante, este ritmo es raro; son sobre todo las octavas y las sextillas las que se suelen disponer así. La repetición de cuatro versos análogos sucesivos puede parecer monótona; además, si son breves, tienen tendencia a agruparse de dos en dos y aparecen más bien como un dístico de versos largos con fuerte cesura. También los cortes métricos de la décima con ritmos variados se agrupan generalmente 6+4 o 4+6. Esto combina acertadamente las divisiones binarias y terciarias. Victor Hugo adopta en *El Anticristo* una décima en principio extensa, después apretada y concisa, de nuevo ampliada y en la cual un verso más breve en *clausule* adquiere más amplitud que el verso breve interior.

2 / La disposición de las rimas puede bastar para estructurar interiormente una décima en versos con los mismos metros; pero se puede también jugar (como lo hace Hugo) con las dos organizaciones, los metros y las rimas, que no coinciden forzosamente.

En la décima de cinco rimas la disposición más frecuente es la de la oda clásica: *ababccdeed.* Aunque parece que se puede hacer así de una décima la reunión de un cuarteto y una sextilla, la estrofa guarda, no obstante, una fuerte unidad, puesto que la segunda parte es como una amplificación de la estructura de la primera. Esta disposición es tan acertada que Henri Morier ha llegado incluso a designarla *(Diccionario de poética y de retórica)* como la única que ha «producido sus frutos». Esto es un poco duro para el resto. Hay además diferencias de una lengua a otra; mientras que la poesía francesa evita tres versos consecutivos con tres rimas diferentes, la décima inglesa los adopta con bastante frecuencia: las extensas estrofas de *El estudiante bohemio* son de la forma *abcbcadeed.*

La décima de cuatro rimas es frecuente; es la de la balada, la de Maurice Scève, Guillaume Cretin, Marguerite de Navarre, Marot. Su forma tradicional, *ababbccdcd,* posee una simetría interna por retorno de la disposición al momento en el que el segundo juego de rimas se sustituye por el primero; el comienzo y el fin tienen vivacidad, y el centro más amplitud.

Hay también décimas de tres rimas. Esto fortalece la estrofa, sobre todo si es de versos cortos. Hay que señalar que en este caso una rima predominante sirve para asegurar la unidad del conjunto, las otras dos aseguran una variedad interior, puesto que se encuentran generalmente en dos partes sucesivas. Pero hay diversas maneras de utilizar este principio. La rima-unidad puede dominar por su frecuencia, asegurar la flexibilidad interna por una especie de oscilación (cf. véase más arriba Morisse de Créon), o por el contrario quedar reservada a esta unión y limitarse a ella.

Por su longitud, la décima exige diversas rimas; la de dos rimas sería excesivamente monótona; por otra parte, esta forma es casi inusual. La de una sola rima, diez versos forman una *laisse* y no una décima.

Tanto por sus rimas como por sus ritmos, la décima ofrece una riqueza de posibilidades, y para cada posibilidad un gran rigor, que pueden explicar su gran éxito.

➢ Balada, Decasílabo, Epigrama, Fábula, Madrigal, Octosílabo, Oda, Rondeau, Rondel, Estrofa.

DECLAMACIÓN / DECLAMAR. La declamación o arte de declamar, es decir, de recitar un texto en voz alta a la vez que se juega con el acompañamiento gestual conveniente, ha tomado hoy en día un sentido predominantemente peyorativo. En su *Gramática de la dicción,* Georges Le Roy escribía en 1927: «La palabra "declamar" hay que desterrarla. Implica un sentido de recitación mala, pomposa y ridícula» y esta condena se ha oficializado por el cambio de denominación del Conservatorio Nacional, que ha pasado de «declamación» a «arte dramático». Sin embargo, no hay que ocultar que más o menos al mismo tiempo, Louis Jouvet, igualmente enemigo de la pompa y de los estereotipos aprendidos, utilizaba la palabra: «La declamación exige articular perfectamente, pronunciar con claridad, y decir lo justo.» O, más aún, en la taquigrafía de sus cursos de 1939-1940: «Es necesario que sepas también declamar.»

De hecho, el arte de decir y de representar un texto lleva en sí el peligro de exagerarlo: el énfasis, la ampulosidad, el exceso... que parecen justificar como ineluctables la etimología misma de la palabra: *clamare,* gritar.

Ciertos estilos de interpretación exigieron una ampliación de la expresión que ellos, sin embargo, no tomaban como algo exagerado. De este modo, en la época retórica, en la «retórica de la acción», se exigía la «ampulosidad» que se alejaba del natural y de la verdad. Pero los excesos en el arte de decir y del representar han levantado siempre polémica. Molière se mofaba de los «Grandes Actores» del Hôtel de Bourgogne; Riccoboni la tomaba con los comediantes franceses, y Marmontel escribía: «detesto la declamación».

En todas las épocas, los reformadores se han esforzado en rechazar la representación dramática y grandilocuente y la solemnidad pomposa, pero tropezando siempre con la dificultad, aún mayor, de distinguir la medida en la expresión escénica de lo natural y de lo verdadero, siempre por definir.

De este modo, Louis Riccoboni exhortaba a los actores franceses a ser naturales, pero escribía que era necesario hacer como los actores ingleses, que sabían «inflar... la verdad» (...) «sin alejarse demasiado de la naturaleza, meter algo de arte en la declamación».

Se han adelantado muchas explicaciones sobre las causas de estas desmesuras periódicamente condenadas, y en primer lugar las relacionadas con las condiciones materiales de la representación: la necesidad de ver y oír bien en los grandes espacios (anfiteatros al aire libre, salas abarrotadas y escenas mal iluminadas). Esas imposiciones apremiantes no son de despreciar, indiscutiblemente el autor ha de tenerlas en cuenta; pero estas imposiciones por sí mismas no podrían justificar que una manera de representar sea mejor que otra, teniendo en cuenta que los instrumentos de la representación y las condiciones escénicas son las mismas para todos.

En las representaciones de *Bajazet,* cuyos ensayos fueron dirigidos por Jacques Copeau «intentando orientar a los actores hacia efectos de simplicidad dentro de la grandeza» se observó, a pesar de ello, que el resultado obtenido dejaba que desear; a tal efecto escribió Copeau: «Los actores con los que contaba no poseían la suficiente potencia como para permitirse ser naturales.» Esta constatación es toda una enseñanza. Efectivamente, la necesidad de un suplemento de medios para alcanzar la sobriedad, es un hecho observable en la experiencia. Por otra parte, es inevitable la influencia de los grandes actores sobre sus imitadores, los cuales no retienen o no llegan a manifestar de ellos más que las apariencias. De ahí esas tentativas desesperadas de copiar a los famosos, a las cuales suceden otras formas de «declamar», según las variaciones del gusto y de otras convenciones de la representación.

La declamación trágica de comienzos de este siglo no tiene ciertamente vigencia hoy en día e, incluso, la expresión es despectiva, pero las nuevas escuelas de interpretación no han evitado los excesos de la emisión vocal ni la exageración física, y no parece que expulsando la palabra criticada, nuestras conversaciones sobre arte dramático hayan sustituido por eso representación simple y natural por interpretación de la tragedia. A. V.

DECONSTRUCCIÓN. Richard Rorty ha señalado la emergencia de un nuevo tipo de escritura que se viene desarrollando desde los tiempo de Goethe, Macalauny y Emerson. Esa nueva *escritu-*

ra no es ni la valoración de los méritos relativos de los productos literarios, ni la historia intelectual, ni la filosofía moral, ni la epistemología o la profecía social, sino que acoge todos estos discursos y los entremezcla en un nuevo género. Bajo esta descripción pueden situarse los textos de Jacques Derrida. El espacio en el que despliegan estos escritos es heterogéneo y tal vez no sean sino una problematización de su propio estatuto.

Derrida trata de pensar desde múltiples lugares la paradoja de una escritura que se resiste a reconocerse como tal: la filosofía. La escritura, para la filosofía, no pasaría de ser un mero medio de expresión, que en algunas ocasiones incluso supone una barrera para la expresión del pensamiento. La tarea primordial de la deconstrucción es, por tanto, pensar la escritura desde este autorreconocimiento de la filosofía como aquella estrategia que la trasciende.

El proyecto deconstructivo pretende revisar el sentido y la racionalidad del discurso filosófico presidido por la obstinada y estéril búsqueda de un fundamento inconmovible e inmutable. Esa problemática del fundamento ya fue rastreada por Heidegger en su consumación de la historia de la metafísica.

La filosofía condena, desde Platón, a la escritura como mera representación del habla que sí tendría una relación directa y natural con el significado concebido como existente por sí mismo. Fue Heidegger quien denunció de forma más categórica esta tradición metafísica como escritura teórica organizada en torno a un centro privilegiado: la *presencia*. Esta metafísica de la presencia se caracteriza por la primacía del ahora-presente en el concepto vulgar del tiempo y por la fundamentación de la conciencia que se establece por medio de la voz. En este *quererse-oír-hablar* de la metafísica de la presencia se sostienen todas las oposiciones conceptuales: realidad / signo, presencia / ausencia, dentro / fuera, etc.

Derrida trabaja sobre la filosofía con la saña de un parásito y con el mimo de un agricultor que atiende sus injertos. No se contenta con neutralizar las oposiciones clásicas de la filosofía, sino que trabaja sobre sus *márgenes* y provoca un desplazamiento general del sistema. La filosofía es un discurso que siempre ha querido decir sus límites, evitar que su propio límite le fuera extraño; por ello, pensaba y producía su otro. Derrida sospecha que en este gesto la filosofía no ha hecho más que ocuparase siempre de sí misma. Ahora la deconstrucción debe mostrar aquello que no ha sido escuchado: el proceso ininterrumpido de la deconstrucción que está *siempre* presente en el texto desestabilizándolo.

La deconstrucción piensa el presente y la presencia a partir de las diferencias. Derrida propone el término *differance* que alude a la alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho; con ese término se alude a un aplazamiento y a una diferencia, un espaciamiento. La *differance,* según Derrida, *produce* las diferencias, la diacriticidad que es la condición de toda significación y estructura. Como Bárbara Johnson ha afirmado, la deconstrucción es la provocación cuidadosa de fuerzas opuestas de significación dentro del texto. La diseminación que produce la diferencia se sitúa en un espacio diferente al del pensamietno dialéctico, es el dominio de la *gramatología* que debe deconstruir la ontoteología, el logocentrismo, el fonocentrismo, es decir, que mantiene una actitud vigilante en el reparto textual.

El pensamiento de Derrida no rechaza las nociones logocéntricas, sino que las considera nuestra herencia indispensable. En ellas está contenido el destino de la filosofía moderna como un pensamiento marginal. Así, Derrida sigue las huellas de los pensadores fundamentales de la modernidad: Nietzsche y Heidegger, pero también Hegel, Bataille, Artaud, Valery o Foucault. Esta herencia da que pensar la clausura de la metafísica de la filosofía de la presencia, el *final* de la representación: «Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no ya como representación del destino, sino como destino de la representación» (Derrida: *La escritura y la diferencia).* Esta contribución a la experiencia de la clausura de la representación no es sólo patrimonio de la filosofía, sino también de la literatura. Tal vez la distinción entre literatura y filosofía se torna superflua cuando se experimenta la filosofía como una *experiencia de la lengua.*

Señala Derrida, interpretando al poeta Edmond Jabès, cómo hay en la escritura una separación en el origen, una impulsión a la *errancia* que sitúa al comentario como la necesidad poética, la forma misma de la palabra en el exilio. «En el principio fue la hermeneútica», afirma Derrida. La escritura como experiencia del límite señala la ausencia del escritor, su retirarse y dejar desamparada la palabra. Esa soledad de lo escrito marca su espaciamiento, su cualidad aforística.

Como ha señalado Raman Selden, desae 1966 Derrida se ha convertido en una celebridad académica en los Estados Unidos. La deconstrucción se ha extendido rápidamente por los departamentos de humanidades y en especial en Yale. El campo en el que ha producido una mayor convulsión es en la *crítica*. Culler considera que las consecuencias fundamentales que tiene la deconstrucción para la crítica literaria son: la comprensión de la filosofía como una especie de escritura, la identificación de una serie de tópicos importantes sobre los que los críticos pueden centrar su interpretación de las obras literarias (escritura, presencia y ausencia, etc.) y la práctica de un tipo especial de lectura que atiende, fundamentalmente, a lo marginal, conduciendo al texto más allá de sus límites ortodoxos. Finalmente, es posible postular que la deconstrucción es una postvanguardia, aquella que viene a certificar el fracaso del estructuralismo. La deconstrucción destruye cierta «fe en la razón» revela, afirma Culler, «la imposibilidad de cualquier ciencia de la literatura y del discurso y conduce la investigación crítica de nuevo hacia la tarea de la interpretación». F. C.

DECORACIÓN. De un forma genérica se puede llamar decoración a toda composición de motivos,

toda organización de elementos, añadidos a un objeto o a un espacio para embellecerlo o adornarlo. El término de decoración nos remite a lo ornamental, e incluso a lo superfluo. De hecho es un sentido peyorativo de la palabra. A veces llamamos decoración a lo que es inútil, lo que tiene una apariencia artificial. La etimología nos remite el verbo latino *decere:* convenir, ser decoroso. Puede ocurrir que la decoración pueda plantearse como una necesidad adecuada. Su razón de ser, fundamentalmente estética, se complementa con la existencia funcional del objeto: la decoración permite convertir en bello un objeto que no lo sería por naturaleza.

I - Artes plásticas (Bellas Artes y artes decorativas)

En el dominio de las artes plásticas la función estética de la decoración está particularmente considerada como secundaria. Se diferencia la pintura decorativa, que aplicándose a un objeto, lo embellece, lo complementa, de la pintura, la que se basta a sí misma y al tratar un objeto expresa un pensamiento y provoca un disfrute estético completo. Si la pintura propone una visión del mundo al representar cada vez sus propias formas, la pintura decorativa utiliza, generalmente, un número limitado de elementos y juega con la variedad de sus disposiciones. La gramática decorativa, la tipología de motivos decorativos, nos remiten a órdenes históricos, sociales, nacionales, y, por lo tanto, estilísticos. Además, históricamente se dibujan dos grandes ejes: la decoración lineal o gráfica, y la decoración figurativa (más o menos estilizada).

Durante mucho tiempo, la ornamentación ha sido considerada como un arte menor. Sin embargo, el arte de la decoración ha acabado por erigirse en arte autónomo en el transcurso del siglo XVIII. La función estética valorada, y la decoración intentó que se olvidara (o casi) la función utilitaria del objeto. De este modo, las tapicerías, la orfebrería, por no citar otras, están hoy en día reconocidos como obras de arte completamente autónomas. El objeto decorado (porcelana, pieza de plata) o el objeto de decoración (tinte, tela) se han erigido en objetos de arte autónomos.

En materia de arte aplicado (artes decorativas aplicadas a la industria) el aspecto secundario de la decoración tiende cada vez más a convertirse, si no en prioritario, al menos sí equivalente a las contingencias formales.. Hoy en día, la decoración sobreañadida se considera ociosa; se rechaza el principio de ornamentación que quiere conseguir que se olvide la función; la estética funcionalista valora la integración de la función estética y de la función práctica. Ya no produce una antinomia entre lo funcional y lo bello, sino una ecuación. La decoración primitivamente aplicada a la superficie del objeto condicionará en lo sucesivo su forma. Al apropiarse del volumen de las cosas, el arte decorativo se transforma en arte plástico.

Inversamente a esta evolución, una categoría profesional, la de los arquitectos, abandona la parte decorativa de su arte (al menos en lo que concierne a los interiores) encomendándosela a los especialistas; los decoradores. La escisión entre las artes plásticas que crean formas, y las artes decorativas, que complementan esas formas, se ve aquí consumada.

En suma, la decoración de todo objeto o de todo espacio determina el conjunto inmediato que nosotros nos formamos de ellos. En este sentido, la categoría de lo decorativo no es ni secundaria ni superflua, sino esencial a la materialidad de los objetos utilitarios que el hombre produce. Ofrece una dimensión artística a las cosas que por naturaleza están desprovistas de ella. Es, sin duda, lo que viene a significar en profundidad la denominación de arte secundario (o menor) con que se ha calificado durante mucho tiempo a la decoración. Al término de estas observaciones se puede uno plantear la cuestión fundamental: todo arte, desde el punto de vista de su finalidad semiológica, ¿acaso no es decorativo al comienzo? ¿No resulta muy complicado desunir lo decorativo de lo representativo?

II - Teatro

En el teatro, el decorado define un espacio figurativo o sugestivo en el interior del cual evolucionan los actores. Es una disposición de elementos pintados, planos o con volumen, que, corrientemente, pero no siempre, delimita un área de representación sobre tres lados. Paralelamente a la historia de la dirección, la historia del decorado revela una tendencia hacia el realismo más fiel que cae, por reacción, en una vuelta a la estilización sistemática. Largo tiempo considerado como secundario, «decorativo» en todo caso, el decorado se presenta hoy al margen de todo objetivo ilusionista, como parte integrante del espectáculo. Esta historia demuestra igualmente que siempre ha habido una estrecha interacción entre la escritura dramática, por un lado, y los progresos técnicos y las sensibilidades estéticas en materia de decoración, por otro. Shakespeare, en un teatro sin apenas decorado escribe obras en donde la acción se desarrolla en múltiples lugares, mientras que el teatro clásico, que impone ante todo el decorado único, exige la unidad de lugar.

Sófocles inventa el decorado; recubre el tabique con aberturas para las puertas de la *skené* con una tela pintada que representaba el lugar de acción. Esta tela cederá paso, a finales del siglo V, a los *periactos,* prismas giratorios y también pintados, que permiten cambiar los decorados, ofreciendo así multitud de lugares sucesivos. El teatro latino, retomando por su cuenta la topología griega (géneros dramáticos, decorados adecuados), perfeccionará las técnicas de los cambios visuales, pero conservará la intención realista, por muy somera que fuese. El decorado está siempre compuesto por una tela de fondo (o de periactos) exclusivamente; aparecen algunos muebles exigidos por el texto. Únicamente el teatro medieval religioso utiliza el decorado. Se trata de decorados más simbólicos que figurativos. Las telas estucadas y pintadas ofrecen una representación simplificada, esquemática, poética, simplemente evocadora de lugares; pero lo pintoresco y realista reaparece

en el detalle (flores, frutas del natural, ricos tintes). Bajo la influencia determinante de los teóricos italianos, discípulos de Vitruvio, el barroco* va a imponer la escena de ilusión en perspectiva, la unidad de lugar y el decorado imaginativo y lo realisa. «La figura del actor, a la cual el decorado medieval servía de cercado, será poco a poco sumergida en ese decorado cuando éste se convierta en un cuadro ilusionista» (H. Leclerc). Desde entonces, el decorado, todavía llamado decoración, va a tomar una importancia creciente al cabo de los siglos. Si la libertad y la fantasía se expresan a menudo en los decorados imaginativos y pintorescos de la ópera, el decorado del teatro clásico cuaja en las formas convencionales y específicas del género. Está compuesto exclusivamente de telas pintadas dispuestas en planos paralelos desde el fondo del teatro ante el proscenio; se distinguía la tela del fondo (lejano), los bastidores laterales y los frisos de los telares. Los principios decorativos eran la perspectiva siempre fuertemente acentuada que creaba una ilusión de gran profundidad, el efecto (imitación de volúmenes, de aberturas y de materias), la simetría. El aspecto decorativo, ornamental, si se prefiere, era privilegiado: lo bello, lo bonito, lo imaginativo, lo convencional predominaba sobre la voluntad de representar fielmente lo verdadero. En suma, la realidad era reproducida, pero mejorada, embellecida, trasladada a un universo de agradable ficción, como en tantos decorados actuales de la Ópera.

La busca del color local* en el siglo XVIII, tendrá como resultado el favorecimiento de una segunda oleada realista; los gustos fantésticos e historicistas del romanticismo acentuaron ese movimiento que culminará hacia finales del siglo XIX con el naturalismo. Los decorados construidos en fábrica y, por consecuencia, los volúmenes, aparecen al mismo tiempo que la iluminación eléctrica, que hace que los efectos y los juegos de perspectivas queden invalidados. El espacio teatral cambia: la tradicional área de juego trapezoidal puede, en lo sucesivo, adquirir todas las formas geométricas simples o complejas, desde el semicírculo hasta las escenas con recovecos. El elemento más importante del decorado construido es el practicable que ofrece una tercera dimensión: la altura. La instalación del decorado se adapta, pues, a las posibilidades de la iluminación. Sobre una misma escena se puede yuxtaponer a lo ancho, en profundidad y en altura, varios espacios de representación y, por tanto, varios decorados simultáneos o complementarios o un decorado homogéneo multiespacial (Cyrano de Bergerac). Mobiliario, colgaduras, accesorios de decorado, objetos diversos que, aparecidos tímidamente desde la época romántica se multiplican con más libertad en el espacio firme y sólido del decorado construido, que en el espacio abierto de los bastidores. Las consecuencias de estos cambios orgánicos son a la vez el perfeccionamiento del realismo (el llamado teatro de bulevar, teatro ruso) y la abolición de ese mismo realismo en favor del subjetivismo del director, que acaba de aparecer. Surgen igualmente los decoradores de teatro. Especialización obligada, ya que si las revoluciones estéticas de finales del siglo XIX y del XX han ocasionado conmociones radicales en la economía del decorado, también han creado nuevas corrientes artísticas (simbolismo, expresionismo, etc.) y formulado una renovación teórica sobre la naturaleza y la función social del teatro. El teatro no debe tratarse ya de una distracción; el decorado se valora. Ya no es apreciado como un elemento de figuración ornamental sino como un signo que participa íntegramente de la intención educativa y emocional que se le asigna al mismo teatro.

Además, se había dado una nueva circunstacia con el decorado construido: la pintura imitativa, ilusionista, ha sido reemplazada por la reproducción auténtica de los volúmenes, de las aberturas, de las materias, de la perspectiva exacta. El mundo de lo artificial es sustituido por el mundo de lo verdadero ficiticio. La representación de un espacio cede a su presentación. De decorativo, el decorado se ha transformado en funcional.

Funcional, de hecho, siempre lo ha sido. Fundamentalmente, está ahí para vestir la escena, es decir, para ocultar los bastidores, para crear un espacio que sea a la vez el área de representación y el mundo diegético del drama. Visualmente, ante todo, el espectador identifica un espacio-tiempo denotativo. Al lado de esta razón de ser primordial, cada movimiento artístico ha definido otros papeles secundarios, teniendo en cuenta sus exigencias estéticas. La importancia adquirida por esos papeles secundarios determina unos tipos y unos estilos de decorado.

Algunos han juzgado que el decorado era un elemento de distracción que solamente procuraba al público una satisfacción puramente estética. Esto es discutible si se considera que más o menos un decorado se armoniza dialécticamente con la obra y la dirección para las cuales se ha creado. Se puede establecer una taxonomía de los decorados segun dos leyes: la de la función y la de la significación. O el decorado es ilustrativo e impone un lugar más o menos conforme al espacio-tiempo de la obra romántica; o el decorado es simbólico y solicita, no ya la imaginación del público, sino su inteligencia y su conocimiento afectivo. El teatro Nô, por ejemplo, se desarrolla en un decorado inmutable, casi desnudo, amueblado con uno o dos elementos no figurativos. La función simbólica del decorado consiste en suscitar un estado emocional de receptividad. Citaros el caso particular del TNP de J. Vilar que, a semejanza del teatro de Esquilo, suprimirá el decorado. La escena estaba revestida de tabs (conjunto de cortinas unidas). Es, pensándolo bien, el límite extremo del decorado simbólico; la ausencia de localización temporal y de todo elemento decorativo permite concentrar el interés en el gesto y en el verbo.

Sería bastante engorroso elaborar un catálogo de las diversas significaciones del decorado; nos veríamos remitidos al abanico de estilos y géneros que han surcado los siglos. Revelemos únicamente la tendencia actual del decorado de teatro de vanguardia. A la vez simbólico en su génesis, pues

rechaza la ilustración pleonástica, lo decorativo gratuito, el realismo trasnochado, pero preocupado por aportar una connotación semiológica a la obra (y por esto debe ser al menos figurativo), se reparte entre la proyección de los deseos ideológicos (fantasmáticos) del director, el talento plástico del decorador, las necesidades formales de la escenificación del texto; expresa ideas demiúrgicas. No propone, plantea.

Pero, como último análisis, un decorado es siempre artificial; no hay más que ver la otra parte de los bastidores, de los portantes, de las construcciones. Nos recuerda que el teatro es el lugar de la apariencia. El decorado y el teatro oscilan eternamente entre dos polos: imitar lo verdadero para crear la ilusión de un universo real (la representación) y presentar un universo ilusorio que quiere traducirse en universo verdadero.

III - Cine

En el cine, el decorado consiste esencialmente en la constitución del lugar de la acción, ya sea real o imaginario. Aparte de raras excepciones, el arte cinematográfico tiende a la reproducción íntegra del mundo real; el decorado tiene siempre, pues, una esencia realista. Tiene como función situar a los personajes en un lugar verosímil, creíble.

Aunque las primeras películas se rodaron en exteriores –el decorado se confunda con lo real– muy pronto se realizaron en estudios en donde fue necesario crear decorados. Mèliés utiliza, como en el teatro, un decorado de dos dimensiones, decorado construido y amueblado. El expresionismo alemán, que intentó hacer un decorado no representativo, no tuvo seguidores, y el gran período de Hollywood marcó el apogeo del realismo más minucioso, histórico o naturalista.

Como reacción a todos estos años de estudio con sus decorados basados en reconstrucciones fieles, la Nueva Ola vuelve a las filmaciones en exteriores.

Hoy en día, se puede tener en consideración tres tipos de decorados cinematográficos. El decorado natural, exterior o interior, que es decorado en la medida en que ha sido elegido por el realizador; el decorado de estudio más o menos cuidado, pero siempre realista; y, finalmente, el decorado de estudio imaginario, del que se han dado en total muy pocos ejemplos, obviando las películas de ciencia-ficción (no obstante, se trata aquí de un realismo futurista), y algunos casos de cine de género (Fellini, Murnau). Hay que citar un caso excepcional de ausencia de decorado: *Juana de Arco,* de C. Dreyer.

La significación del decorado en el cine nos recuerda lo que significaba también en el teatro, a pesar de que su importancia sea menor, en general, en cuanto al movimiento de la imagen y de los cuadros que han de hacer resaltar a los actores; el decorado, a menudo, resulta ser solamente un segundo plano. ¿Es porque el cine es un arte del movimiento de la imagen y de la acción rápida que el decorado, inmóvil por naturaleza, parece tener en él un lugar secundario en la mayoría de las ocasiones? ¿No se ve reducido frecuentemente a un papel de figuración?

IV - Decorados para fiestas

No se puede dejar de mencionar un capítulo muy importante, y, sin embargo, mal estudiado, como es el de los decorados civiles, públicos. Se trata de los decorados de las grandes fiestas de la monarquía, de las entradas reales, de los carruseles, de las grandes fiestas civiles de la Revolución, de las manifestaciones hitlerianas, etc. Sus funciones sociales, sus modalidades estéticas, sus efectos psicológicos no son de desdeñar, lo mismo que las relaciones que mantienen con las corrientes artísticas del momento. Pertenecen indiscutiblemente a la historia del arte. ¿Acaso no estaban concebidos por pintores y arquitectos de renombre? ¿Acaso no transformaban el espacio urbano en una gigantesca escena de teatro en donde la multitud era al mismo tiempo actriz y espectadora?

H. T.

DECORATIVAS (artes –). La expresión «de artes decorativas» empleada desde el tercer tercio del siglo XIX, parece reemplazar a la expresión «artes menores», que tenía un matiz peyorativo.

Hoy en día, se llama «artes decorativas» a las actividades que organizan la arquitectura interior dotándola de muebles, colgaduras, revestimientos, suelos... con perspectivas de una vida cotidiana o mundana. Las artes decorativas que exigen una connivencia entre la clientela y los artesanos innovadores, traducen las tendencias de una nación según su manera de habitar su siglo, en mutaciones permanentes; incitan, a menudo, a las «grandes artes» a abandonar el academicismo en provecho de una nueva expresión de relaciones entre el Hombre y el mundo. Las artes decorativas toman como objeto una enseñanza cada vez más desarrollada y diversificada, en las Escuelas de alto nivel.

Se habla a menudo de un «estilo de artes decorativas» (familiarmente: art déco) que designa de este modo un mundo artístico cuyo apogeo está marcado por la Exposición de Artes Decorativas de 1925: linealidad acentuada por una geometrización ligera, homenaje a la luz, valoración de los materiales, atenuación de lo grandioso en favor de lo familiar, estilización que busca el efecto ornamental atenuando lo figurativo.

F. J.

DECORATIVO. Si es cierto que el término «decoración» se encuentra desde hace mucho tiempo en el vocabulario del teatro, también es cierto que el adjetivo «decorativo» no aparece hasta el siglo XIX, con un valor neutro, en el sentido de: que participa de la ornamentación del entorno. A partir de ahí, este adjetivo ha tomado dos valores opuestos según los autores o las mentalidades.

Tan pronto es laudatorio: sería decorativo todo lo que halaga al gusto y proporciona a los hombres una satisfacción al margen del orden puramente biológico y de la pura intelección. En este caso, todo arte es decorativo. Lo decorativo señala lo estructural (como en el caso de los capiteles esculpidos), refuerza el encanto de un edifi-

cio dándole una dimensión cultural, nos remite a tal o cual rasgo de la sensibilidad ambiental. Lejos de ser producto de un horror al vacío, lo decorativo nace del deseo de excitar la imaginación del público ofreciéndole efectos refinados, caligráficos, sobre temas de repertorio.

Tan pronto es peyorativo, calificando así un añadido, algo superfluo, que altera la forma pura, la estructura de un objeto, de un monumento. Lo decorativo palía los defectos, las incorrecciones en la arquitectura, en un mueble, en una encuadernación... Hoy en día, este sentido peyorativo tiende a desaparecer, predominando con diferencia su acepción laudatoria. F. J.

DECORO

I - Sentido general

Sentido primero que casi no se usa en la actualidad: cualidad que sienta bien.

Actualmente, el decoro es la cualidad de lo que conviene decir y hacer en sociedad, según las circunstancias.

Variable según los pueblos y los grupos sociales, el decoro parece indispensable para normalizar las relaciones y facilitar los contactos entre los individuos. En nuestra cultura occidental comporta dos tipos de reglas: unas reposan directamente sobre el principio del respeto a la libertad, al bienestar y a la tranquilidad del otro (no cortar la palabra a un interlocutor, ceder el paso); otras son más convencionales (manera de comportarse en la mesa, de saludar, formas de cortesía...). Actualmente se aceptan más las primeras reglas que las segundas, a las que se reprocha el ser obstáculo a la espontaneidad, y acusar las diferencias sociales (los mismos códigos no se inculcan en todos los ambientes). Estas reglas revelan a menudo los modos de pensar y las clasificaciones de las sociedades que las han elaborado.

II - El decoro en el arte de vivir

Las reglas del decoro constituyen una especie de código estético social con cierta analogía con el arte teatral. Es, en suma, el arte de actuar en la vida corriente, haciendo el papel del personaje que se asume. Pero es necesario que el actor se identifique con su papel, pues éste es único; y los ensayos, que, por otra parte, se asemejan a los espectáculos, duran toda la vida. Por esto, el decoro se practica con simplicidad y naturaleza para que permita relaciones armoniosas, evitando los desacuerdos entre personalidades y temperamentos divergentes.

Lo que está codificado o es codificable, pertenece más bien a la cortesía; la idea de decoro evoca un sentimiento delicado de conveniencia cuya apreciación es afectiva y algunas veces sutil; es una cuestión de tacto. La estética del decoro reside en un difícil equilibrio entre la autenticidad y la observación de los usos, la libertad de pensamiento y la cortesía en la expresión. Se toca aquí el eterno problema del contenido y de la forma. La apreciación del decoro procede muy a menudo de un juicio de gusto.

III - El decoro en el arte: decoro externo

El decoro es en este sentido un acuerdo entre la obra y su público y varía según las épocas. También varía con las artes, pues el público puede admitir la descripción literaria de escenas que no toleraría como representaciones en el cine o en el teatro (los personajes de una novela existen en el universo de la obra; los que son encarnados por actores se encuentran situados en los dos universos, en el de la obra y en el real).

1 / Teatro

La noción de decoro tiene bastante importancia en la dramaturgia del siglo XVII. El autor debe respetar los «decoros», habiéndose empleado el plural por primera vez, creemos, por La Menasdière en su *Poética* (1639). El decoro toma importancia en relación con la evolución de las costumbres, una reacción contra la licencia de los siglos precedentes.

Las reglas del decoro provocan entonces una verdadera revolución en la composición dramática y en la expresión escénica. Conciernen al lenguaje, a los temas de la acción, a las modalidades de la representación. Por ejemplo, se proscriben los combates sangrientos, las evocaciones eróticas u horribles, que abundaban en el teatro de Hardy, Mairet, etc. Si no se debe desenvainar la espada en escena es porque el código de costumbres prohíbe aparecer con una espada desnuda delante del soberano o en presencia de una mujer. Incluso si el tema es noble y la acción generosa y conforme al honor, no se debe ensangrentar la escena: Horacio persigue a Camelia y la golpea en bastidores (esto es válido todavía en el siglo XIX: en *La boda de Olimpo,* de Emile Augier, el Gran Marqués, presente en escena, pistola en mano, dispara sobre Olimpo en el momento en el que sale de escena, de manera que ella cae –o supuestamente cae– en los bastidores.

De hecho, el siglo XVII confunde a menudo decoro y verosimilitud. Plantea el problema estético de la representación de lo verdadero según las exigencias de las costumbres de una época revolucionada o de una civilización extraña que la decencia no puede admitir en el momento y en el país donde tiene lugar esta representación. Marmontel subraya la dificultad en sus *Elementos de literatura:* «Para observar mejor la decencia y el bienestar, a menudo estamos obligados a alejarnos de las conveniencias alterando la verdad» (entiende por conveniencias lo que es relativo al personaje en la rectitud de costumbres, en tiempo y en lugar).

El problema del decoro de un espectáculo es todavía más agudo en el cine, a causa del poder de sugerencia cinematográfico. Es difícil, a veces ridículo, codificar el decoro en reglas precisas; las firmas cinematográficas tienen a menudo consejeros técnicos encargados de tener en cuenta decoros variados de los países en los que la obra podrá difundirse. Se cometen a menudo faltas contra el bienestar, voluntariamente, con un fin comercial.

2 / Danza

El ballet ha obedecido a un estricto código de decoro hasta entrado el siglo XX (no mostrar las

piernas ni las axilas al bailar). Pero no hay que creer que, de forma general, la evolución de costumbres devalúa los escrúpulos del decoro. El ballet *Los suplentes,* representado en el hotel Condé el 22 de febrero de 1615 con ocasión de una fiesta oficial, es en esta cuestión más licencioso que lo que imaginaríamos posible hoy en día en circunstancias análogas.

Los bailes de sociedad han estado siempre sometidos al decoro de su época. El vals o el tango, en su aparición, provocaron escándalo. Las reglas del decoro, hoy día, provienen del lugar, del medio, de las personas, pero apenas del baile en sí mismo.

3 / Artes plásticas

La noción ha adquirido aspectos diversos. Nos hemos preguntado si el artista tenía derecho a representar la realidad cotidiana sin ennoblecerla, a tratar un tema religioso con estilo realista. *La Muerte de la Virgen,* de Caravaggio, fue un escándalo porque la Madre de Cristo presentaba el aspecto de una mujer de pueblo.

Cuando es el artista mismo quien aplica las reglas del decoro al uso en su época, llega a adaptarse sin sacrificar nada de su arte. Pero a veces sucede que algunas autoridades cometen, en nombre del decoro, verdaderos actos de vandalismo (retoques a cuadros para tapar desnudos juzgados indecentes...). Si una obra se juzga desplazada de un lugar dado, puede ser lícito retirarla, es inadmisible deteriorarla.

4 / Literatura

El decoro relativo al público concierne en principio a la acción misma de la obra, al aspecto de la vida resaltado por el autor. El código de decoro que rige las capas superiores de la sociedad medieval preside las obras que exaltan el amor cortés; en el siglo XIX Flaubert es perseguido por la «escena del coche de punto».

No obstante, la literatura encuentra también las convenciones relacionadas con el vocabulario. En consideración a esto se observan fluctuaciones. En tiempos de Boileau, el lector francés quería «ser respetado», pero admitía sin dificultad, en títulos y en textos, la palabra que se designó con la perífrasis la palabra de «Molière». Crommelynck al emplearla en un título del siglo XX provocó todavía protestas.

Algunos procedimientos empleados para evitar la palabra inconveniente, a veces no hacen más que atraer la atención sobre ella y darle mayor importancia. Existen traducciones de autores latinos en las que largas perífrasis, que reemplazan una palabra única del original, acaban por rellenar la obra de lo que se quería eliminar.

El decoro en literatura toma la forma de la convención que hace adoptar un lenguaje en relación al público al cual se dirige. Era ya un precepto de la retórica clásica: no se emplea el mismo lenguaje hablando a un público muy simple o muy cultivado, arengando a una muchedumbre o hablando a un pequeño grupo. Hay también decoro relativo al autor en sí mismo: su edad, su carácter, etc.

5 / Música

Ha conocido reglas de decoro. La Iglesia, en especial, ha intentado siempre preservar la liturgia de las influencias profanas y mundanas y a conservar su dignidad. Por ejemplo, el canto gregoriano fue destinado a las voces masculinas porque el decoro quería que las mujeres se callaran en la iglesia. El papa Juan XXII prorrumpió en amenazas contra la superposición de melodías y cantos tradicionales. Pero el uso puede acabar por imponer lo que en principio se juzgaba inadmisible: hoy en día se ven instrumentos de jazz acompañando los oficios en algunas iglesias.

Por esta comparación entre los dominios de diferentes artes, se ve que en general el decoro externo se refiere al problema más vasto de la apropiación de la obra a las circunstancias y al público. A menudo es difícil distinguir entre un juicio puramente estético y una referencia a otros valores.

IV - Decoro en el arte: decoro interno

1 / Decoros dietéticos

Relativos a la sociedad donde se supone que transcurre la acción de una obra. A pesar de que el siglo XVII lo sacrificaba fácilmente a favor del decoro externo, se ha reprochado a Racine, incluso en su tiempo, el prestar a sus héroes, ya fueran romanos o turcos, las costumbres de gentileshombres franceces. Mme. de Sevigné escribe a propósito de Bajazet: «Las costumbres de los turcos se observan mal allí.» Pero teóricos del teatro han rechazado los decoros diegéticos, como Aubignac, en su *Práctica del Teatro:* «Es ridículo pretender ir al teatro a aprender historia.»

A menudo la acción completa de una novela o de una obra de teatro está condenada por el decoro interior de la época. No se comprende *Mujeres de vida alegre,* de Alejandro Dumas hijo, si no se observa que los principales papeles femeninos faltan varias veces al decoro del mundo real y crean así situaciones que no podrían pasar en otro medio.

2 / Las conveniencias interiores

Se ha llamado a veces decoro a la conveniencia de un elemento de la obra con otro. Se encuentra sobre todo esta teoría en los autores de retóricas y de artes poéticas. Es, por ejemplo, decoro prestar a cada personaje el lenguaje apropiado a su carácter: el autor falta a él cuando pone en la boca de su personaje propósitos que pueden poseer un interés literario en sí mismos, pero que no le convienen. Esta preocupación de homogeneidad entre acción y estilo es un lugar común de la teoría literaria desde Aristóteles.

La literatura ha observado a menudo un principio general de adaptación del estilo al tema, y esto permite, por contraste, efectos particulares debidos a la inadaptación. Emplear un estilo ampuloso para temas familiares o un estilo trivial para temas nobles es el principio de lo burlesco; ahora bien, este efecto sólo es posible con relación al decoro que lo considera al revés.

El decoro interno, como manera de tratar artísticamente un tema con relación a la naturaleza

profunda de las cosas, no es particular de la literatura. Algunos pintores, por ejemplo, han pensado que para traducir la esencia misma del hombre hacía falta obedecer a reglas que determinan, por ejemplo, el aspecto o la actitud de los personajes.

C.

➢ ADAPTACIÓN, CLÁSICO/CLASICISMO, CONVENIENCIA, REALISMO, VEROSIMILITUD.

DEDICATORIA

I - Arquitectura

La dedicatoria de un monumento es la acción ceremonial que lo consagra a una alta entidad física o moral. Es también la inscripción que testimonia esta atribución. Los templos, en la Antigüedad, eran solemnemente dedicados a una determinada divinidad, y se consideraba un gran honor estar autorizado para hacer la ceremonia; el nombre de quienes los edificaban era grabado en el edificio. A este respecto, el nombre de Agripa figura en el friso exterior del Panteón, en Roma. Las iglesias cristianas están construidas bajo la *invocación* a un santo, y la inscripción de la dedicatoria está situada ya en el porche, ya en el interior de los batientes de la puerta principal. También puede haber dedicatorias laicas; la inscripción «La Patria a los grandes hombres, en reconocimiento», en el frontón del Panteón de París, es una dedicatoria.

II - Literatura

Por analogía con la dedicatoria de un movimiento, una obra literaria puede estar consagrada por dedicatoria, ya a una persona viva, ya al recuerdo de una persona muerta, ya a alguna entidad moral, aunque esto último se produzca con menos frecuencia. La diversidad de casos da a este acto significaciones muy variadas.

Estéticamente, tenemos aquí los principales casos a considerar:

1 / La obra, redactada en segunda persona, está compuesta con vistas a esta atribución, que condiciona la estructura. De este modo, el poema de Hesíodo *Los Trabajos y los Días* está compuesto en forma de consejos dirigidos por el poeta a su joven hermano. Igualmente, otros poemas líricos se presentan bajo la forma de exhortaciones a una determinada persona, lo cual permite una actitud aparentemente familiar, tal como el tuteo: «¡Toma tu sayo, Luis!»

2 / La dedicatoria puede ser también exterior a la obra (éste es el caso más frecuente). Una vez terminada la obra el autor homenajea a alguna personalidad a la cual quiere testimoniar su respeto, su reconocimiento o amistad. Estas dedicatorias en el frontispicio están a menudo redactadas en un estilo epigramático. Pueden ser obritas literarias en donde la colocación del texto en la página ha sido efectuada con mucho cuidado. Así, la celebre dedicatoria a Théophile Gautier en *Las Flores del Mal,* de Baudelaire. Semejantes homenajes no han sido siempre desinteresados. Al dedicar una obra a un personaje importantes política o literariamente, se puede buscar la seguridad de agenciarse un protector o, incluso un benefactor. En el siglo XVII, a veces se trataba de una especie de mendicidad disfrazada, siendo la costumbre que el que aceptaba la dedicatoria se lo agradeciera al autor con una suma de dinero más o menos considerable. De ahí que las dedicatorias constituyeran flagrantes adulaciones serviles. Tal es, por ejemplo, la dedicatoria tristemente célebre del *Cinna* de Corneille al financiero Montoron: el autor lo compara al emperador Augusto y recibe en recompensa mil doblones. Tales eran las costumbres de la época. Aunque sus contemporáneos pensaron que, al menos en esa ocasión, Corneille había manejado con demasiada torpeza el incensario de sus derechos de autor. Por el contrario, en Voltaire, este incensario es más bien un pararrayos cuando dedica al papa su *Mahoma.*

En contraste con estos homenajes interesados, muchas de las dedicatorias expresan sentimientos de piedad reconocedora en torno a algún gran hombre, en torno a los padres del mismo autor o como expresión de una ferviente amistad. Algunas expresan una fe religiosa: muchas obras místicas están dedicadas a la Virgen María; se conoce una en la que el autor la dedicó a su Ángel de la Guarda. Con idéntico sentimiento, Baudelaire dedicó su traducción de las obras de Edgar Allan Poe a María Clemm, tía y suegra del poeta americano, entonces desaparecido. El mismo Poe dedicó unos fervientes versos a la madre de la mujer que él había perdido.

3 / Un caso particular, interesante para la historia de la literatura, es la dedicatoria especial, de algunas páginas, de algunas estrofas, a una personalidad un tanto disimulada, bajo la utilización de iniciales, por ejemplo. Se trata, en su conjunto destinado al gran público, de un mensaje individual que crea una especie de complicidad secreta y que puede exigir la discreción. Tal es la nota enigmática por la cual Stendhal, en *La Cartuja de Parma,* dedica en español y con iniciales el relato de las aventuras de Fabricio en Waterloo a dos lectoras anónimas. Hoy en día ya se las conoce: eran las señoritas de Montijo, la que sería emperatriz y su hermana. Esta discreción, un tanto afectada, es la causa por la cual aparecen numerosas dedicatorias con iniciales en Victor Hugo; por ejemplo en *Las Contemplaciones:* a la señorita Luisa B. (se trata de Luisa Bertin), a Julio J. (Julio Janin) a Clara P. (se trata de Clara Pradier), a Alexandre D. (es Dumas). Esta dedicatoria es perfectamente transparente, puesto que Hugo añade: «En respuesta a la dedicatoria de su drama *La Conciencia*». Puede ser que Hugo, entonces en el exilio, quisiera evitar el comprometer a sus amigos, que quedaron en Francia.

4 / Un último género de dedicatoria queda por mencionar: la que un autor hace en un ejemplar de su obra por mención manuscrita. Si bien es verdad que el sustantivo *dedicatoria* se emplea en todos estos casos, también es cierto que se distingue éste por el verbo. Estos tipos de mensajes individuales y privados son a menudo muy elaborados gráficamente, además de ser interesantes grafológicamente. Puede tratarse de pequeñas obras de arte, en las que se inscribe un nombre propio. Así tenemos la dedicatoria que hace Mallarmé a Debussy en *La tarde de un fauno:* «Sylvain d'halei-

ne première / Si ta flûte a réussi / Quïs toute la lumière / Ou'y soufflera Debussy.» También hay dedicatorias a Hugo, a Rostand, etc.

III - Música

Todo lo que acabamos de decir sobre la dedicatoria en literatura es válido para la dedicatoria de las obras musicales. Se encontrará gran abundancia de dedicatorias utilitarias para un alto protector: la partitura musical de *Ifigenia en Áulide,* de Gluck, está «dedicada al Rey». Hay muchas misas dedicadas a los papas, vivos o muertos: la famosa *Misa del papa Marcelo,* de Palestrina, fue dedicada tras su muerte a la memoria del papa Marcelo II, que solamente reinó seis semanas. Sin embargo, también aparece aquí la dedicatoria misteriosa y mística, como la ilustre dedicatoria de Beethoven a la «Inmortal Bien Amada». Hay que señalar la posibilidad que proporciona la escritura literal de la música, empleada en Alemania y en Inglatera, de insertar en la misma música el nombre de una dedicatoria; así ocurre en las *Variaciones sobre el nombre Abegg, op. 1,* de Schumann, dedicadas a la un tanto misteriosa condesa de Abegg. E. S.

➢ CEREMONIA, ENVÍO.

DEFORMACIÓN. Alteración de la forma.

I - La deformación sobre el plano figurativo

Es una modificación de las formas con relación a la percepción corriente (o admitida) de un objeto representado. El término se refiere aquí, frecuentemente, a la anatomía o a la botánica, e implica entonces la idea de monstruosidad. Se encuentran deformaciones de cuerpos, de rostros, de gestos, de volúmenes, de la perspectiva, de las proporciones y de la escala.

Desde la aparición de las artes plásticas, se notan numerosas deformaciones en la representación de los cuerpos humanos, de los animales. Si algunas de estas deformaciones son involuntarias y debidas a la torpeza, la mayor parte de ellas responde ya a una necesidad de subjetivismo en la expresión, ya al deseo de liberación del artista que quiere elaborar un lenguaje estrictamente plástico. Se puede, pues, clasificar las deformaciones, como lo hacen los Nabis en su teoría de las dos deformaciones, en deformaciones subjetivas o expresivas, y en deformaciones objetivas o sistemáticas.

1 / Las deformaciones subjetivas o expresivas

Gracias a la deformación, el artista plástico traduce su emoción personal exagerando las líneas, los contornos de sus modelos. Abundan los ejemplos de semejantes deformaciones: en las artes primitivas (las diosas-madres, las Venus hotentotes), en el arte romano, en el manierismo (El Parmesano pinta figuras estriadas con largos cuellos desmesurados que parecen vistas bajo los efectos de un espejo deformante), en el arte barroco (en donde la deformación del contorno o del volumen aparente de un objeto sirve para traducir el movimiento), en el arte expresionista *(El Grito* de Munch, los monstruos de Bacon, son los mejores ejemplos), en el arte de la caricatura. Curiosamente, estas deformaciones, lejos de negar lo real acusan fuertemente sus características.

2 / Las deformaciones objetivas o sistemáticas

Son éstas las deformaciones que utilizan los artistas plásticos que entienden al cuadro como un organismo autónomo al margen de la *mímesis**. En el arte clásico, un Paolo Ucello, un Piero della Francesca, deforman, frecuentemente, un elemento para subordinarlo al todo de la composición. Ingres deforma para estilizar. Más tarde, Cézanne utiliza la deformación para alcanzar la finalidad de su búsqueda. Los pintores puristas como Ozenfant y Jeanneret deforman un objeto únicamente para restablecer la armonía, para que las leyes de lo «invariable» se muestren más legibles. La forma se altera solamente por la necesidad de percibir pictóricamente sus elementos. Las dislocaciones de líneas y de planos son a veces debidas a la ley de puntos de vista múltiples y a la ley de la simultaneidad, que sustituyen la realidad de la concepción por la realidad de la visión.

Lejos de ser solamente un efecto de la torpeza, del desorden, la deformación aparece por contra, como la ley principal de la creación. Manifiesta la libertad inalienable del artista plástico.

Las deformaciones no conciernen sólo a las artes plásticas propiamente dichas. El cinematógrafo, la fotografía, tienen en ellas un recurso: juegos de espejos, lentillas que permiten alcanzar unos efectos inesperados e insólitos. Hasta la poesía ha recurrido a la deformación. De este modo, los futuristas italianos y rusos han deformado las letras para obtener una sobrecarga de sentido. El mejor ejemplo está en el poema *Vento* de A. Mazza, en donde las letras están deformadas para indicar el movimiento del viento.

II - La deformación en lo no-figurativo

Consiste en modificar una forma ya empleada en la obra, y a veces en modificar de manera sistemática, por ejemplo, según una ley matemática. De este modo, un motivo es deformado al cambiarle sus ángulos, al transportarlo por un cambio de sus ejes. La *deformación* se convierte entonces en una especie de *variación,* de manera de triturar un motivo y hacerle tomar otros aspectos, y las artes plásticas (sobre todo las artes decorativas) se comportan un poco a la manera de la música cuando hace variar un motivo. A. S.

DEFORME / DEFORMIDAD. La deformidad es el estado de aquello que se aparta de la forma normal de manera inarmónica. En el uso del término aplicado a un cuerpo vivo se sobreentiende generalmente la naturaleza patológica de esa desviación. El *deforme* no es el *informe:* tiene una forma, pero aberrante (lo que plantea el problema de la norma), y sin conveniencia con ella misma (lo que plantea el problema de apreciación de las relaciones entre los elementos).

Hay en el arte deformidades indiscutibles, cuando evidentemente se ha apuntado a una cierta forma y no se ha logrado. Es, por ejemplo, el caso de un dibujante torpe, que convierte en irregular una forma geométrica que él quería hacer

regular, o que queriendo representar ser humano normalmente constituido no llega a conferirle sus proporciones exactas.

Pero es en las deformaciones buscadas, que se han logrado dando vueltas alrededor de una forma, en las que la forma aberrante adquiere un interés estético, por lo inesperado y pintoresco de la misma.

Por último, no hay que confundir la representación deforme de un ser, con la representación de un ser deforme. La deformidad física de un ser humano ha interesado a menudo a artistas y escritores, como se ve, por ejemplo, en los numerosos retratos de lisiados, enanos de corte, etc.; en literatura, Victor Hugo ha cultivado el contraste entre el pensamiento lúcido y el cuerpo deforme en personajes como Triboulet o Quasimodo. En efecto, el físico tiene en el ser humano grandes consecuencias psíquicas, y el arte y la literatura marcan a menudo la reacción ante el aspecto de un ser deforme, o bien la manera cómo éste vive interiormente su deformidad.

➢ CONTRAHECHO, DESPROPORCIÓN.

DEGENERADO. Este adjetivo peyorativo designa una degeneración, una involución del arte o del estilo, incluso, en ocasiones, de la técnica, que conduce a los sucesores o a los imitadores a formas sin acento, a obras muy inferiores a sus modelos o que mezclan de una manera impura influencias heterogéneas.

Observaciones como éstas implican un juicio de valor que, a menudo, puede ser contestado, sobre todo cuando se le oponen consideraciones de amor propio nacional. De esta manera, se ha presentado el arte galo-romano (estatuaria y medallas) como una forma degenerada del arte grecoromano o el arte portugués colonial del siglo XVIII (cerámica y arquitectura) como una forma degenerada del arte de la metrópoli. Críticos e historiadores han reaccionado con fuerza contra estos juicios. El término «degenerado» pertenece a la categoría demasiado vasto, de términos de apreciación estética cuyo sentido es claro y preciso, pero cuyas aplicaciones concretas corren el riesgo de ser subjetivas y contestables. E. S.

DELICADO / DELICADEZA. Términos siempre laudatorios en estética, indican cualidades de finura, elegancia y variedad de matices en una atmósfera general de dulzura. Se emplean para todas las artes. La delicadeza de ejecución (en pintura, en música...) exige unos gestos ligeros, diestros y seguros. La delicadeza de la concepción (en todas las artes) exige un gusto refinado, sentido de las formas en dimensiones reducidas, sensibilidad en las pequeñas diferencias, amor al trabajo elaborado; en literatura, se puede añadir el tacto. Se observa, pues, que la delicadeza exige siempre una gran maestría de su arte, y excluye toda desidia; este último punto separa la delicadeza de la afectación y de la pesadez. A. S.

DELICUESCENTE. Es delicuescente, en sentido propio, un cuerpo que absorbe el agua contenida en una atmósfera y se disuelve en ella. Figurativa y peyorativamente, se trata de *delicuescente* a un estilo, una obra, que carece de firmeza y no llega a conservar una forma neta. El término se emplea casi exclusivamente en el ámbito de la literatura.

También se ha utilizado para burlarse de la poesía decadente del siglo XIX. Gabriel Vicaire y Henri Beauclair titularon *Los Delicuescentes* su colección de pastiches atribuidos a un mítico Adoré Floupette («la Adorable Esperanza del Ranúnculo / Ha nimbado mi corazón con un Armiño de oro / Para el Ruiseñor somnoliento todavía / El candor del Lys es un crepúsculo», etc.). A. S.

DELIRIO. Desorden temporal de las facultades mentales cuya causa puede ser una fiebre violenta, la ingestión de fuertes dosis de alcohol o de estupefacientes. Este estado patológico está caracterizado por un conjunto de ideas incompatibles entre sí, en manifiesta contradicción con la realidad, pero que, para el que delira, acarrean una convicción absoluta. El delirio está a menudo acompañado de alucinaciones (delirio de los sentidos) que, también ellas mismas, son consideradas por el enfermo como la percepción auténtica del medio en que se encuentra.

En sentido figurado, se designa como delirio la expresión vehemente de ideas contradictorias, en ruptura manifiesta con la realidad, pero consideradas como verdades incontestables y defendidas con exaltación por el individuo delirante.

En lo que concierne a la estética retendremos lo siguiente:

I - En sentido propio

Ciertos artistas o escritores han recurrido a los estupefacientes o alucinógenos para provocar, de este modo, un estado de delirio. Baudelaire y, más recientemente, Michaux, han dado cuenta de estas experiencias; el primero en *Los Paraísos Artificiales*, el segundo en *Miserable Milagro*. Es difícil estimar la parte que pueden tener estas experiencias en el proceso de creación de estos artistas. Por otro lado, los psiquiatras modernos prescriben frecuentemente actividad artística a los enfermos mentales buscando una finalidad terapéutica. Esto ha atraído la atención sobre el valor estético de algunas de esas producciones, que introducen al espectador en un mundo de angustia y de soledad en donde quedan al desnudo las profundidades de la psique. Finalmente, el delirio puede tomarse como tema de una obra: *La pesadilla* de Füssli, es un buen ejemplo de ello.

II - En sentido figurado

Ciertos discursos improvisados en el calor de una predicación o de una reunión pública pueden lograr una cierta magia poética por medio de un lirismo exaltado de imágenes imprevistas e insistentes, pero esos momentos privilegiados están subordinados, en gran medida, a la presencia física de su autor, desvaneciéndose luego sin dejar rastro.

III - El delirio poético

Esta expresión traduce un estado de ánimo próximo a la «posesión». Un dios o un demonio se

apodera del poeta y habla por su boca. Lo que se conoce como «inspiración» es una variante atenuada de este estado.

IV - La obra delirante

En este dominio, el «delirio» toma una importancia estética consirable. Por su ruptura con el universo cotidiano, su transgresión de las leyes naturales, ciertas obras de arte pertenecen al mundo del delirio cuando sus autores las han elaborado con toda lucidez e incluso, frecuentemente, con la minuciosidad de un trabajo artesanal. Se evoca con gran delectación a Jérôme Bosch y, más próximos a nosotros, a los surrealistas y a los herederos de su espíritu, aún muy numerosos en nuestros días. Estas producciones obedecen rigurosamente a los criterios del delirio: ruptura con el mundo de la experiencia cotidiana y presencia verosímil del universo alucinante. Citemos a Chirico, Magritte, Max Ernst, Dalí... Todos, mediante una técnica realista, casi fotográfica, imponen la presencia de ciudades muertas pobladas de autómatas, de estatuas que sangran, paisajes en los que las rocas vuelan, construcciones vegetales. El cine ha producido numerosas obras del género delirante. El *Ángel Exterminador,* de Buñuel, es un ejemplo típico. En el dominio literario, Kafka recurre a la descripción rigurosa y desapasionaria de un mundo en donde el absurdo obedece a leyes implacables, en donde los habitantes, a pesar de tener un comportamiento ambiguo, poseen una vida y una individualidad tan poderosas que parecen más reales que los que transitan nuestras calles. Penetramos en lugares que se imponen con una evidencia que excluye la menor duda en cuanto a su autenticidad. Añadamos que el universo del delirio, aunque opuesto al que nosotros habitamos, revela, sin embargo, los vicios y las incoherencias de éste. Esto es particularmente evidente en Kafka, pero los autores rusos como Gogol o Bulgakov son también buenos ejemplos.

Por su búsqueda de un realismo, e incluso un hiperrealismo, la estética del delirio se opone a la del sueño que, a menudo, prefiere lo vago, lo vaporoso, lo impreciso. M. S.

DEMÓNICO / DEMONÍACO. *Demónico* y *demoníaco* derivan igualmente de la palabra griega *daimon* (δαίμων), pero existe un matiz entre estos dos adjetivos. Sin tratarse de una regla absoluta, *demoníaco* se refiere a la concepción cristiana del demonio, mientras que se dice más bien *demónico* para referirnos al sentido de la palabra *daimon* en la religión y filosofía griegas.

I - Lo demónico

Daimon, en griego, en la época homérica, es más o menos sinónimo de *theos* (θεός). Además, *daimon* se refiere sobre todo a la cualidad divina, y *theos* (o *thea)* a la individualidad de la persona divina.

En la época de Platón, *daimon* se aplica a un ser intermedio entre los hombres y los dioses. Y, para Platón, se trata no solamente de un ser de naturaleza intermedia, sino también un mediador: en *El Banquete,* Eros es apreciado como demonio por su papel activo de mediador en la dialéctica ascendente.

El término *demoníaco* recibió en estética un sentido particular e importante hacia mediados del siglo XVIII. Hay que remontarse a las ideas de Hamann sobre el Demonio de Sócrates en sus *Sokratische Denkwurdigkeiten.* Se sabe que Sócrates creía recibir, mediante una voz divina y misteriosa, advertencias que dirigían su conducta y que, ante todo, le prohibían ciertas acciones. Mucha tinta se ha empleado en el tema de este demonio, en interpretaciones tanto místicas como racionalistas. Hamann, que ejerció una gran influencia sobre Herder y sobre Goethe, afirmaba que todos los grandes genios obedecieron igualmente a su demonio. También habló Goethe de lo demónico como de una especie de halo creador al que hay que abandonarse sin reserva. Sus ideas sobre lo demónico, por otra parte, sufrieron algunas variaciones: tan pronto le parece que es únicamente lo inconsciente, tan pronto la Naturaleza, como lo Divino. En el veinteavo libro de *Poesía y Verdad,* y en una carta a Eckermann del 2 de marzo de 1831, lo definió negativamente como lo que no se puede reducir a la razón ni al intelecto. A veces se refiere a ciertos impulsos mórbidos a los que abandonarse para ejercer la creación literaria. Finalmente, concede una gran importancia a lo que él llama «lo demónico exterior», que consiste en una intervención del azar.

De una forma general, los estudiosos de la estética, que, bajo la influencia de Goethe, han tratado de demónico a un cierto temperamento creador, han entendido en esto un abandono incondicional a todos los arrebatos espontáneos del impulso creador.

➢ CREACIÓN, GENIO, ESPONTÁNEO.

II - Lo demoníaco

En la religión cristiana, cuando se dice en singular «el Demonio», se trata de Satán, el espíritu del mal, Príncipe de las Tinieblas; luego *demoníaco* no difiere de *satánico.* En el arte cristiano, el dominio demoníaco, en este sentido, comporta no solamente las figuras del Demonio, sino también sus símbolos (por ejemplo, animales demoníacos como el macho cabrío, el murciélago, el gato...). «En la *Anunciación,* de Lorenzo Lotto, el Ángel anunciador suelta un gato, encarnación de Satán, en la habitación de la Virgen elegida».

Pero cuando se escribe *demonios,* en plural o precedido del artículo indefinido, se trata de los ángeles caídos. Estéticamente lo demoníaco se caracteriza por lo deforme, lo terrorífico. Hay que anotar, sin embargo, que (sin duda, bajo la influencia de las representaciones cómicas de los diablos en los Misterios) aparece un matiz claramente grotesco en lo demoníaco, por ejemplo, en el motivo de la Tentación de San Antonio, tal como Callot lo interpreta. El mismo Dante, a pesar de su gravedad, creyó poder denunciar lo grotesco y burdo de la tradición demoníaca. Así lo hace en el último verso del canto XXI del *Infierno,* la dignidad de Callot al introducir el demonio en la persona del jefe Malacoda a la hora de reunir a su

escuadrón: *Ed egli area del cul fatto trombetta*. En lo que concierne a Callot, Victor Hugo era muy optimista al escribir: «*Los diversos diablos / verdaderas pesadillas de monje / Con las cuales Callot, riendo, atormenta a San Antonio / Son feos, pero encantadores...*». Se observa cómo un artista contemporáneo, Salvador Dalí, retoma el tema de la Tentación de San Antonio eliminando su aspecto grotesco y tratando de introducir un sabor de extrañeza alucinatoria.

Para terminar, hay que tomar el adjetivo e incluso el sustantivo *demoníaco* cuando alude a un hombre víctima de un demonio que lo agita y lo atormenta. Por ejemplo, en el cuadro de Rafael, *La Transfiguración,* aparece en primer plano a la derecha el joven demoníaco al que los discípulos habían intentado curar en vano. Molière hace una burlesca alusión a la especie de supuesto paroxismo al que se ven sujetos los demoníacos en *L'Impromptu de Versailles,* cuando el burlesco y contrahecho Montfleury representando a Prusias en *Nicomède* dice: «Me parece que un rey que conversa sólo con el capitán de su guardia habla un poco más humanamente y no adquiere ese tono demoníaco.» E. S.

➢ SATÁNICO.

DENSIDAD. Grado de concentración, en una superficie dada, de elementos repetidos idénticos o análogos. Se puede distinguir la *densidad media* de una obra susceptible de llegar hasta la estética del «horror al vacío»* y la densidad de cada zona de color o superficie con relación a las demás. La densidad es eficaz sobre todo en las superficies lisas, zonas de color, esculturas planas, cinceladuras.

Lógica de las densidades: Uno de los parámetros mayores de organización de la unidad de la obra, que asegura una estructura topológica fundada sobre la densidad de las diferentes zonas o superficies en las artes musulmanas*. Este principio de organización se vuelve a encontrar en otras artes diversas y sobre todo en el arte moderno y contemporáneo.

Umbrales de densidad: Existe un umbral de densidad por debajo del cual los elementos no se perciben como grupo o conjunto, y un umbral superior o techo de densidad, cuando la cantidad de las informaciones es tal que la percepción está saturada y la unidad de la superficie o de la obra no puede ser ya aprehendida. De esto puede resultar un efecto de deslumbramiento (desagradable) o bien un efecto cinético (agradable). A. P.

➢ PERCEPCIÓN.

Dentro ➢ *Fuera*

DEPURADO. Adjetivo que califica un arte, un estilo, un lenguaje que se ha pulido respecto al período anterior y ha abandonado ciertos elementos o aspectos, que se juzgan incompatibles con un ideal. Puede tratarse de un ideal no estético; así, el arte cisterciense ha buscado depurar la arquitectura religiosa de todo lo que pueda distraer la espiritualidad; las lenguas se depuran según un ideal nacional, eliminando los términos extranjeros que las invadían, o según un ideal de mayor corrección, eliminando los términos triviales o groseros. Pero un arte, un estilo, pueden depurarse también según el ideal de su propia naturaleza, abandonando los elementos que provienen de otras artes o estilos y que se mantenían por costumbre, por pervivencia o por una consciencia un tanto confusa de los elementos. El hecho de depurar puede conducir a un empobrecimiento; también las fases de depuración suelen ir seguidas de fases más profusas, o de una vuelta a los elementos antiguos que se han abandonado. Así, el romanticismo ha exhumado algunos términos pintorescos o enérgicos del siglo XVI, tras la depuración de la lengua literaria durante los siglos XVII y XVIII.

➢ PULIDO.

En la danza clásica, la liberación del cuerpo del artista, en el siglo XIX, gracias a la utilización de la malla académica, ha depurado el estilo. En el mundo de la danza académica, nada puede quedar en estado bruto. La búsqueda de la perfección técnica conduce a depurar el movimiento, conservando sólo lo esencial del mismo. Aunque esto puede conducir a un empobrecimiento de la forma, sin embargo, aumenta su fuerza. El refinamiento de un gesto depurado, sitúa el arte de la danza entre el hermetismo poético y la voluntad de ser comprendido. Esta tensión constituye la atmósfera de la estética coreográfica.

DERECHO / DERECHA

I - Lo recto opuesto a lo curvo

Derecho viene de *directus,* y califica etimológicamente a lo que se dirige directamente hacia su fin, sin desviar su trayecto. La línea recta es el camino más corto entre dos puntos. Esta línea tiene un rigor, una simplicidad, una claridad que la hacen fuerte. Algunos estilos, algunos artistas, dan un papel preponderante a la línea recta; sin embargo, empleada sola, corre el riesgo de aridez y monotonía. Tambien cuando las rectas dominan en una composición plástica o incluso son empleadas exclusivamente, puede suceder que la variedad de las direcciones compense ese peligro (diagonal*, horizontal*, vertical*). Además, todos los recursos del color se emplean a menudo para dar riqueza y dinamismo a un juego de líneas rectas. Pero toda una obra compuesta de líneas rectas (en pintura, en arquitectura...) posee con frecuencia una pureza, un aspecto de energía desnudo... que explican que hayan podido tentar a los artistas. En una obra en la que las rectas se mezclan con curvas, aquéllas dan firmeza al conjunto, indican claramente las direcciones y los ejes predominantes, y constituyen a menudo una especie de armazón geométrico.

II - La derecha por oposición a la izquierda

Este sentido derivado del precedente designa el lado de la mano que actúa, en la mayor parte de los hombres, con más seguridad, y que dirige mejor los movimientos, siendo la izquierda el lado

de la mano más incómodo para actuar. Para la estética de la oposición derecha-izquierda, ver el apartado *Izquierda*.

DESARROLLO. En las artes temporales, extenso desenvolvimiento que puede ofrecer un tema por medio de un tratamiento detallado o variado. En el seno de este sentido general, la palabra tiene algunos empleos más especializados.

I - En literatura

1 / Lugar más o menos amplio acordado en la obra a la exposición de alguno de sus elementos. Así, se otorga más desarrollo a la narración de un episodio, de un diálogo, a la discusión sobre una idea, etc. Esto constribuye, pues, a la economía general de la obra, equilibrada cuando la longitud de los desarrollos es proporcionada a la importancia de su contenido, y desequilibrada si se demora demasiado o si sucede muy deprisa.

2 / Tratamiento de un tema diegético (una situación, un carácter, una intriga, un sentimiento...) de manera que se revele progresivamente, en toda su complejidad, durante el transcurso de la obra.

3 / Procedimiento lírico de exposición variada de un tema, formulándolo repetidas veces en términos diferentes y, con frecuencia, de manera cada vez más amplia. Este procedimiento ha sido muy cultivado en la literatura medieval, en donde se asemeja a una especie de desarrollo musical; los teóricos de la época lo valoraron convenientemente.

➢ NARRACIÓN.

II - En música

1 / Desarrollo de variaciones* a partir de un tema tomado de maneras diferentes, por modulaciones, cambios de ritmo, inserción de ornamentos melódicos, tratamientos polifónicos diversos, etc.

L. T./A. S.

2 / Parte media de un allegro de sonata*, que sobreviene tras la exposición de dos temas y los vuelve a tomar total o parcialmente, además de preparar, por una interpretación dejada a la libre invención del compositor y tras un recorrido a menudo modulante, la reposición de los temas en el tono principal. E. H.

DESAZONAR. Disminuir o suprimir el sabor, hacer perder a algo lo que tenía de intenso o fuerte en su estado original, hurtarle su interés y su sello particular al dulcificarlo exageradamente.

El término «desazonar» es siempre, pues, peyorativo. Un artista o un escritor desazonan la realidad cuando presentan en su obra una imagen banal y dulzona de ella; desazonan su obra cuando suprimen, en el curso de su elaboración, lo que era riguroso en un primer momento. Retocadores y adaptadores —incluso, intérpretes— desazonan en ocasiones la obra original por medio de atenuaciones que la hacen apagada y plana. Los imitadores desazonan un género o un estilo cuando se sirven de él con menos mordiente, energía o carácter que los primeros iniciadores. A. S.

➢ INSULSO, SOSO.

DESBASTAR. Quitar de una masa una parte de su materia para darle, a grandes líneas, una forma que esboce la forma por hacer.

Este término fue tomado en sentido propio de la escultura: desbastar es emprenderla con un bloque para no dejar en él más que una especie de envoltorio general de la escultura por realizar.

En sentido figurado, se emplea en literatura: la obra es desbastada cuando comienza a tomar forma a partir de un enjambre enredado de ideas, de proyectos de conjunto no detallados, de documentación, de ensayos parciales; desbastar es, pues, hacer una selección, una elección y concebir un plan.

Otro sentido figurado da a desbastar el significado de volver menos grosero; se pule a una persona zafia por medio de la educación. Este sentido puede tener dos empleos estéticos. Por una parte, considerando como arte la vida en sociedad y sus formas de conducta, se puede considerar que una persona se pule como una obra de arte en formación. Por otra parte, alguien puede pulirse en el dominio de las artes, de la literatura, y, en general, de la apreciación estética, cuando su juicio se vuelve más refinado, se encuentra más alerta y se mezcla menos con los criterios propiamente estéticos de los factores de juicio anestésicos. A. S.

DESCIFRAR / DESCIFRADO. La palabra *descifrar* tiene tantas significaciones diferentes que vamos a observar también el de *clave*. Desde el punto de vista estético, hay que considerar dos sentidos.

I - Clave: sistema de escritura secreta

Descifrar consiste en traducir «con claridad», como dicen, lo que está escrito en un sistema convencional secreto.

Estéticamente, la noción de descifrado, en este sentido, interviene allí donde aparece el arte como función de detectar misteriosos secretos, utilizando un lenguaje de símbolos y correspondencias, y, en definitiva, maniobrando sobre «la clave de las cosas» (Lanza del Vasto). Pero incluso sin adherirse a la mística de las correspondencias* (como las concebía, por ejemplo, Baudelaire), basta con asignar al arte la búsqueda y puesta en evidencia de las cosas ocultas e íntimas para ver en él una operación de descifrado. Quentin de la Tour describió su arte retratista como el esfuerzo por descifrar un rostro y hacer confesar la interioridad profunda del ser.

II - Cifrado: escritura musical

Este empleo de la palabra *cifrado* nos conduce a un sentido técnico más preciso. En música, se llama *descifrar* a la acción de ejecutar a «libro abierto» una partitura que se tiene por primera vez ante los ojos. Este ejercicio (que juega tradicionalmente un papel bastante importante en los concursos profesionales) se presta a interesantes observaciones.

En el nivel más bajo, el mérito de la numeración es ante todo el de la dificultad vencida. Esta dificultad es tanto más grande cuanto más compleja sea la partitura. «La facultad del cifrado, el

arte de leer bien a primera vista, se adquiere, en general, bastante fácilmente para todos los instrumentos homófonos, es decir, los que emiten sólo un sonido cada vez... Para el órgano, el piano y el arpa, que emiten siempre varios sonidos simultáneamente y hay, por lo tanto, un gran número de sonidos que leer, la dificultad se acrecienta en gran medida» (Lavignac, *La educación musical,* 1902, p. 75).

Existen en particular varias dificultades técnicas (la cuestión de la digitación) que resuelve el ejecutante a su aire y reflexionando al estudiar un fragmento, pero quien lo descifra directamente debe resolverlo instantáneamente. El descifrado es para muchos un trabajo de improvisación.

Pero el nivel artístico de la dificultad se eleva, en lo que concierne a la llamada inteligencia musical. El descifrador tiene como tarea esencial comprender a primera vista la obra que le han propuesto. La dificultad es considerable, ya que el sistema de escritura musical es extremadamente incompleto, deja a menudo al ejecutante indeciso en cuanto a la justa interpretación del texto –desde el momento en que se admite la idea de una interpretación acertada y de una verdad musical, inherente más a la obra que a la voluntad del creador–. Por esta razón, los compositores contemporáneos, que (tal como John Cage) dejan al intérprete un amplia autonomía, facilitan evidentemente el trabajo de descifrar, y disminuyen la diferencia entre el descifrado y la ejecución preparada y trabajada.

Esto en lo que concierne a la interpretación musical. Pero también se puede observar, sin darle una importancia exagerada o demasiado sentimentalismo musical, que el descifrado requiere del ejecutante una curiosa e inmediata disponibilidad efectiva. El cantante, la cantante que descifran un texto, deben a menudo adaptarse sin estar preparados a una situación artística, sentimental o incluso a veces pasional, lo cual exige del ejecutante una extraordinaria flexibilidad interior.

El caso del director de orquesta deber ser considerado aparte. Las cuestiones técnicas no le incumben de la misma manera, sus problemas son más bien problemas de lectura. Otras son las dificultades que debe resolver y que se deben a la complejidad de la partitura, tiene que hacerse también con la comprensión global de la obra y transmitir a todos los ejecutantes la concepción que él ha elaborado de la misma.

En otras artes, principalmente en el teatro la ejecución improvisada, texto en mano, por ejemplo, puede tener un papel interesante. Pero el término descifrado no se emplea en este dominio.

E. S

DESCRIPCIÓN. Discurso oral o escrito que pinta un objeto con palabras detallando los trazos que caracterizan su aspecto o naturaleza. Se puede describir cualquier objeto: paisaje, edificios, mobiliario, ropas, animales, personajes, etc. La descripción de una persona se llama *retrato* cuando concierne a su identidad personal; no es exactamente un retrato, sino una descripción, cuando se expone el aspecto particular y momentáneo que adquiere alguien en la coyuntura de ciertas circunstancias puntuales.

Lo propio de la descripción es hacer pasar por el discurso, por una linearidad en orden sucesivo, pues, una apariencia compleja cuyos elementos han de presentarse al mismo tiempo ante la vista. Los autores de descripciones han experimentado a menudo esta transcripción de lo simultáneo mediante lo sucesivo, como una dificultad mayor (Théophile Gautier, por ejemplo, lo ha testimoniado muchas veces). El orden que siguen en la exposición constituye, pues, una importante decisión a tomar desde un punto de vista estético. Ciertas escuelas literarias han llegado a codificar el orden a seguir, sobre todo en la Edad Media; fundaron sus teorías sobre el orden en el cual se pensaba que Dios, o la Naturaleza conducida por la autoridad divina, había procedido al crear los diferentes seres (cf. Bernard, *De universitate mundi)*; la descripción resulta, de esta manera, una imagen de la creación. Pero, lejos de ser completamente teórica, el escritor que describe dirige de algún modo la mirada del lector sobre la diégesis*, y le impone una simpatía por el orden adoptado en la descripción.

Por muy larga y nutrida que sea una descripción, nunca podrá estar completa ni dar *todos* los caracteres para individualizar el objeto descrito. De aquí se deduce que toda descripción es siempre una elección y, por consecuencia, también una decisión de orden estético. Flaubert, muy consciente de este hecho, siempre rechazó toda edición ilustrada de sus obras porque la ilustración habría fijado ciertos aspectos de las cosas voluntariamente rechazados por él.

La descripción, ya se trate de un objeto real o de un objeto ficticio, exige de su autor una gran facultad de visualización mental; busca suscitar en el lector o en el auditor una imagen mental análoga, además de dejarle un grado de libertad muy variable en la constitución de esta imagen.

La descripción puede ser un género literario por sí misma, aunque este caso no sea demasiado frecuente. Ciertas artes poéticas la han considerado como esencia de la poesía; esta opinión se desarrolló sobre todo a mediados del siglo XII y Mathieu de Vendôme parece haber sido el primer teórico. Este autor abre las puertas del problema de la conveniencia o no de las descripciones en los relatos, pues una descripción intempestiva podría malograr una obra narrativa. Se puede, en efecto, señalar que la descripción interrumpe la continuidad de una acción al insertar en ella pasajes más estáticos. Bien situadas, las descripciones pueden constituir una especie de puntuación narrada con pausas, de efectos de calderón, etc. A veces, en su contexto, ciertos fragmentos descriptivos adquieren la figura de «fragmentos de valentía».

La descripción puede tener una finalidad simple, interesándose por el objeto descrito considerado en sí mismo. Puede tener un interés doble cuando el aspecto del objeto descrito testimonia otra cosa. Así, una descripción del mobiliario puede bastarse a sí misma, dado que un mueble

puede ser suficientemente interesante por sí mismo, por su forma, sus colores, etc. Pero puede también servir de indicio sobre los gustos, la manera de vivir, la condición social, etc., de las personas que viven en el marco descrito. En las novelas de Balzac los muebles, descritos tan minuciosamente, están ahí en función de los personajes, pero también existen un poco por sí mismos.

Este papel dado a las *cosas,* en las descripciones, por oposición al papel desempeñado por los *personajes,* dio lugar a polémicas, sobre todo después de que el movimiento literario llamado en su tiempo «nouveau roman» concediera un lugar importante y, a veces, privilegiado, a la descripción. En ocasiones se llegó incluso a negar a los románticos el derecho a dar un papel primordial a las cosas, y se los *obligó a centrar su interés* en los hombres. Sin embargo, parece un tanto arbitrario limitar de este modo los derechos del novelista... En algunas novelas de Yvonne de Brêmond d'Ars, los personajes se encuentran allí en función de los muebles; ciertamente, algunos de sus lectores lamentaron que aceptase introducir personajes en las novelas, cuando sus verdaderos héroes eran los muebles... Se puede concluir entonces que el lugar concedido a las descripciones en una obra narrativa compromete al autor de la forma en que él escoja, pero a su vez debe respetar las exigencias internas a las que lo comprometa su elección.

A. S.

➢ Didáctico, Narración, Retrato.

DESCUIDADO. Término peyorativo que califica, en una obra de arte, aquello a lo que la falta de cuidado ha puesto en duda la calidad. Un dibujo descuidado, un estilo descuidado, testimonian que el autor no es demasiado exigente consigo mismo. El adjetivo se aplica sobre todo a las formas blandas e inorgánicas. A. S.

DESDOBLAMIENTO. Puesto que presta su persona física y sus propias emociones al personaje de ficción que interpreta, el actor se nos presenta como un creador privilegiado de «dobles». La representación dramática exige, en efecto, que el actor se meta «en la piel del personaje», según una expresión más o menos válida y corriente. A este propósito, y para explicar su comportamiento en escena, nos hemos servido naturalmente, y en todos los tiempos, de la palabra «desdoblamiento», préstamo sacado del vocabulario de la psicología y que parece aportar, a menudo equivocadamente, una explicación científica de las actividades y estados de conciencia del actor durante su representación.

Se pueden extraer tres acepciones diferentes de la palabra «desdoblamiento» aplicada al actor.

En un primer sentido, la alienación es completa; el actor pierde su «yo» en la escena, la personalidad del actor deja su lugar a la del personaje.

Más frecuentemente, se habla de desdoblamiento cuando la emoción y los sentimientos escénicos experimentados en la interpretación coexisten al lado de un estado mental de crítica.

Según una tercera acepción, el actor posee la completa seguridad de que él es el personaje, pero guardando también consciencia de su yo de actor. (Tomado al pie de la letra, la coexistencia de estos dos modos de comportamiento responde a un desdoblamiento de la personalidad, o incluso de la despersonalización de carácter netamente patológica.)

De hecho, si la palabra desdoblamiento es perfectamente lícita para poner de relieve ciertas oposiciones internas del comportamiento escénico del autor, esta palabra no podría significar algo más sin riesgo de desorientar sobre la realidad psicológica de la riquísima experiencia escénica del actor, de la gama extensa y diversificada de sus estados psíquicos, de las tentaciones superficiales o profundas a las cuales se libra para animar al personaje y que revelan un análisis lleno de matices. A. V.

DESENLACE. El término desenlace designa, de una manera general, la fase final de una acción dramática. Observada desde una perspectiva más rigurosa, la palabra encierra varios conceptos: no hay más que comparar el texto y las traducciones de la *Poética* de Aristóteles, para ver que los traductores lo emplean con bastante ambigüedad a la hora de significar las palabras griegas a las que el vocabulario de la dramaturgia ya hacía corresponder varios términos franceses de mayor precisión.

I - Lysis

«Desenlace» responde con bastante exactitud al griego *lysis* (λύσις) «acción de desatar», a veces empleado cuando se trata de la dramaturgia. Es la última fase de una tragedia (y, por extensión, de una obra de teatro, en donde la acción como consecuencia de un hecho determinado, la *metabase** se encamina hacia su fin. La acción está, pues, dividida en dos grandes frases, la *désis* o *nudo,* en la que las fuerzas se entrelazan para llegar a un máximo de tensión, y después la *lysis* o *desenlace,* en el que se desatan y en donde la crisis se encamina a su resolución, terminando en una posición estable. En el teatro clásico, tragedia o comedia, esto se corresponde con el último acto.

II - Catástrofe

«Desenlace» no designa aquí más que la manera en que la obra termina, el paso a la posición estable en que la obra acaba. Ya no es, pues, el conjunto del último acto, sino su fin, generalmente la última escena o, incluso, las últimas réplicas. Este sentido de la palabra «desenlace» es el que habitualmente se toma hoy en día. El término «desenlace» nos remite, pues, al de *catástrofe,* utilizado en el vocabulario de la dramaturgia clásica*, que mantiene el sentido inicial de «inversión» (no hay contradicción alguna al hablar de una «feliz catástrofe» como se hacía en el siglo XVII). Pero, ya que el lenguaje corriente relaciona hoy en día la palabra catástrofe con la idea de un final terrible y funesto, se ha empleado en su lugar «desenlace», a pesar del riesgo de confusión con el sentido *I.* Puede suceder incluso que un desenlace, en el

sentido *II,* no lo sea exactamente porque la acción no está propiamente desarrollada; así, se ha notado que en Molière el desenlace es menos una resolución de las fuerzas en crisis que un tipo de suceso (por ejemplo, un reconocimiento) generalmente asociado a la idea de fin. No se puede hablar propiamente de un desenlace, pues, sino de una clausura.

III - Catástasis

A veces se llama desenlace no al paso a la posición estable final, sino a esa posición estable por sí misma, la situación en la que se encuentran los personajes cuando la obra se acaba. Ese sentido se distingue frecuentemente mal del sentido *II;* la diferencia entre ellos consiste en que el sentido *II* marca una acción, un pasaje, una transición, y el sentido *III* el resultado de la acción, a lo que conduce la transición. El término propio es aquí *catástasis.*

IV - Final

Los tres primeros sentidos concernían a la organización de las fuerzas diegéticas que estructuran el universo de la obra; pero también se toma el desenlace en un último sentido, relativo a la obra como obra y representación, y no en cuanto a su contenido. El desenlace es el momento en el cual la obra se acaba, en donde el autor deja de mostrar a los personajes y ya no indica lo que les sucede. Como aquí no se trata de desatar un nudo de fuerzas, sino, simplemente, del hecho de que la obra no vaya más lejos, el término desenlace es un poco impropio, siendo preferible el de *final.*

En todos los casos, y cualquiera que sea el sentido en que se tome, se dice desenlace más bien para una obra de teatro, mientras que para una novela o una película se emplea *final.* Este uso apenas tiene razón de ser, pues los conceptos implicados en estas palabras no difieren según se trate de la acción contada, representada o grabada. Si es una cuestión de refinamiento, se puede adaptar el vocabulario a la distinción o a la identidad de los conceptos, pero en el uso corriente el vocabulario habitual es más que suficiente en la mayoría de las ocasiones. A. S.

DESENTONAR

I - Sentido propio

En *música:* salirse del tono. Se dice de un cantante poco dueño de su voz o con poco oído, que es incapaz de mantener el tono en el fragmento que ejecuta, en el que tendría que haber permanecido, pero del que se ha ido desviando voluntariamente.

II - Sentido figurado

En todas las artes: que no conviene a un conjunto al perjudicar el efecto general. Un contraste, una oposición o una discordancia provocada no desentonan, pues entran dentro del proyecto de conjunto, de forma general, comparables a una tonalidad musical. El elemento que desentona está introducido en un conjunto en el que no tiene nada que hacer; *desentonar* se emplea solamente en los casos en donde su presencia desplazada es debida a que no se había tomado en consideración el conjunto, no se había pensado en el efecto producido con relación a los otros elementos en su globalidad. A. S.

➢ DISONANCIA.

DESGASTADO

I - Sentido etimológico

Usado. Califica las monedas y medallas, o las esculturas cuyos motivos, degradados por el tiempo, se borran y se hacen poco discernibles.

II - Ampliación del sentido precedente

Que tiene formas muy simples, sin detalles pronunciados, cualquiera que sea la causa de esta ausencia de refinamiento y de minuciosidad.

***III - Por restricción del sentido* II *en dirección inversa al sentido* I**

Que se ha detenido en un estado de formas elementales, y no se ha llegado hasta la elaboración acabada de los detalles. Se advierte, pues, que dentro del sentido *II,* el sentido *I* indica lo que ha quedado más allá del refinamiento, y el sentido *III* indica lo que se encuentra más acá. En este sentido, lo desgastado adquiere un cierto aspecto de primitivo y puede dar impresión de ingenuidad o de arcaísmo, o de rusticidad. En las artes, los materiales poco trabajados parecen cercanos al material bruto, las técnicas simples no permiten formas muy complicadas, y el pensamiento no tiene nada de alambicado y pueden parecer un poco torpe. A. S.

➢ ARCAÍSMO, NAÏF, PRIMITIVO, RÚSTICO.

DESGRACIADO. Término peyorativo que califica al que carece de gracia. Algo desgraciado no lo es por la simple ausencia de gracia, pues lo que no es gracioso puede mostrar otra categoría estética ajena a la gracia: el *Pensador,* de Rodin, el *Marat muerto,* de David, no son ciertamente graciosos, pero no son desgraciados, en tanto que no hay nada en ellos que requiera gracia*. Lo desgraciado es lo que se opone a la gracia, porque carece de ciertas cualidades que componen esta categoría estética, y que, por naturaleza, debería poseer. Así, un movimiento desgraciado es un movimiento entrecortado, torpe, falto de ese dominio del cuerpo que constituye la esencia del movimiento.

➢ LADEADO, INESTÉTICO, TORPEZA, SALVAJE *[n.].*

DESHUMANIZACIÓN. El problema de la deshumanización del arte aparece en la reflexión de Ortega y Gasset como una suerte de programa del arte moderno; Renato Poggioli considera a *La deshumanización del arte* como uno de los primeros y más serios intentos por comprender el espíritu de la vanguardia*. Ortega realiza un panegírico del arte joven que, en ese momento, es altamente impopular y, sin embargo, esas manifestaciones estéticas son nuestro destino histórico esencial.

Un aspecto fundamental de ese texto orteguiano es el de tener una intención que desborda la preocupación historiográfica o de crítica de arte. Si se muestran algunos rasgos diferenciales del arte

nuevo es desde la convicción de que el arte y la ciencia son los primeros lugares en los que puede contemplarse cualquier cambio de sensibilidad colectiva. Ortega está preocupado principalmente por saber qué nuevo estilo general de vida se anuncia en el asco a las formas vivas, la deshumanización que se aprecia en el arte.

El arte nuevo que Ortega caracteriza se dispone como una auténtica distorsión de lo que hasta ese momento se ha considera arte. El trato con lo humano, la forma típica del realismo*, la mímesis con la acción reconocible son considerados, polémicamente, por entero diferentes del verdadera goce artístico, incluso incompatibles con él. El arte, afirma Ortega, exige adecuación y atención a la transparencia que es la propia obra. El poder de acomodación a lo virtual que constituye la sensibilidad artística es el que pone en movimiento la tendencia a la purificación del arte, de la que surge la moderna deshumanización. Esta tendencia llevará, según este análisis, a una eliminación de los elementos humanos, demasiado humanos, que predominan en la producción romántica y naturalista. Tal proceso de despojamiento de lo humano provoca una pérdida de las referencias estables que hacían posible una complacencia y «diálogo» con lo representado. Este arte sólo puede ser apreciado por sujetos con sensibilidad artística. «Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no demótico.»

Este nuevo *arte artístico* es interpretado por Ortega, según él quiere manifestarse, como un «zoólogo» que sólo cataloga y establece filiaciones. Lo primero que tiene que ser catalogado, aquello que se da por hecho, es la aparición de una nueva sensibilidad estética cuya característica más importante es la tendencia a la deshumanización. Ortega sostiene filosóficamente la prioridad de la realidad vivida frente a todos los demás puntos de vista. La actitud del arte nuevo tiene algo de inhumano, sus propios espacios hacen imposible cualquier convivencia. «Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente». El arte nuevo es una incitación profunda a la comprensión de lo estético como un dominio completamente diferenciado de aquél del vivir cotidiano; por ello, es una propuesta o búsqueda de una nueva vida, una vida inventada en la que es posible un trato diferente con las cosas, una relación de comprensión y goce artísticos. El sentimiento estético afirma su especificidad gracias a estos objetos deshumanizados.

En este movimiento de renuncia y distorsión de lo real surge cierta distancia triunfal sobre lo humano que permanece como un resto en el artista que se fuga de las reglas obstinadas que se le imponían. Este aferrarse a un horizonte definido, esa terquedad en la representación de lo real tiene algo de conciencia culpable y de nihilismo, de debilidad y decadencia de las fuerzas vitales. Ortega desmonta el dispositivo realista que se afirma como clásico, señalando su lugar histórico definido y sosteniendo que las grandes épocas del arte han evitado precisamente que sea lo humano el lugar central. La nueva inspiración vuelve a transitar un camino real del arte: la voluntad de estilo. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Que para Ortega la estilización signifique de suyo deshumanización supone que su crítica del carácter confesional del arte romántico, su espíritu melodramático, encuentre una base conceptual en la que asentarse. El arte es *voluntad de estilo* cuando renuncia a la *simpatía* o el contagio psíquico, a las reacciones de la risa o el llanto, que para Ortega son estéticamente fraudulentas, para optar por el placer inteligente. El placer estético del arte deshumanizado resulta de una conexión y motivación consciente con el contenido, que en el arte romántico no existía. La forma de la visión que exigen estas nuevas experiencias no puede ser la de una participación sentimental, sino la de una visión a distancia, un arte irónico de los matices.

El arte deshumanizado es un gesto de respeto a la vida y una ubicación del arte en un lugar menos principal. El arte moderno es una liberación de lo que Ortega llama «la confusión precedente» que podemos cifrar en la utopía de la obra de arte total wagneriana y romántica. En artistas como Mallarmé o Debussy hay un alejamiento de la retórica de la grandilocuencia, una «huida de la persona humana» que deja a la obra de arte como una «pura voz anónima», una subjetividad muy semejante a la que luego Barthes llamaría «agujereada».

Las ideas son ahora lo que es representado; el artista atiende a su mundo interno y subjetivo. Las ideas tomadas en su esencialidad consuman la deshumanización: «si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas –afirma Ortega–, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar —falsificar ingenuamente–. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal». Esta irreductibilidad de la ficción artística con la que se complace Ortega recuerda el gesto nietzscheano que, en un mundo devenido fábula, reconoce la necesidad de las mentiras y ficciones artísticas, el delicioso fraude del arte «tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta». Este arte amado como ficción incomoda manifiestamente al arte tradicional, se revuelve contra el concepto de *Arte* devenido realidad petrificada. El arte nuevo es un paradójico odio al Arte, y aquí radica su carácter equívoco. En este *ensimismamiento* del arte, en este pintar las ideas que podría parecer grandilocuencia y vanidad, surge lo contrario: lo *cómico* que evita todo patetismo, el arte se hace broma. El estado de espíritu que puede abrazar la ficción sin nostalgia de la «realidad» es la nietzscheana *jovialidad* que sabe que la farsa es ya la misión radical del arte. Frente a la extática simpatía del naturalismo, la irrealidad moderna incita a la burla del arte mismo: el arte nuevo ironiza y ridiculiza al arte, parece que obrara casi dialécticamente, haciendo de su negación su triunfo.

La ampliación del mundo que produce el arte es la de suscitar un irreal horizonte en el que se escapa a la monotonía. El arte nuevo torna leve* su tarea, la despoja de una trascendencia que tiene algo de impostura. Éste es el que Ortega considera el síntoma más grave del arte nuevo: el artista ve su labor como algo intrascendente. La levedad de lo nuevo es su jovialidad; si el arte libera de algo, si tiene algún sentido emancipatorio, lo es de la seriedad de la vida y, en gran medida, de la propia seriedad que arrastra el arte cuando reclama para sí tareas trascendentes. El arte es algo mínimo que, sin embargo, pone en escena un valor importante para la comprensión de nuestra época: la *puerilidad.* El arte deshumanizado resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Ortega encuentra en esa puerilidad un primer eslabón para comprender cuál es el estilo general de vida que se está preparando y que el arte muestra en esas formas irreales, deshumanizadas. F. C.

DESIGUAL. Este término no tiene acepciones estéticas salvo en algunos sentidos:

I - Que no tiene el mismo tamaño que otra cosa

Versos desiguales son los que no tienen igual extensión. Las partes homólogas de una construcción (dos alas, dos torres gemelas, etc.) son desiguales cuando no tienen el mismo tamaño. El término es a menudo neutro, limitándose a constatar un hecho. En algunas ocasiones es peyorativo, señalando un fallo en la realización de un proyecto que contenía partes iguales. En todo caso nunca es usado de un modo laudatorio.

II - Cuyas partes no tienen la misma longitud

En música o en poesía un ritmo desigual es aquel cuyos fragmentos no tienen la misma duración. Un verso es desigual en su ritmo cuando contiene dos hemistiquios de diferente longitud; éste es necesariamente el caso de los versos impares cortados por una cesura, aunque puede ocurrir igualmente en un verso par (por ejemplo, un dodecasílabo dividido en cinco y siete sílabas). La palabra desigual es a veces, en este sentido, neutra, aunque más a menudo es peyorativa, connotando un ritmo falto de consistencia.

III - Que tiene altibajos

En sentido propio, se dice de una superficie carente de unidad. Se aplica al hablar de la superficie de una escultura o arquitectura hecha en un material tosco. Más frecuentemente se aplica cuando se ha renunciado a lograr una horizontalidad perfecta (un suelo, un embaldosado, un parquet desigual).

En sentido figurado, más común, por otra parte, designa los altibajos en la calidad de una obra artística. Un actor desigual es el que no logra mantenerse en el nivel que ha alcanzado en otras ocasiones; una obra desigual es la que tiene partes acertadas y partes fallidas. Se califica bastante a menudo a un autor de desigual cuando decepciona, aunque esto puede ser abusivo y da lugar a una confusión entre la calidad y el género o la categoría estética; esto último sucede cuando un autor triunfa dentro de un determinado género creando la espectativa de que va a seguir trabajando en la misma línea, y decide desconcertar ofreciendo algo totalmente distinto, o bien cuando en una época se valoran determinados géneros rechazando todos los demás. Un autor, pues, no puede ser calificado desigual a no ser que realice obras de calidad desigual, teniendo siempre en cuenta el género e ideario en que se mueve cada autor. A. S.

DESLEÍR

I - Sentido propio

Disolver o diluir en un líquido. Es un procedimiento técnico de las artes de la pintura, de la acuarela, de la aguada, para obtener una pigmentación coloreada suficientemente fluida. Por ejemplo, se diluye en agua la tinta china.

II - Sentido figurado

En las artes del lenguaje, estirar en un largo discurso lo poco que uno tiene que decir. El término es peyorativo y ligeramente familiar; señala una desproporción entre la amplitud de la forma y la nimiedad del contenido, e implica que esta desmesura no es justificable. A. S.

DESMESURADO. Es desmesurado lo que no observa una medida, es decir, ni limitación en la extensión ni exactitud en las proporciones. La representación de lo desmesurado, en ocasiones, es interesante y da lugar a obras que de por sí no son desmesuradas *(El Coloso,* de Goya). El término de desmesurado aplicado a una obra, a un conjunto de obras, o a la tentativa de crear una obra, es peyorativo, indica la capacidad del artista para dominar un vasto conjunto o para cumplir un vasto proyecto. Cuando se habla de una obra gigantesca sin intención peyorativa no se emplea el témino desmesurado. A. S.

DESORGANIZADO / INORGÁNICO. Estos dos adjetivos son peyorativos y se aplican a una obra artística, o, en ocasiones, un movimiento artístico o literario cuyos elementos (partes de la obra, miembros del movimiento en cuestión) no están unidos y no forman parte de una estructura de conjunto. A menudo se toman los dos términos como sinónimos, aunque en un examen más minucioso se advierte un matiz diferenciador, y es que lo desorganizado está hecho de elementos simples yuxtapuestos que están desconexos, mientras que lo inorgánico es aquello cuya organización, aunque existente, no es comparable a la de los seres vivos, pues cada una de sus partes no tiene una función en el todo y no ejercen una influencia recíproca las unas sobre las otras. A. S.

DESPOJADO. En su sentido etimológico, a quien se le ha quitado la piel; por extensión, a quien se le ha sustraído lo que le acompañaba, y en una nueva extensión, al que han privado de alguna posesión.

El término tiene *sentidos técnicos,* en el dominio de las artes plásticas. Despojar el molde es lim-

piar completamente, sin dejar nada en el hueco; se dice que una pieza es «de despojado» cuando se la puede moldear de una sola vez. En grabado, despojar los trazos es cavar con menor profundidad, sobre la plancha, los trazos de la parte baja del grabado; también se habla de «grabado de despojado».

Pero, sobre todo, *despojado* posee un *sentido propiamente estético* cuando indica la *ausencia de ornamentos,* en todas las artes, pero principalmente en arquitectura y literatura. Un estilo sobrio es un estilo simple y un tanto austero, que conserva únicamente lo que que es necesario funcionalmente y a la vez hace resaltar la estructura. El término cobra un matiz laudatorio en la mayoría de las ocasiones; un estilo sobrio no carece de grandeza por rechazar el detalle inútil ni por la valoración de la pureza de las grandes líneas de conjunto. A. S.

DESPROPORCIÓN / DESPROPORCIONADO. La *desproporción* es una relación entre magnitudes que no están en la relación en que deberían estar. Es *desproporcionado* el elemento cuyo tamaño no está en relación con el conjunto, o con otros elementos. (Hay que señalar que *desproporcionado* se dice casi exclusivamente de lo que es demasiado grande; no se emplea para lo demasiado pequeño.) Estos términos implican, pues, un juicio de valor; habría que saber según qué criterio.

Se califica a veces de desproporcionado lo que no obedece a las proporciones habituales, generalmente reconocidas, o que se espera encontrar; se llaman también desproporciones a las proporciones que molestan o parecen chocantes. Se trata aquí de criterios muy subjetivos.

Pero pueden existir desproporciones objetivas en conjuntos en los que algún elemento perjudica a otro o al conjunto. En este sentido, se dice que un edificio es de una altura desproporcionada si su excesiva elevación compromete su solidez. Una escalera tiene peldaños desproporcionados para su función, si su altura no está en relación con el tamaño normal de un paso humano y si está hecha como para tener que trepar. Se puede incluso juzgar desproporcionado lo que sin razón alguna está excesivamente desarrollado con relación al resto; así, por ejemplo, un capítulo de un libro cuando es mucho más largo que los otros sin que nada justifique ese tamaño.

Existen también desproporciones en las obras representativas, cuando no respetan las proporciones diegéticas de lo que buscan representar exactamente. Así, en un cuadro rigurosamente figurativo, se puede decir que un personaje tiene cierta parte del cuerpo deproporcionada, cuando no se corresponde con las proporciones que debería tener en la realidad. Pero si se trata de un tipo de arte que no tiene por principio una correspondencia con lo real, no se puede hablar de desproporción: es una proporción distinta. Así, en un capitel románico en cuyos ángulos hay esculpidos personajes con cabezas muy grandes, dichas cabezas serían desproporcionadas si se las comparase con las proporciones humanas normales, pero no lo son si no nos atenemos a una coincidencia con las leyes del mundo exterior, sino solamente a una relación interior a la obra, cuyas proporciones está en relación con el capitel.

➢ CONTRAHECHO, DEFORME, PROPORCIÓN.

DESTREZA. Etimológicamente, acción de la mano derecha; donde hay maña y las cosas se hacen con seguridad, rapidez y precisión; se opone a *torpeza.*

En sentido propio, la destreza es la maña manual que hace que un acto se desempeñe sin ensayos previos, de manera inmediata y hábil. Es, pues, una ventaja para el artista que ejecuta, pinta, dibuja, crea música, etc. A menudo es una cualidad natural, aunque también puede adquirirse por el trabajo.

En sentido figurado, la destreza es una mezcla de soltura* e ingeniosidad en la composición, sobre todo bajo su aspecto formal y técnico. Se habla también de destreza por ejemplo cuando se combinan en una obra de teatro los metros y las rimas.

Como habilidad de emprender con exactitud y precisión una acción material o intelectual. La destreza permite el éxito de esta acción por el uso avezado de los medios adecuados. En este sentido, *destreza* es más bien laudativo. A veces, el término toma otro sentido, semejante al primero, pero peyorativo, en el que se insinúa que esta habilidad está acompañada por un refinamiento un poco artificioso.

La destreza, en uno y otro sentido, suele ser una aptitud natural. Pero puede ser también adquirida o, por lo menos, desarrollada, por medio del ejercicio y la costumbre.

Por lo que respecta a las artes, la destreza puede implicar un comportamiento físico o un proceso de pensamiento.

La *destreza material* interviene en la ejecución de obras de arte. Es una habilidad del gesto, un «savoir-faire» de la mano e incluso de todo el cuerpo, en virtud del cual, el ejecutante da una impresión de seguridad y de soltura, que se manifiesta en actos delicados o ágiles y se adapta incluso a situaciones imprevistas. El bailarín *diestro* sabe conservar en cualquier circunstancia la belleza o la elegancia de su acción; el pintor o el músico diestros tienen una habilidad manual. La expresión *destreza de pincel* (en singular) designa una cualidad del pintor que dibuja de manera hábil, con facilidad y precisión: las *destrezas de pincel* (en plural) son toques claros, hábiles y ligeros, a veces hasta toques que, dadas sus cualidades, producen efectos inesperados. En algunos casos, la destreza manual puede tomar un valor estético por sí misma, relacionado con la gracia por la impresión de soltura que produce y que puede llegar a dar una impresión mágica, un trabajo de malabarista, por ejemplo, o de prestidigitador.

La *destreza intelectual* puede intervenir en la ejecución de una obra literaria, es decir, en la manera en que el autor maneja su lengua. Las des-

trezas de estilo son giros finos y delicados en la expresión del pensamiento. Pero la destreza interviene también en la concepción de obras de arte: es una cualidad en virtud de la cual el artista tiene ideas ingeniosas para salir de las dificultades, utiliza hábilmente los medios de acuerdo con los efectos que quiere obtener y dirige anticipadamente las reacciones del público. Así, un escritor *diestro* sabe insertar hábilmente un episodio en la trama de su relato sin romper el orden, o presentar, sin asustar a su lector, una idea o un hecho que podría llegar a ofenderlo. Existe en teatro una comicidad diestra debida al ingenio con el cual el autor organiza encuentros inesperados y, sin embargo, preparados.

Ambos sentidos, laudativo y peyorativo, del término *destreza,* se encuentran en los juicios estéticos.

Laudativamente, hablar de *destreza* de un artista es hablar de su «savoir-faire» técnico, de sus aptitudes naturales o de los recursos de su espíritu, de la sutileza de su invención o de lo apropiado de sus elecciones. Comprendiendo esta destreza, se tiene incluso la impresión de penetrar, como entendido, en la intimidad del trabajo de creación.

Peyorativamente, hablar de la *destreza* de un artista es insinuar que su obra, con todo lo hábilmente que esté construida, no tiene más que cualidades técnicas superficiales y le falta el sentimiento vivido o la profundidad de la concepción.

➢ DELICADO, HÁBIL, SUELTO, TOQUE MAESTRO.

DETALLE. Un detalle es siempre un elemento de un conjunto, pero para la estética el término se corresponde con dos concepptos que pueden ser encontrados juntos o separados.

I - El detalle definido por su pequeñez

Un detalle es en este sentido un obra de arte, un elemento de dimensión más reducida. Se representa descrito, narrado *en detalle* cuando se lleva la precisión hasta elementos más menudos.

Se puede observar entonces la existencia de dos tendencias estéticas inversas. Una, preocupada por la forma general, por la comprensión sintética de las cosas, por el efecto general, a veces también por el vigor del primer golpe, evitando los detalles al considerarlos minucias que debilitan las grandes líneas, las masas. La otra, valorando el trabajo perfectamente acabado, se ocupa concienzudamente de los detalles y quiere presentarlo todo con perfecta claridad.

II - El detalle definido como accesorio

Aquí se opone a lo esencial. Decir que una cosa «no es más que detalle», quiere decir que eso apenas tiene importancia (en ocasiones es una excusa, más o menos válida, aligerada por su tratamiento artístico mediocre).

III - La relación entre los dos conceptos como hecho estético

Un detalle puede no ser muy importante en el conjunto en el que se encuentra perdido a causa de su reducido tamaño; los sentidos *I* y *II,* en este caso, coinciden. Pero un cambio en la escala de atención puede modificar la relación: el elemento no es muy importante dentro del conjunto, sin embargo, se le puede considerar en exclusiva, por sí mismo, convirtiéndose así en una especie de obrita en el interior de la obra grande. También es tratado con detalle, es decir, bien precisado en su pequeñez.

Lo que tiene una gran importancia es a menudo precisado hasta en sus partes más finas y luego tratado *en detalle* justamente porque no es *un detalle;* por tener un papel esencial es que hay que prestarle mucha atención. Al contrario, lo que es de menor importancia estará únicamente apenas esbozado; por ejemplo, se esboza solamente en ciertos cuadros las cabezas de quienes asisten a la escena principal, mientras que los actores de ésta son minuciosamente representados.

Sin embargo, sucede en ocasiones que un elemento de tamaño muy reducido alcanza un papel esencial en un conjunto en donde todo se organiza en función de él. De este modo, en ciertos cuadros religiosos que representan escenas de comunión o de consagración, la pequeñez de la hostia no impide que ésta esté situada en un lugar fundamental. Luego, en casos de este tipo, el objeto que sirve, por así decirlo, de centro a la obra, a veces no está más que levemente sugerido, por ejemplo, siendo el centro justo de un resplandor únicamente representado. Y esto nos lleva al caso en el que *los detalles,* por no tener apenas importancia, son representados *en detalle,* nueva y paradójica coincidencia de dos sentidos, aunque tenga fácil explicación: al perfilarlos, se les otorga una apariencia realista, que los coloca en el mundo de la realidad cotidiana, de lo banal, de lo ordinario; mientras que el ser esencial sobrepasa con mucho este mundo como para que se lo represente como a los objetos corrientes. E, incluso, quizá no se lo pueda mirar de frente porque acaso no tenga una apariencia terrenal perceptible. No se lo precisa, se lo esboza apenas; representarlo en detalle sería rebajarlo a la categoría de los detalles. A. S.

DEUS EX MACHINA. Expresión latina que significa «un dios fuera de una máquina». Se trata del actor representando su papel de dios en una obra de teatro, y que aparece ante los espectadores gracias al dispositivo de una maquinaria –y más particularmente del que interviene al final de una obra para desatar la intriga–. Por analogía, se llama *deus ex machina* a todo personaje, incluso humano, que surge inopinadamente al final de la obra para decidir el desenlace.

Sin ser exactamente peyorativo, el término *deus ex machina* se emplea con un matiz de condescendencia divertida en torno al autor dramático que recurre a semejante medio. Y esto por varias razones, que por regla general van juntas, aunque pueden ser encontradas por separado.

I - El artificio material de la máquina

Bajo su forma más simple, la *mêkhanê* o *machina* era una especie de andamio o balcón; el dios aparecía allí en posición elevada y hablaba en voz alta. Tal era la «tribuna desde la cual hablan los dioses», el théologeion. Pero el dios no se confor-

mó con un punto fijo; se emplearon procedimientos mecánicos para hacerle descender, ya sea quedándose suspendido en el aire, ya sea llegando al suelo para salir de su máquina y mezclarse con los mortales. El matiz de condescendencia divertida eleva el estado espiritual de quienes consideran la máquina como lo fundamental, centrando en ella, incluso, todo él interés de la obra, pudiendo perdonar así la eventual debilidad de la misma.

Ciertos autores han transportado este matiz al interior mismo de la obra. La máquina ya no sirve para representar una aparición tenida como real en el universo de la obra, puesto que existe una máquina en este universo. Molière se divierte, en *Los amantes magníficos,* en donde aparece «una falsa Venus en una máquina». Jean Girardoux invierte el procedimiento por una especie de ludismo al cuadrado con un divertimento molieresco en *La improvisación de París.*

Sin embargo, todo dios en una máquina no es *deus ex machina.* No se puede dar este calificativo a Júpiter al final de Anfitrión, a pesar de que en ese momento aparezca «armado con su rayo en una nube y sobre su águila», para lo cual es necesario el artificio que le proporciona la maquinaria. Pues se trataba ya entonces de uno de los personajes de la obra, la cual mezclaba continuamente a hombres y dioses. Luego, hay que contemplar los otros caracteres que hacen de un personaje un *deus ex machina,* incluso sin el empleo material de una máquina.

II - La intervención de un ser sobrenatural en una intriga humana

La censura en torno a este procedimiento se deja ya entrever en Horacio, *Arte Poética,* v. 191: *Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus Inciderit* («Y que un dios no intervenga, a menos que el nudo se presente como digno de esta seguridad»). Sería una indecencia molestar a un dios por fruslerías.

Sin embargo, el análisis estético más completo y preciso se encuentra en Corneille, en el primero y tercero de los *Discursos sobre el poema dramático.* Corneile sitúa explícitamente el carácter aceptable o inaceptable del *deus ex machina* en una conveniencia interior al mundo de la obra. La intervención del dios no crea ninguna discordancia en «esos temas fabulosos como Andrómeda y Faetón»; en ellos se encuentra «una especie de verosimilitud en relación con la acción principal, de modo que se puede decir que, suponiendo que se haya podido hacer, puede llevarse a cabo como lo decidió el poeta». Por el contrario, el ser sobrenatural que surgió de repente en una intriga de naturaleza exclusivamente humana choca por esa discontinuidad en el modo de existencia atribuida por el autor a la diégesis*: «Las apariciones de Venus y de Eolo tienen mucho encanto en Andrómeda, pero si yo hubiera hecho descender a Júpiter para reconciliar a Nicomedes con su padre, o Mercurio para revelar a Augusto la conspiración de Cina, habría soliviantado a todo mi auditorio, y esta maravilla habría destruido toda la credibilidad que el resto de la acción había conseguido.»

Aquí Corneille plantea una objeción: quizá la discordancia, en el empleo de lo maravilloso, ¿estriba realmente entre el mundo de la obra y las creencias del espectador? «Me dirían que esas apariciones no intentan divertirnos porque conocemos manifiestamente su falsedad... lo cual no sucedía con los griegos.»

Sin embargo, Corneille responde a la objeción reconociendo que la separación entre el universo de la obra y el estado de ánimo del público es algo importante. La discordancia que choca con el *deus ex machina* puede producirse en el interior de un solo y único sistema de creencias. «Al menos, tenemos tanta fe en la aparición de los ángeles y los santos como los antiguos en su Apolo y su Mercurio; sin embargo, ¿qué se habría dicho si para poner orden entre Heraclio y Martian, tras la muerte de Phocas, me hubiera servido de un ángel? Este poema se desarrolla entre cristianos, y esta aparición habría sido tan justa como la de los Dioses de la Antigüedad en los versos griegos. No hace falta tener más que sentido común para estar de acuerdo en que habría sido una argucia infalible hacerlos caer en el ridículo.» Así, pues, lo que exige sentido común es que el autor permanezca fiel a lo que podríamos llamar lo axiomático de la diégesis, es decir, un sistema de principios iniciales que sirven de base para su fundación. O bien se establece sobre un doble plano, natural y sobrenatural, y sobre su relación (ya se trate de mitología griega, de religión cristiana, de cuentos de hadas, etc.); en ese caso la aparición tiene una verosimilitud interna. O bien se establece una intriga puramente humana, y el *deus ex machina,* en tanto que ser maravilloso, es en ese caso perfectamente incongruente.

III - La intervención de un elemento exterior a la intriga

Éste es sobre todo el reproche que se le ha hecho al *deus ex machina:* sucede de repente, cuando nada hasta entonces indicaba su existencia, y proporciona un desenlace arbitrario a la intriga que, por sí misma, no se resolvería de este modo.

Ya Aristóteles, en el capítulo XV de la *Poética,* censuraba esos desenlaces *apo mêkhanês,* oponiéndolos a los desenlaces *ex autou tou muthou,* es decir, a los que nacen de la intriga misma.

En esto Corneille sigue siendo un buen guía. Muestra la debilidad de un desenlace en el que «la máquina no sirve más que para hacer que descienda Dios para acomodar todas las cosas, hasta llegar al punto en el que los actores ya no saben cómo terminarlas. Esta especie de máquina está enteramente fuera de lugar, no teniendo ningún fundamento en el resto de la obra, y crea un desenlace vicioso».

También es gratuito, como procedimiento, el hacer cambiar de opinión a un personaje en el último acto, sin que se sepa por qué, «por esa única razón que es la quinta, y que el autor no osaría hacer seis». Se puede considerar, pues, como un *deus ex machina* a «esas personas que sobreviven por azar al quinto acto, y que no ha-

brían llegado al décimo si la obra tuviera diez», u otro personaje que parece caer de las nubes milagrosamente, en un tiempo en que los actores no sabrían cómo tomarlo ni qué postura adoptar si llegase una hora más tarde».

El *deus ex machina* denotaría, pues, ya la incapacidad y despreocupación del autor, ya su falta de talento para establecer una relación lógica entre el nudo de la intriga y el desenlace que quiere proporcionarle o que, incluso, no le preocupe esto último. El *deus ex machina,* en cuanto personaje extraño a la intriga, establece por su intrusión una especie de ruptura; no existe entre este caso y el precedente un punto de contacto; el autor no respeta en él esa especie de acuerdo basado en sí mismo a la hora de establecer su intriga, puesto que cambia de opinión respecto de lo que había edificado.

En esta ruptura, el *deus ex machina* puede estar dotado de tres funciones.

Primeramente, puede estar encargado de aportar un desenlace, cualquiera que sea, cuando no se sabía cómo acabar la historia; las fuerzas diluíanse, se evanescía sin dibujar futuros muy concretos. El *deus ex machina* aporta una nueva fuerza adicional, cuyo papirotazo vuelve a poner en movimiento los acontecimientos.

Finalmente, *el deus ex machina* sirve para cambiar el desenlace cuando las fuerzas de la obra empujan inexorablemente hacia un final que el autor no desea. Lo más corriente es que sustituya un desenlace funesto por otro feliz. De este modo interviene, «Con un poder soberano» el «Príncipe enemigo del fraude», al final de *Tartufo.*

Para desempeñar una u otra de sus funciones, el *deus ex machina* debe disponer, en el universo de la obra, de un gran poder que le permita dominar a las demás fuerzas. Si él es dios, es normal; si es hombre, tiene que detentar una alta posición social, o ser poseedor de grandes riquezas; en definitiva, tiene que ser poderoso. También en el *Diccionario de la conversación,* en el artículo *deus ex machina* se equipara a Hércules en *Filoctetes* y a Diana en *Ifigenia en Táuride,* «en el teatro moderno, a ese valiente tío de América, que llega siempre en el momento oportuno con sus millones para entregar una dote a su pobre pero virtuosa sobrina», etc.

Pero hay que señalar que la doble función de poder y de aparición puede escindirse en dos personajes. En efecto, si en muchos casos el detentador del poder aparece él mismo para «solucionar todas las cosas» (el Dios se manifiesta, el Rey viene en persona, etc.), en otros casos, el poderoso delega en un representante que aparece solo en la escena: un ángel, enviado de Dios, se dirige a *Abraham sacrificante* o a *Agar en el desierto;* el oficial de justicia de *Tartufo* habla en nombre del Rey. Pero la función dramática es la misma en los dos casos.

A. S.

➢ CATÁSTASIS, CATÁSTROFE, DESENLACE, MÁQUINA *[II],* MARAVILLOSO *[IV].*

DÍA. El sentido originario de *día* es el intervalo de tiempo que transcurre entre el alba y el crepúsculo, aunque por extensión, analogía, etc., el término ha adquirido otros sentidos que son utilizados por la estética con diversas acepciones.

I - El día como lapso de tiempo se extiende hasta el ocaso, designando un intervalo de veinticuatro horas, bien dando una forma rítmica a su curso regular, bien situado en su curso. La noción, pues, forma parte integrante de las artes del tiempo.

1 / El día y la ejecución temporal de la obra de arte

El día, como *fecha,* fija en el tiempo algunos momentos importantes como las fiestas y aniversarios, que a menudo constan en los calendarios litúrgicos y civiles, lo que supone una ocasión para realizar obras de arte.

El día, como *duración,* también interviene, bien porque las fiestas que se perpetúan durante varios días, por ejemplo, hacen que cada día tenga un tema, un carácter diferente, bien porque en la realización de obras más complicadas se requieran diversas sesiones repartidas durante varios días. La estructura interna de una obra puede, en consecuencia, organizarse del mismo modo; la canción de gesta *Huon de Bourdeaux* está dividida en *jornadas,* y lo mismo sucede con películas hechas por episodios, o con la *Tetralogía* de Wagner, que nunca se interpreta de una vez.

2 / El día diegético

La relación entre el tiempo de ejecución y el tiempo interno de la obra ha hecho que el teatro se preocupe por la relación que hay entre el tiempo de representación y la duración de la acción diegética. Entre la coincidencia total, en que la acción dura exactamente el mismo tiempo que la representación, y la libertad total, que hace suponer que en los entreactos ha transcurrido un tiempo cualquiera, en el tiempo diegético, el teatro antiguo y el teatro que ha seguido las reglas clásicas optan por un término medio que fija la máxima duración en un día de veinticuatro horas (regla de la *unidad de tiempo).* El día es, pues, en este caso, el intervalo-unidad de tiempo diegético.

Por otra parte, los días en su situación dentro de un calendario sirven de tema para algunas obras que se sirven de un día específico o de períodos de tiempo cíclicos (cf. Hesiodo, *Los trabajos y los días).*

➢ DIÉGESIS, TIEMPO.

II - El día como tiempo de claridad procede del sentido precedente, pasando de significar el período en el que luce el sol a significar la claridad en sí misma.

El color de las cosas no es el mismo según se halle a la luz del día o a la luz artificial, con lo que la luz del día tiene una gran importancia en todas las artes en que interviene el color.

La luz del día no forma parte de la obra, sino de la estética que las artes visuales llevan a cabo en el modo de representarla. En las artes figurativas la luz del día es una parte integrante en cuanto que ejerce una luminosidad diegética en los seres y objetos representados.

➢ ALUMBRADO.

III - El día como vacío, en oposición a lleno, es inicialmente como el día adquiere el sentido de luminosidad; pero a partir de este sentido se habla de un trabajo *calado* al referirse a una obra, o parte de ésta, que combina con gusto los vacíos y las partes llenas, ya sea en arquitectura, escultura, artes textiles (bordado*, encaje*), etc. El calado tiene en este sentido tres características principales: *1)* la obra calada da lugar, sin embargo, a una obra sólida y consistente, sin que los múltiples vacíos que hay en ella hagan que la obra se derrumbe, se deshile o se desmorone, y pongan en riesgo su perpetuación; *2)* las formas y dibujos resultantes de las partes huecas y rellenas dan lugar a un complejo de valor decorativo; *3)* Existe una relación entre la obra calada y el fondo que se observa tras sus huecos del que estamos separados por las partes llenas del calado; a veces estos fondos están determinados por la obra misma de la que forman parte (ej.: un tejido que sirve de «transparencia» a un bordado inglés, o un muro en último plano situado tras un vano calado), otras veces no forman parte de la obra, pero están determinados por la naturaleza de ésta (el cielo a través de un campanario calado), y, finalmente, hay ocasiones en que el fondo es cambiante y arbitrario, lo que da a la obra aspectos distintos y permite variar, por ejemplo, el punto de vista.

La estética utiliza el término *día* en otros sentidos, como el sentido figurado («ver la luz del día», etc.), aunque en estos casos se trata de un uso del lenguaje corriente que no tiene ninguna aplicación específica en estética. A. S.

➢ VACÍO.

DIACOSMÉTICA. Del griego διακοσμητικός, de διακοσμέω, poner en orden, organizar. El empleo estético que se hace del término en francés se debe, sobre todo, a Etienne Souriau.

Es conocida la frase de Anaxágoras: «al comienzo todo estaba confuso; vino el Espíritu y lo puso todo en orden» (πάντα διεκόσμησε). Éste es el propósito de la diacosmética, entendida como el arte de disponer los objetos de manera estéticamente agradable. Este arte, a diferencia de las artes plásticas, no crea materialmente objetos; su obra reside en la manera en que sitúa unos objetos en relación con otros ya existentes. La diacosmética juega un papel importantísimo en la estética de la vida cotidiana: disposición de muebles en una habitación, el aspecto de una mesa servida, armonía de los elementos de un porte al vestir, etc. Da lugar a ciertas actividades profesionales, tales como el arte de escaparatista o decorador. A. S.

➢ ARREGLO, ORDEN.

DIAFONÍA. ***I*** - Designando, según Aristógenes, todo intervalo musical irreductible a una relación matemática simple, la *diafonía* de los griegos, se transforma, en latín medieval, en *dissonantia:* conjunción de dos sonidos diferentes. Puede tratarse de cualquier intervalo simple; esta acepción «neutra» se mantiene a lo largo de toda la Edad Media.

II - Sin embargo, si, aprovechando una ligera traslación en el sentido, se insiste (con Isidoro de Sevilla) en el carácter *no consonante* de las sonoridades referidas, *diafonía* connota, en la *dissonantia,* la irregularidad y la desviación: a partir de aquí, puede entablarse el debate estético sobre la consonancia y la disonancia y prolongarse durante varios siglos...

III - En cambio, si se pone el acento, no en el carácter único de una sonoridad que, por una suerte de distensión puede llegar a diferenciarse de sí misma hasta «disonar», sino en la heterogeneidad previa de sonoridades ya disociadas y de las cuales nada asegura que hayan coincidido en un principio, se interpreta la *diafonía* como la conjunción de dos sonidos y por extensión como el efecto de la superposición de dos voces distintas. En esta perspectiva «polifónica», *diafonía* se transformará, en el siglo XII, en sinónimo de *discanto;* es la genésis del contrapunto.

➢ CONTRAPUNTO.

DIAGONAL. Línea que une dos ángulos no consecutivos de un polígono.

I - Pintura

La diagonal que aquí se considera es la del rectántulo que constituye un cuadro. Es la línea del movimiento, de la tensión, de la dramatización. Su dirección puede ser en sí misma significativa; la diagonal que sube de la izquierda hacia la derecha es percibida como un movimiento ascensional *(La Madonna Sixtina,* de Rafael, *La Ascensión de la Virgen,* de Rubens); la que va del ángulo inferior derecho al ángulo superior izquierdo parece descender, y puede incluso contener la idea de caída *(El descenso de la Cruz,* de Rembrandt).

Utilizada especialmente en el barroco*, la diagonal se opone a las horizontales y verticales privilegiadas en el arte clásico. A principios del siglo XX comenzó a formar parte del vocabulario de numerosos movimientos (Cubismo*, Futurismo*, Constructivismo*, Elementarismo*). Las telas se organizan, a menudo, a partir de diagonales que crean una impresión de movimiento, y, a veces, de aceleración del movimiento, llevando la vista del espectador más allá de la superficie pictórica. Sin embargo, hay que señalar el rechazo de Mondrian por las diagonales, puesto que él concebía sus telas exclusivamente a partir de la oposición entre verticales y horizontales. Incluso se vio obligado a romper con uno de los eminentes miembros del grupo *De Stijl* (que él había ayudado a fundar): Van Doesburg, quien había preconizado la diagonal como expresión abstracta del movimiento. N. B.

II - Ballet

Línea que va de un ángulo del fondo de la escena al ángulo opuesto a éste. El recorrido en este sentido es llamado «en descenso»; en el sentido contrario «en ascenso», porque las escenas sucedían en pendiente hacia el público (aún en nuestros días, la escena de la Ópera es así, de la misma forma que la de gran número de teatros).

La diagonal es ejecutada con una serie de pasos idénticos, de frente o girando. Desde finales del siglo XIX, se encuentra en casi todas las variaciones clásicas. A menudo es un preludio del «manège».

En el estilo italiano, puede ser solamente un elemento formal cuyo valor reside en el efecto repetitivo. Pero traduce también, según su dirección, una impresión del impulso hacia adelante o del retroceso y la huida intensificadas por la repetición del mismo paso. En ciertos ballets, como *Estudios* (coreografía de Harald Lander), sugiere una línea que se pierde en el infinito hacia el fondo de la escena, o de los bastidores.

La diagonal es generalmente preferida en descenso o en la subida frente al público, porque permite apreciar el paso bajo diferentes ángulos, medir mejor el desplazamiento y, en lo que se refiere a su longitud superior, hace que se ejecuten más pasos. G. P.

DIÁLOGO. Del griego διάλογος, conversación, discusión entre varias personas, el término ha adquirido el sentido técnico que tiene hoy: proposiciones transcritas en estilo directo, intercambiadas entre dos o más interlocutores. En este sentido se opone al monólogo.

I - El diálogo, género literario

El diálogo es un género literario autónomo. Fue la forma clásica de la exposición filosófica en la época de Platón, quien la hizo célebre. Desde entonces se impuso, y tanto los filósofos como los escritores de la Antigüedad lo emplearon con preferencia (por ejemplo, Cicerón). La Edad Media también ha utilizado el diálogo como método de exposición filosófica (Escoto Eriúgena, Guillaume de Conches, Jean Gerson...). El Renacimiento, que redescubre a Platón en sus textos, no hace sino acrecentar la importancia de este método. Utilizar el diálogo es, pues, utilizar una forma clásica. Leibniz, Malebranche se sirvieron de él. A finales del siglo XIX, Renan, autor de unos *Diálogos filosóficos* dirá incluso que el diálogo es la única forma adecuada al pensamiento moderno.

El diálogo no está reservado únicamente a la Filosofía; se encuentra en múltiples casos de exposiciones literarias con contenido ideológico; Lessing lo utiliza; ensayistas como Valéry, teóricos como Brecht, se sirvieron de él. Por último, el diálogo existe como forma puramente literaria, desde los cantos alternados de los idilios o bucólicas antiguos, y los tensones y juegos partidos medievales, hasta los autores de este siglo, como Colette.

Por definición, este género excluye la narración; la discusión de ideas, la expresión de los sentimientos, se presentan bajo la forma de un intercambio de palabras en el cual el hablante es mencionado únicamente por su nombre. Toda indicación descriptiva o narrativa suele ser evitada. La particularidad del diálogo es, pues, presentar exclusivamente el pensamiento –se podría decir que puro– en detrimento de toda información anecdótica secundaria. Que las ideas sean representadas por los personajes, no solamente da vida a la reflexión intelectual, sino que permite además separar claramente las concepciones filosóficas o las funciones de la reflexión (en el *Fedón,* Simmias y Cebes *son* las objeciones y el espíritu crítico). De este modo, los interlocutores frecuentemente encarnan diferentes aspectos del pensamiento en acción.

Es decir, que el diálogo es un género difícil, ya que requiere el uso de téminos precisos, y una construcción rigurosa bajo la apariencia natural de una conversación. Suelen ser obras cortas, pues exigen una gran concentración por parte del lector. Parece, por otra parte, que este género se ha especializado en la obras de discusión.

II - Diálogo y relato

El diálogo es uno de los elementos del relato al mismo nivel que la narración, la descripción y la disertación o la explicación. En la narración, las palabras de los personajes son referidas en estilo indirecto, mientras que en el diálogo se intercambian como al «natural». La tipografía adopta para su uso el guión con el cual marca el cambio de interlocutor que, a veces, viene subrayado por proposiciones intercaladas.

El diálogo aparece desde las primeras epopeyas (la *Ilíada)* y las primeras novelas (el *Satiricón).* Es una modalidad de escritura que confiere al relato un carácter vivo y rápido.

Estilísticamente el diálogo tiene por función transformar el relato en auténtico y realista. De este modo, reduce la distancia crítica o reflexiva entre el sujeto descrito y el juicio expresado por su autor. La restitución o la institución de las palabras es una operación escrituraria; la comprensión de las palabras impone el comentario o digresión, en el cual se inserta la dimensión artística. Por otra parte, el relato mezcla el diálogo, en proporciones variables, según las épocas o los géneros con lo narrativo, lo descriptivo o lo explicativo.

III - Diálogo y teatro

El diálogo es la forma específica de la escritura teatral. El teatro omite la narración, puesto que es acto; la narración tiene lugar a través de él. En principio, el teatro se escribe para ser representado y no para ser leído. No es necesario, por tanto, más que transcribir las palabras de los actores (o actantes). El diálogo es el equivalente de la partitura de una obra musical: un simple sustrato material a toda nueva teofanía. Por eso, el género del diálogo no debe confundirse con el género teatral; sobre todo en cuanto a la dimensión dramática que los diferencia existencialmente. En el teatro, el diálogo es vehículo de ideas, es cierto, pero igualmente de actos o de intenciones de actos o de explicitaciones de actos. No alberga sólo ideas, sino también informaciones psicológicas o signos fácticos. El diálogo, en el teatro, es continuo, ininterrumpido y generador de movimiento. Desarrolla una acción y la conduce a su desenlace; en la novela, apoya un momento de la acción; en el género del diálogo, desarrolla una idea que lleva a su término.

En su origen el teatro no se componía más que de diálogos (y de monólogos), como corresponde

a su esencia: conservación material de un texto concebido para ser representado. Después, paralelamente al desarrollo del teatro, poco a poco se fueron introduciendo indicaciones escénicas para precisar movimientos y juegos de escena. Se añadieron descripciones de decorados y trajes. Esto revela, por parte del autor, una ambición de ser tanto autor del espectáculo como de los diálogos. Y supone, por otra parte, que el teatro puede escribirse para ser leído *(Espectáculo en un sillón,* Musset).

Pero el diálogo, por su esencia misma, debe satisfacer una doble exigencia: la exigencia artística y la exigencia verista. El diálogo nació en esta contradicción existencial. Debe parecer natural, por ejemplo, usar lenguaje coloquial, adaptarse al tono de la conversación y al mismo tiempo debe ser «literario», elevar el nivel habitual de pensamiento, satisfacer los imperativos del «tono», del estilo... Ante este problema crucial cada escuela y cada autor ha encontrado respuestas que nunca son sino meros compromisos temporales. La convención, el acuerdo tácito entre el lector (el espectador) y el autor resuelve esta dualidad antagonista. Se acepta igualmente bien, tanto la lengua raciniana en boca de Nerón, como el hablar trivial de los personajes de Zola. Tanto uno como otro dan cuenta de una realidad recompuesta según una estética diferente, pero igualmente pensada. El arte del escritor consiste a menudo en crear el «carácter local» del diálogo por una palabra, una expresión, un solecismo significativo en un discurso cuyo conjunto satisfaga los preceptos académicos.

IV - El diálogo en el cine

Las artes de la imagen animada y sonora tienen un doble sustrato escrito: el escenario y los diálogos. Hay que remarcar el plural que indica que no se trata aquí más que de un componente de un todo: la realización audiovisual. En contra del teatro, en donde, no obstante la controversia todavía no extinguida entre los partidarios del teatro de autores y del teatro de escenógrafos, el texto dialogado se convierte en el fundamento existencial de un realización que se reactualiza en cada representación, la producción audiovisual se estructura tanto sobre la imagen como sobre la palabra. El escenario define la trama dramática, la composición; produce las imágenes que narrará el relato. Los diálogos como en una novela, pero de manera quizás más intensiva, dan a entender, en primera instancia, las intenciones de los personajes. Son en sí mismos una forma de expresión, pero no la única. Al igual que en el teatro, participan de la acción pero menos claramente, son reveladores de psicología pero con menos exclusividad. La complejidad de la imagen y todo lo que comporta de contenidos semánticos, con los sonidos más diversos (música, efectos sonoros), y con los diálogos, determina una verdadera dialéctica entre esos elementos constitutivos. Así, si el teatro puede definirse (o ha podido ser definido) como un arte del texto, fuente única y fin último de la representación (el diálogo es, en fin, alfa y omega), el audiovisual (cine y televisión) es un complejo de palabras, de sonidos y de imágenes, donde los diálogos no son ni preponderantes ni secundarios: vienen a apoyar o contradecir lo que se muestra en movimiento. Se añaden a la imagen sin redundancia, como un complemento determinante. De tal manera que la elaboración de diálogos de películas se ha convertido en el objeto de una especialidad literaria, la de dialoguista. En casos especiales, las artes audiovisuales presentan obras sin diálogos pero acompañados de un comentario (monólogo despersonificado, a cargo de una voz en off): el documental, el montaje audiovisual didáctico (diapositivas con sonido).

Esto nos lleva a concluir que el diálogo es consustancial a la acción. Tal es su función tanto en la novela como en el teatro o en el cine. El cine mudo, por lo demás, ha sufrido muy a menudo la ausencia del intercambio de palabras: de ahí los rótulos que han proliferado en las últimas películas mudas. Es el diálogo el que en toda obra literaria reproduce más fielmente la vida. La literatura usa las palabras. Si ese material puede parecer irrisorio cuando se trata de representar un paisaje, unas emociones, es, sin embargo, el más adecuado cuando transmite en estilo directo un pensamiento que se formula a través del habla. La imitación de la realidad alcanza entonces su absoluto: se superpone a la vida. El diálogo se podría decir que es una reduplicación de la existencia humana en una de sus formas más específicas: el verbo.

V - Metafóricamente, el diálogo en otras artes

El mimo representa los diálogos sustituyendo las palabras únicamente por la acción. En la danza se encuentran también diálogos a través del empleo de la mímica, en los ballets de temas del siglo XIX. Hay que distinguir el diálogo seguido de preguntas y respuestas breves (por ejemplo, entre Coppélius y Franz en el segundo acto de *Coppélia)* y el paso de dos, en el cual pueden manifestarse los sentimientos de un bailarín y de una bailarina, imposibles de traducir en palabras y emanando de su forma de ejecutar los pasos de danza.

Diálogo significa en música un intercambio melódico entre instrumentos sobre un mismo tema; la impresión sonora es que los instrumentos se responden, de ahí el empleo metafórico de la palabra. En esta medida, un concierto es un diálogo entre el instrumento solista y la orquesta.

➢ CONCERTANTE, ESCENARIO.

DIAPASÓN. ***I*** - Designa, en la Antigüedad griega, la consonancia de octavas.

II - Norma adoptada para la afinación de instrumentos, tomando como referencia el *la* 3. Fijada en 1859 en 870 vibraciones por segundo, esta norma fue trasladada a 880 vibraciones en 1939. La disparidad de las diferentes afinaciones y la ausencia de reglamentación hasta el siglo XIX, puede plantear problemas de interpretación.

III - Instrumento que sirve para dar el *la* 3.

DIASCÉVASTE. El término *diascévaste* es la transcripción directa de la palabra griega διασκευαστής, que designa a quien retoca una obra literaria (de διασκευάζω, arreglar, preparar; cuando se trata de una obra, revisar, retocar, rehacer). La palabra pertenece al lenguaje culto de la historia literaria; se transmitió desde la literatura antigua a la literatura medieval, después a la literatura en general, puesto que el hecho que designa es propio de todas las épocas. Puede, pues, aplicarse a casos actuales.

El diascévaste es, primeramente, el que arregla y modifica el lenguaje mismo de un texto. Puede, así, actualizar el lenguaje para hacer inteligible el texto a lectores más recientes, o acondicionarlo para hacerlo accesible a un público de otras costumbres o de otra mentalidad, o a lectores que empleen un vocabulario menos culto; en todos esos casos es al mismo tiempo adaptador. Pero el adaptador de un texto extranjero que pone la traducción de éste al alcance de lectores de otro país, no es diascévaste, puesto que éste se mueve en un solo dominio lingüístico. Es también adaptador y no diascévaste, el que adapta una obra literaria a otro arte como el teatro o el cine. El diascévaste puede jugar con la existencia de varios dialectos en el interior de una misma lengua. Así, homogeneíza un texto que contiene formas de varios dialectos; o bien acentúa un carácter particularista reforzando su pertenencia a un cierto dialecto (así, se ha señalado el celo de algunos copistas retocadores de Teócrito en darle un carácter más dorio al introducir en sus versos «hiperdorismos»; la cuestión es, por otra parte, controvertida). Sucede que el diascévaste modifica el texto simplemente de acuerdo con su propio gusto, reescribiéndolo tal como él lo habría escrito personalmente, si hubiese sido su autor.

Cambiar el lenguaje es también, a menudo, cambiar el estilo, el registro, la categoría estética. Algunos diascévastes reescriben obras ajenas para atenuar, transformar o acentuar en ellas la atmósfera afectiva. Uno corrige los pasajes enérgicos que él juzga chocantes; otro dramatiza aquello que estaba escrito en un estilo sobrio (como la «redactora de las lágrimas», quien en ciertas publicaciones americanas reescribe un artículo para que haga llorar a las lectoras); otro recorta los períodos para pasar de un estilo elevado a un estilo familiar; etcétera.

Pero los diascévastes no siempre se limitan a cambiar la escritura de un texto; sus modificaciones son, a menudo, más profundas. Algunas veces resumen, condensan, hacen cortes; esto puede alterar todo el equilibrio de una obra. Se suprime, por ejemplo, un personaje, un episodio; en el siglo XIX, no se temía modificar de este modo los grandes clásicos, por ejemplo, suprimiendo en *Cinna* el papel de *Livie*.

En nuestros días el «digest» (extractos o resúmenes de obras) constituye una verdadera industria. A la inversa, los diascévastes desarrollan, amplían, prolongan, interpelan. Los pasajes así introducidos por el diascévaste pueden ser de su cosecha; por otra parte, es sobre todo en estos casos en los que se emplea el término de diascévaste. Algunas veces se puede lograr reencontrar la obra inicial extrayendo estas aportaciones. Entre estas prolongaciones hay que citar aparte el caso en el que el diascévaste modifica la métrica de una obra poética. Se reescribieron en alejandrinos numerosos cantares de gesta compuestos en decasílabos, en el momento en que la moda del alejandrino se extendió. Se produjo, así, una sumisión al gusto del momento como deferencia a una nueva moda, pero también un juicio sobre el valor comparado del alejandrino y el decasílabo. Hinchando de este modo los versos, con gran cantidad de ripio, los diascévastes apenas alcanzaron su meta de mejorar la obra original.

También los añadidos pueden provenir de obras preexistentes. El diascévaste se asemeja, así, al *compilador*. La diferencia estriba en que el diascévaste al modificar la obra le deja, sin embargo, una cierta identidad; el compilador, por su parte, construye una obra nueva con fragmentos tomados aquí y allá de obras a las cuales este desmembramiento hace perder su identidad original. El procedimiento de *contaminación* es el propio del diascévaste y no del compilador, cuando la trama general de una de las obras iniciales subsiste, y proporciona el marco en el cual se introducen fragmentos secundarios tomados de otra parte.

Hay casos en los que el diascévaste respeta los elementos de la obra, pero los traspone. Tal fragmento del principio pasa al medio, tal pasaje del final se transfiere al comienzo, etc. Se invierte el orden de las escenas en una pieza teatral. Eso puede modificar toda la trama, la significación misma de una obra. Es curioso constatar que ciertos arreglistas no tienen muchos reparos en introducir esos cambios radicales, cuando los fragmentos así desplazados son gran parte de los elementos de la obra original.

Por último, hay que considerar aparte el caso de las obras en prosa que se reescriben en verso, o el de las obras en verso que se reescriben en prosa. Se trata, en efecto, de modificar una obra en su esencia misma, aunque la obra antigua esté presente en filigrana y sustente la nueva. Al final de la Edad Media, se modificó abundantemente la literatura romance en verso para hacer novelas en prosa. No siempre es fácil de determinar el límite entre las obras retocadas y las obras nuevas inspiradas en obras antiguas sobre los mismos temas. Sin embargo, cuando Thomas Corneille escribe *Le Festin de Pierre*, sigue tan de cerca el *Don Juan* de Molière poniéndolo en verso, que no es exactamente autor, sino más bien diascévaste, ser híbrido, a la vez autor y no autor.

La propia existencia de los diascévastes plantea problemas de deontología, tanto en el plano jurídico como en el plano moral o estético. ¿Qué derecho puede haber a modificar, retocar, reescribir la obra de otro? Durante mucho tiempo, ha reinado en este tema la mayor tolerancia, y las obras literarias formaban una especie de fondo común donde eran cortadas y recortadas sin escrúpulos. La legislación moderna, por otra parte muy compleja, y a pesar de los abusos que se ha podido

hacer de sus disposiciones, tiende a restringir la acción de los diascévastes protegiendo más a los autores.

La propia palabra de diascévaste no se emplea más que en literatura, pero hechos análogos existen en otras artes, tales como la música o el ballet. En el teatro, la función de diascévaste se designa hoy día con el término de *dramaturgo*.

➢ ADAPTACIÓN, CONTAMINACIÓN, DRAMATURGO.

DIATONISMO. En la música griega antigua, el género *diatónico* designa una de las tres divisiones del tetracordo descendente en dos tonos y un semitono. Su principal característica es, pues, la utilización privilegiada del intervalo de tono, particularidad que perdurará en el diatonismo.

Se entiende por diatonismo la utilización de un conjunto de sonidos reunidos, ligados por intervalos de tono y con dos semitonos no sucesivos, intercalados. El modelo básico del diatonismo es la escala heptatónica natural.

La retórica musical reconoce posibilidades distintas en el diatonismo y en el cromatismo. Mientras que este último expresa con predilección sentimientos tales como la pasión o el dolor, se reserva al diatonismo la expresión del recogimiento, de la simplicidad, de la frescura.

Hasta el siglo XIII, la preeminencia del diatonismo es indiscutible. Todavía en el siglo XIX, a pesar de la abundante utilización de un cromatismo expresivo, y ello, desde el siglo XVII, en Italia sobre todo, el diatonismo constituye la base del lenguaje musical. El abuso del cromatismo en la segunda mitad del siglo XIX, pone en tela de juicio las clasificaciones de la retórica. Al mismo tiempo que se generaliza, el cromatismo, sin el contraste del diatonismo, pierde su poder expresivo. Desde los primeros años del siglo XX, se asiste, paralelamente a este abuso del cromatismo (dodecafonismo, ultra cromatismo), a un retorno al diatonismo especialmente bajo la influencia de modas antiguas o exóticas.

➢ CROMÁTICO/CROMATISMO.

DIBUJO. El sustantivo «dibujo» proviene del latín *designo,* palabra rica en significados, que puede interpretarse como «dibujar» y «representar». El dibujo, obra inscrita sobre un soporte de dos dimensiones (papel o antecedentes del papel, placas, paredes...) presenta plásticamente una esencia, un concepto o un pensamiento, o representa las apariencias de nuestro mundo. Correlativo al utillaje material gráfico –que varía según las épocas–, el dibujo se realiza según técnicas diversas: punta de metal, pluma y tinta, carboncillo, lápiz gráfico, aguada, e, incluso, acuarela (siempre habrá que distinguir cuidadosamente el «dibujo al pincel» que presenta volúmenes y que manifiesta formas, de la acuarela *stricto sensu).* También, sobre el plano estético, debemos contemplar dos aspectos de lo que el lenguaje corriente llama «dibujo».

I - El dibujo, como propósito, se encuentra por todas partes en las artes plásticas a título de proyecto (de pintura, de arquitectura, de orfebrería, de tejido...). Este dibujo, sobre un soporte relativamente frágil, es realizado según diversas técnicas elegidas en función de la aplicación que se pretende, y cuidando tanto la composición de la estructura o de la perspectiva caballera, como de un cierto detalle que, por su importancia, pierde su estatus de detalle para convertirse en el centro de interés dentro de una composición expuesta globalmente.

El dibujante ejecuta varios ensayos, llamados esbozos, luego modelos, y finalmente cartón*, que aportan el sentimiento estético de la promesa, de la abertura hacia... en definitiva, de una frescura, el anuncio de que algo va a emerger de lo-no-acabado.

El aficionado al arte se conmueve al imaginarse lo que podría ser la obra definitiva en su materialidad, y se activa para comprender una etapa haciéndose coautor de una obra por acabar. Ninguna persona sensible a la expresión plástica permanece indiferente ante tales dibujos preparatorios, los mismos que adornan con su brujería los despachos de los eruditos y los estudios de los especialistas.

II - El dibujo, como arte autónomo, modo de expresión irreductible a otros modos, dinamiza al creador que elige orientar sus gestos –temporal o definitivamente– hacia la realización de una obra destinada a ser mostrada y conservada, ya sea presentada en un cuadro, ya sea en un repertorio de carpeta; obra conmovedora, en principio por su caráter único, luego por su carácter intimo, señalado por dimensiones relativamente débiles que le permiten ser expuesta en un pasaje, en una habitación habitada. Un dibujo enmarcado, siempre de peso ligero, se desplaza fácilmente, lo que acentúa su familiaridad, su capacidad de respuesta ante cualquiera que sea el estado anímico del aficionado. La estética del dibujo varía según las mentalidades, individuales o colectivas, extrañando la elección de unos u otros procedimientos correlativos a las técnicas de la época. Se distingue:

1 / El grafismo puro, realizado a punta, a pluma o a lápiz sin ningún realce. Por sus contornos netos manifiesta la esencia de un objeto, esencia que se nos ofrece a través de la ausencia del juego de luz y sombra. Semejante dibujo sorprende por sus nociones breves, rápidas, a menudo elípticas, que excluyen todo arrepentimiento, toda marcha atrás, todo añadido. Presta servicio al hombre de ciencia que ilustra sus tratados, prefiriéndolo a la fotografía –siempre tributario de circunstancias, nunca selectiva– o al dibujo de aerógrafo. Se convierte, entonces, en dibujo documental.

2 / El dibujo narrativo, a menudo llamado «dibujo plumeado», porque las sombras, numerosas, creadoras de volúmenes, son representadas por trazos entrecruzados, tinta sobre el pasado vivido o lo vivido potencial. El dibujo narrativo habla de una historia, satisfaciendo una memoria, reactualizando hechos diversos pasados o incitando a fabular sobre un posible futuro.

3 / El dibujo que realza su grafismo por medio de colores (lavado*, sanguina, acuarela*, y también

aguada), llamado frecuentemente «dibujo lavado». Sumerge al espectador en una sensualidad insistiendo sobre la presentación de las materias, materiales cuyos volúmenes están fuertemente marcados. Este tipo de dibujo conviene particularmente a los desnudos académicos y a los paisajes amplios. El aficionado, atrapado por una presencia calurosa y acogedora, reconoce lo extraño, lo horrible, lo grotesco, de la misma forma que lo hermoso, lo lindo, lo pintoresco.

4 / El dibujo como sustituto de la pintura sirvió como tema de disertación en el momento de la «querella de los coloridos» del siglo XVII. ¿Se puede calificar como dibujo a una acuarela que ofrece volumen de la misma forma en que deja numerosas zonas en barbecho? La lisura de los colores cercados por trazos, ¿constituye un dibujo o una pintura? ¿Dónde hay que colocar el pastel que utiliza grados y brillos? Convencionalmente se debería plantear el dibujo como el arte que privilegia la noción de límites con relación a la presentación que resulte del empleo de los colores.

Todo dibujo, materialización del gesto, del movimiento de la mano del artista, ayudándose de trazos, forma la visión del espectador que siente que el mundo no es un caos, sino que existe como relaciones que se liberan poco a poco de una insignificancia global. Ciertamente, el dibujo autónomo se vive como un arte de anotación que arranca al público de su cerrazón dentro de las cotidianas convenciones socio-económicas, mientras que el dibujo designio anuncia un proyecto, una transformación de lo que era visible hasta entonces. Además, estas dos clases no son claramente distinguidas: tanto en una como en la otra reina la espontaneidad, incluso si el artista ha tenido que ejercer con anterioridad su habilidad práctica y su agudeza visual ante la naturaleza o ante las obras de arte anteriores. Así, pues, se puede hablar con toda propiedad de UN arte del dibujo, dominio del gesto espontáneo y de la formación de la vista, arte cuyo impacto estético se revela específico. F. J.

DICCIÓN / DECIR / RECITADOR. Decir un texto, es pronunciarlo (recitación o lectura) con todas las cualidades que requiere la declamación dramática: articulación, inflexión, ritmo, etc. Término técnico del arte dramático, el verbo *decir* toma, por oposición al sentido usual, un sentido noble: reemplaza, de hecho, a la palabra *declamar,* considerada hoy como peyorativa. La *dicción,* arte de bien decir, es igualmente una técnica que se presenta como la gramática elemental del arte dramático. El término *recitador,* que designa a un artista poseedor del talento de bien decir un texto, no se aplica a los comediantes, sino más corrientemente a los cantantes que suplen una técnica de canto insuficiente, por el arte de la dicción.

➢ ARTICULAR/ARTICULACIÓN, BUEN-DECIR, DECLAMACIÓN.

Dicho ➢ *Adagio, Gnómico*

DIDÁCTICO. El término didáctico procede directamente del griego διδακτικός, que significa *apto para instruir.* Con frecuencia se ha tomado como adjetivo; las obras didácticas son aquellas que tienen como fin aportar conocimientos.

Pero el uso del término didáctico como sustantivo tiende actualmente a extenderse; designa una reflexión sobre la manera de enseñar una disciplina; la didáctica se distingue de la pedagogía en cuanto que parte de las exigencias propias que aporta en la enseñanza la naturaleza de la disciplina a enseñar y del objeto que estudia, mientras que la pedagogía considera más bien aquello que, en el acto de enseñar, se debe a la naturaleza de los alumnos a los que se enseña una disciplina.

Ya sea como adjetivo o como nombre, el uso mismo del término didáctica en estética está ligado a controversias, cuestionando su derecho a ser considerado como un término de estética; en efecto, se ha puesto en duda la compatibilidad de los dos términos de didáctica y de arte.

I - El arte didáctico

1 / Su existencia funcional

Es un hecho, a pesar de todas las controversias, que el arte didáctico existe, y ese hecho permanecería incomprensible si nadie le hubiese encontrado razón de ser. Ahora bien, ha tenido una larga historia, principalmente en los dos dominios de la poesía y de las artes plásticas; de manera que es preciso estudiar primero el punto de vista de quienes lo han practicado.

A / *El poema didáctico.* Es un poema que tiene como fin proporcionar una enseñanza científica o técnica; transmite, ya sea conocimientos teóricos, ya sea un saber hacer.

Hay que diferenciarlo de algunos géneros vecinos, y primeramente de la *poesía filosófica,* cuyo objeto es una reflexión antes que un saber constituido. La *poesía gnómica* es de carácter más moral y resume, en proverbios o máximas, una visión de la condición humana o de las relaciones de los hombres entre sí. La poesía didáctica es igualmente distinta de la poesía lírica de objeto científico; esta última traduce una reacción afectiva y poética a un conocimiento, pero no tiene por función enseñar ese conocimiento (así la *Oda* de Malfilâtre sobre *El Sol fijo en medio de los planetas* no tiene como fin enseñar el sistema astronómico copernicano, sino que opone el espíritu de esta visión del mundo a la del geocentrismo); sucede, sin embargo, que el fin didáctico se acompaña de una reacción lírica o épica con el objeto de instruir. Finalmente, hay que señalar que el poema histórico no es por fuerza un poema didáctico: puede ser épico, narrativo, lírico; es didáctico en cuanto que su fin es transmitir conocimientos históricos o de metodología histórica; si la *Historia de Troya* de Benoit de Sainte-More es sobre todo una obra narrativa, ciertos pasajes son netamente didácticos; así, al principio de su poema, en el momento en que el autor explica por qué Homero no puede ser una fuente histórica sobre los acontecimientos de la guerra de Troya, es una excelente lección de crítica de las fuentes.

El poema didáctico ha sido ampliamente utilizado desde la Antigüedad con, por ejemplo, *Los*

trabajos y los días, de Hesíodo, o los *Fenómenos,* de Arato, y sobre todo con *Las Geórgicas,* de Virgilio, obra fundamental en el género, y cuya influencia ha sido uno de los factores determinantes para la duración del mismo. La Edad Media ha cultivado el poema didáctico, con obras tales como los *Bestiarios, Volucraires, Plantaires, Lapidaires, Computaires* y *Calendriers;* basta con citar los *Bestiarios* de Guillaume le Clerc de Normandie y de Philippe de Thaon, y las dos redacciones en verso de la *Imagen del mundo* de Gautier de Metz (quien ha escrito también una versión en prosa); el género histórico ha suministrado, por ejemplo, la obras de Wace y de Benoît de Sainte-More. El período clásico ha sido a menudo introducido en la didáctica por la traducción de obras didácticas de la Antigüedad, principalmente de las *Geórgicas;* pero también ha cultivado el género en obras originales, sobre todo en el siglo XVIII, que se entregó al didactismo con predilección, aunque lo debilitó considerablemente; quizás fue por reacción contra ese debilitamiento del género, por lo que éste cayó enseguida en un cierto descrédito.

Para que el poema didáctico haya tenido tal desarrollo, ha sido preciso que se le haya encontrado un interés; éste ha sido, para la poesía, el encargarse de una misión de enseñanza, y, para el conocimiento, un interés de transmitirse bajo una forma poética. Sobre este último punto, la primera ventaja de la forma poética es *hacer pasar* un contenido un poco árido envolviéndolo en una redacción más agradable. Además, la poesía, por su función glorificante, aureola de prestigio las ocupaciones y los saberes que sin ella no hubieran obtenido la misma consideración. Por último, la forma rítmica tiene un valor mnemónico indiscutible y favorece, pues, los aprendizajes (pero no hay que confundir el poema didáctico con la simple aplicación de un ritmo mnemónico a los conocimientos a aprender).

En lo referente al teatro, se emplea poco el término didáctico, se habla más bien de «pieza de tesis». Sin embargo, hay que señalar el caso de Brecht, que ha utilizado el término de didáctica: la pieza en sí misma, tanto como la representación del actor, tienen por función enseñar al espectador conforme a la dialéctica marxista.

B / *La representación plástica didáctica.* Las artes plásticas disponen de un procedimiento de exposición no verbal de los conocimientos; y el dibujo, en particular, tiene recursos irreemplazables para hacer comprender ciertos saberes. Por esta razón, procedimientos nuevos tales como la fotografía, no han podido destronarle. La *ilustración científica* pide siempre dibujantes que sean verdaderos artistas, y existe siempre un puesto de dibujante del Museo de Ciencias Naturales.

En efecto, el dibujo permite abstraer el objeto concreto que se quiere conceptualizar, por ejemplo, un rasgo característico. Además, el dibujo permite presentar reunido lo que la percepción no capta más que sucesiva o alternativamente. Es, por ejemplo, un hecho bien conocido en sigilografía, las aptitudes del dibujo para reflejar lo que la fotografía no puede transcribir.

Por otra parte, las artes plásticas usan procedimientos de comunicación, no solamente no verbales, sino además no escritos; esto los convierte en aptos para la enseñanza a iletrados. Esta instrucción por la imagen ha tenido, por ejemplo en la Edad Media, una gran importancia. Así, se ha podido decir que la catedral era «la biblia de los iletrados».

Se pudo entonces creer que la imprenta y la alfabetización iban a perjudicar a ciertas artes plásticas al suprimir su función didáctica. «Esto matará a aquello», escribía Victor Hugo en *Nuestra Señora de París.* En realidad, las técnicas modernas de difusión de la imagen han aportado hoy en día una expansión tal de este tipo de enseñanza que se ha podido temer, por el contrario, que aquello mate esto, que la imagen perjudique a la escritura. No ha habido, no obstante, crimen ni en un sentido ni en el otro y los dos procedimientos complementarios han podido coexistir pacíficamente.

C / *La música.* La música no tiene más que un papel didáctico indirecto cuando sirve de vehículo a palabras que, en sí mismas, proporcionan una instrucción. Pero puede suceder que reemplace totalmente la palabra y actúe entonces por evocación (es el papel de los Preludios de corales al órgano). En cambio, la música ha tenido, muy a menudo, un papel pedagógico.

2 / Las objeciones al arte didáctico

Frente al arte didáctico se ha alzado una oposición que sostiene, o bien que no es verdaderamente arte, o bien que lo es, pero del malo. ¿Qué argumentos se han dirigido, pues, contra el arte didáctico?

A / *El arte rebajado al estado de medio.* En nombre de la dignidad del arte, se ha rehusado, a veces, a darle una finalidad didáctica, porque entonces no sería sino un medio subordinado a un fin ajeno a él. Esta polémica reúne, bajo ciertos aspectos, a todos aquellos que se oponen al arte aplicado, al arte religioso, al arte comprometido políticamente, en resumen, a todo lo que no sea únicamente el arte por el arte.

Ciertamente hay en esto un deseo muy respetable de devolver al arte todo su valor intrínseco. Pero si reconocemos así en el valor estético una justificacion suficiente de las obras de arte, que no tendrían por qué necesitar otro valor para merecer su existencia, ¿implica esto necesariamente el rechazo a cualquier otra finalidad? Porque después de todo, en una obra de arte podrían reconocerse varias finalidades asociadas. El rechazo de una pluralidad de fines no puede justificarse más que si hubiese incompatibilidad de esos fines entre sí. Es otro argumento que en su momento habrá que examinar.

B / *La incompatibilidad posible entre los conocimientos a transmitir y la forma artística.* Un reproche que se hace a menudo a ciertas obras de arte didácticas, y en particular a los poemas didácticos, es el de tener un tema que por su propia

naturaleza no se presta a un tratamiento artístico o poético. En particular los conocimientos técnicos serían de tal prosaísmo y falta de elevación que excluiría toda poesía. Se toleraría las *Geórgicas* porque la agricultura, es el campo, y el campo (por una extraña confusión de ideas) se asimila siempre a la naturaleza, en la cual vemos una fuente de sentimientos sublimes. Pero hacer versos sobre el barómetro, sobre la carpintería, sobre la fabricación de porcelana, ¡qué decadencia! ¡Qué rebajamiento!

Es curioso observar que esta oposición al arte didáctico a causa de los temas que trata, se ha manifestado paralelamente a la tendencia del arte de liberarse de la tiranía del tema. Hay aquí una cierta contradicción. Además, la objeción no se ejerce más que sobre ciertos temas y no sobre el arte didáctico en su esencia. ¿Hay, pues, temas no susceptibles de mutación estética? Se podría responder más exactamente a la objeción diciendo que es un sello del genio del artista hacer aparecer bajo un aspecto estético objetos hasta entonces desconocidos, velados por la costumbre o por consideraciones utilitarias.

Sin embargo, incluso si se admite que no hay temas anti-artísticos por naturaleza, y que el artista, el poeta, pueden transfigurar cualquier cosa, una preparación anatómica o un animal desollado, ni *La lección de anatomía del Dr. Deyman* o *La lección de anatomía del Dr. Tulp,* como tampoco *El buey desollado,* son, por parte de Rembrandt, lecciones de anatomía destinadas a instruir a los espectadores. Y aquí se presenta otra objeción al arte didáctico, que no se dirige al objeto representado, sino al arte didáctico en sí mismo, cualquiera sea su tema: ¿el conocimiento no sería incompatible con el arte?

C / *Arte y conocimiento.* La idea de que el arte y el conocimiento se excluyan figura ya en una controversia sobre el poema didáctico en el siglo XVIII. Se sostuvo que la poesía reposa sobre la imaginación y, por tanto, sobre la ficción, mientras que el conocimiento se refiere a la realidad. A lo cual Louis Racine respondía distinguiendo lo que él llamaba las «ficciones del relato», es decir, el carácter imaginario de los hechos expuestos, y lo que denominaba «las ficciones del estilo», es decir, la utilización de imágenes, que él creía todavía necesarias para la poesía. Sobre lo cual Marmontel añade: «Una manera más natural de decidir esta cuestión es negar absolutamente que la ficción sea esencial para la poesía»; y defiende el derecho del poeta a presentar «cuadros del natural», lo que permitiría al poema didáctico ser verdaderamente un poema.

Pero, continúa Marmontel, «no hay nada más insostenible que un tema sublime en sí mismo, didácticamente tratado por un versificador poco avezado y descuidado que hiela todo lo que toca y razona en lugar de sentir». Aquí surge otro argumento contra el arte didáctico: la didáctica sería razón, y el arte sentimiento.

Evidentemente, se puede criticar el reduccionismo que quiere hacer volver el arte únicamente a la efusión afectiva. Pero además, la objeción al arte didáctico no tiene sentido más que si admitimos por hipótesis un antagonismo entre la afectividad y la inteligencia –hipótesis que apenas es sino un prejuicio.

En efecto, el conocimiento provoca a menudo vivos sentimientos estéticos y el *acceso al conocimiento* (que es el fin del arte didáctico), abriendo a los ojos mundos todavía desconocidos, es una fuente particularmente viva de tales sentimientos.

En el momento en que Emile Borel habla de «la *belleza* propia de la ciencia», que «seduce a las imaginaciones», cuando Einstein alaba el «sentimiento de misterio» y la «facultad de maravillarse», necesarias en la investigación científica, ellos sin duda no reniegan de su estatus de científicos. Bouligand declaró en una ocasión a la Sociedad Francesa de Estética que las impresiones estéticas pueden servir de guía para investigaciones matemáticas. Y Jacques Bernoulli, el fundador del cálculo de probabilidades, sintió algo propiamente «numinoso» en los entes matemáticos, y los ha celebrado en versos latinos.

No hay, pues, contradicción interna en la noción de arte didáctico. Pero esto da a los autores de tantas obras didácticas fracasadas (y son numerosas), la plena responsabilidad de su fracaso. Hay que ver, por tanto, en qué consiste la insuficiencia de esos «versificadores poco avezados y descuidados» condenados por Marmontel.

3 / Las exigencias del arte didáctico

El arte didáctico afronta tres tipos de exigencias y se propone satisfacer a los tres simultáneamente: en primer lugar, el autor debe tener conocimientos reales; debe ser capaz de enseñarlos; y finalmente, debe ser artista o poeta. Las posibles debilidades de las obras didácticas proceden de la carencia por parte del autor de una u otra de estas cualidades necesarias –incluso de las tres a la vez–.

Tomemos el ejemplo de Delille, a la vez tan célebre y tan olvidado. Como autor de poesía científica (y ya sus contemporáneos se lo habían reprochado), tiene el doble defecto de no ser ni poeta ni científico.

Por el contrario, la integración de estas cualidades permite ciertos éxitos debidos a la unión entre la exposición de los conocimientos y el uso artístico de los medios. Ciertos cortometrajes documentales del cine científico, por ejemplo, pueden ser excelentes lecciones de ciencias, a la vez que obras de gran belleza.

II - La didáctica del arte

En todo este estudio del arte didáctico, no hemos hablado de una de sus ramas, sin embargo, importante: las numerosas *Artes poéticas.* Es a causa de su posición muy particular, como intersección de dos funciones: poemas destinados a enseñar, que pretenden, a su vez, enseñar a hacer poemas. Ahora bien, las dos funciones no coinciden necesariamente. Junto al arte didáctico, hay que dejar, pues, un lugar para la didáctica del arte.

Aquí se plantea el problema fundamental: ¿el arte puede enseñarse?

Si no vemos en el arte más que una efusión afectiva, una expresión de la personalidad, o una

misteriosa y quizás sobrenatural inspiración, tal vez negaremos que el arte se pueda enseñar. Aunque a decir verdad, se puedan ya plantear aquí problemas de sensibilización, de educación de la percepción y de la afectividad; pero se trata de problemas pedagógicos y no didácticos. Desde un punto de vista estrictamente didáctico, basta con observar que aquellos a quienes les ha faltado la enseñanza artística, pueden no llegar a realizar aquello a lo que aspira su sensibilidad y aquello en lo cual se realizaría su personalidad, como se muestra en el término autodidacta, al cual nos podemos remitir.

En efecto, el material mismo con el que obra el artista posee propiedades objetivas que él debe conocer para poder imponerle su propósito. Por otra parte, debe afrontar problemas difícilmente superables o bien debe emplear, para encontrar por sí mismo los medios para superarlos (medios ya conocidos), un tiempo precioso que habría podido emplear mejor en hacer su obra original. Es lamentable (para citar ejemplos reales) que un pintor malgaste tiempo y obras antes de descubrir la necesidad de un secante para la pintura al óleo, o la opalescencia del gouache, o la fugacidad del rosa de Tyr, las mezclas que permiten un violeta puro y luminoso en contraste con las que producen uno turbio y borroso.

Se podrían encontrar ejemplos análogos en todas las artes. Un compositor de música no tiene que inventar por sí mismo todos los instrumentos de música y los sistemas musicales. Lo que él no inventa, tiene que aprenderlo.

Pero la didáctica del arte se refiere por su esencia a lo que hay de intrínseco y de objetivo en el arte de enseñar. Sería una grave confusión que se mezclaran juegos de preferencias personales impuestas por el profesor a su alumno, o la deferencia a una moda hipostasiada.

➢ AUTODIDACTA, BESTIARIO, DESCRIPCIÓN, DOCUMENTAL, ENSEÑANZA, GNÓMICO, CIENCIA, TÉCNICA.

DIÉGESIS. El término *diégesis,* con el adjetivo *diegético* que deriva de él (= relativo a la diégesis, existente en la diégesis), y el adverbio *diegéticamente* (= de manera diegética, en lo que concierne a la diégesis), fue creado en 1950 por Anne Souriau, en el grupo de investigadores de estética del Instituto de Filmología de la Universidad de París. Dichos investigadores necesitaban un término para designar un concepto que debían utilizar frecuentemente, pero para el cual no existía todavía una palabra especial, lo cual les habría obligado continuamente a usar perífrasis. Anne Souriau tomó entonces el término del griego διήγησις que designa un relato y el contenido de un relato. El término diégesis ha nacido, pues, en las investigaciones de estética cinematográfica, pero la noción que designa no es exclusiva de este arte: se aplica a todo arte en el que se representa algo (cine, teatro, ballet figurativo, literatura, pintura y escultura de segundo grado, es decir, representativas, música descriptiva, etc.). *La diégesis es el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte,* de la cual representa una parte.

La noción de diégesis no debe confundirse con la de realidad exterior. Puede suceder que las dos coincidan en su contenido, por ejemplo, cuando un pintor hace el retrato de un personaje real, cuando un escritor relata acontecimientos históricos o escribe sus memorias. Pero una novela de imaginación tiene una diégesis ficticia, lo mismo que un cuadro que representa personas imaginarias o paisajes irreales. Existen, por otra parte, casos mixtos, como el de una novela histórica en la que héroes ficticios se mezclan con personajes que han existido realmente. Pero la presencia de la diégesis es la misma respecto a la obra. Que Delacroix pinte su propio retrato, el de Chopin o el de George Sand, o que pinte el Infiel de Byron, la barca de Dante, o el rapto de Rebeca del *Ivanhoe* de Walter Scott, personajes reales y personajes imaginarios están presentes en el cuadro de la misma manera. Si en la novela de Walter Scott, Rebeca es un personaje de invención y Ricardo Corazón de León un personaje histórico, son los dos igualmente personajes de novela. El cine y el teatro representan un caso particular: hay en ellos una cierta coincidencia entre la diégesis y la realidad en la naturaleza misma de la representación teatral o cinematográfica, debido a que actores de carne y hueso aparecen en escena o son fijados en la película por la cámara. Pero representan un papel y no están ahí como ellos mismos, sino en tanto que prestan momentáneamente su cuerpo físico a personajes diegéticos creados por el autor. La diégesis es, pues, el mundo representado en la obra, cualquiera que sea su relación con el mundo real.

Así, pues, la diégesis puede tener sus propias leyes internas diferentes de las de la realidad. Puede ser coherente consigo misma según otros principios distintos de los de la naturaleza física real. Así, en *Eleonora,* de Edgar Poe, el valle de Gazon-Diapré obedece a una ley diegética según la cual la vegetación se transforma en función de los sentimientos de los personajes que viven en él. Hay, pues, en un caso de este género, una naturaleza diegética, es decir, establecida por la obra.

Tampoco hay que confundir la diégesis con el único contenido representativo de la obra, puesto que este contenido no constituye más que una parte de ella y la diégesis lo invade todo. Por ejemplo, en la *Andrómaca* de Racine, únicamente está representada en la obra y mostrada en escena una habitación del palacio de Pirro; pero hay además en la diégesis otras habitaciones del palacio, adonde se supone que se retiran los personajes cuando dejan la escena (momento en que los actores desaparecen tras los bastidores); está toda la ciudad de Buthrot alrededor del palacio, está todo el Epiro, cuya capital es Buthrot, está toda Grecia, los mares en los que Orestes arrastraba su condena y sus dificultades, la ribera asiática en la que no subsisten más que las ruinas de Troya. Sólo algunos personajes aparecen en escena, pero

hay que contar con bastantes ausentes, tales como todos los reyes griegos confederados, de los cuales Orestes es embajador. Y si la acción no comienza sino mucho después de la conquista de Troya, todo ese pasado está, por así decirlo, presente en la obra: Héctor es en ella, en ciertos aspectos, un personaje esencial aunque ya muerto; las reacciones pasionales de los dos primos hermanos, Orestes y Hermione, están en relación con un pasado que pesa fuertemente sobre ellos. Tienen, en efecto, una terrible herencia, ambos Atridas por sus padres, cada uno de ellos hijo de una de las hijas gemelas de Leda. Hay que imaginar lo que ha podido ser su infancia privados de sus padres, separados de su familia: los padres movilizados durante diez años en la guerra de Troya, las madres adúlteras ausentes, una a quien ha sido necesario retirar por prudencia a su hijo mientras ella colocaba en el lugar del padre a un primo de su marido, la otra habiendo abandonado a su hija para seguir a un amante. Todo este universo así desarrollado en el tiempo y en el espacio alrededor de la obra, no está en una relación cualquiera con ésta: está unido a ella por una relación de implicación.

Esta relación es todavía más clara en el caso de hechos diegéticos no explícitamente mencionados en la obra. Sin embargo, el autor a menudo tiene que tenerlos en cuenta y sucede que sin hacerlos figurar en la obra misma, los ha calculado. Así, Victor Hugo ha supuesto la existencia de Jean Valjean para verificar la coherencia interna de la diégesis, la posibilidad de que Jean Valjean pudiera efectivamente disponer, bajo la personalidad de Ultime Fauchelevent, de recursos correspondientes a lo que él había ganado como fortuna bajo la personalidad de M. Madeleine. Los elementos diegéticos no manifestados directamente en la obra pueden ser deducidos de ésta por el razonamiento, puesto que están ahí necesaria y virtualmente presentes. Se puede hacer un plano de Sevilla a partir del texto del *Cid,* o más exactamente, deducir un esquema mostrando la situación de unos en relación con otros, de los lugares en los que transcurre la acción, tanto si es mostrada en escena (Palacio, casa del Conde, casa de don Diego) como si queda entre bastidores (lugar de la lucha de Rodrigo con el Conde, o con don Sancho). Se puede determinar en un mapa geográfico, por un cálculo geométrico de lugar, el emplazamiento exacto del castillo de Fleurville, en *Les petites fines modèles* (y no coincide con la situación del castillo de Nouettes habitado por Mme. de Ségur, aunque se encuentra en la misma región).

Pero si la obra implica la diégesis, la reciprocidad no es verdadera y la relación no es simétrica. Y ése es justamente uno de los factores esenciales del valor estético de una obra, la elección hecha por el autor en la forma de presentar una diégesis que puede ser entendida de una infinidad de maneras. El autor elige los elementos de la diégesis que acontecerán en la obra, elige el punto de vista donde él se sitúa para representarla, elige el orden en el cual presenta los acontecimientos. Y son estas elecciones las que dirigen la obra.

Desde hace mucho tiempo, se han señalado los recursos estéticos de lo que la Edad Media llamaba el *ordo artificialis,* en el cual los acontencimientos son narrados en la obra según un orden que no es el orden cronológico de los acontecimientos en la diégesis. El volver la vista atrás es un caso típico, clásico desde la Antigüedad con la *Odisea* y la *Eneida,* adoptado, a menudo, como un verdadero tópico en la novela del siglo XIX. El *ordo naturalis,* por el contrario, calca el orden del relato sobre el orden diegético de los acontecimientos.

La elección de un punto de vista sobre la diégesis es una resolución que el autor debe tomar con claridad, sin titubeos. Puede tratarse, en su aspecto material, del lugar donde se supone que se sitúa el espectador en el espacio diegético. En la mayoría de las Crucifixiones, Cristo es visto de frente, y desde un punto situado casi a su altura. Pero algunos pintores no han temido el efecto de escorzo de una cruz vista de abajo hacia arriba por un hombre situado en el suelo. Y otros han plantado, por así decirlo, su caballete en otro punto del Gólgota para tomar la escena desde una perspectiva diferente; así, Tintoreto capta las tres cruces en hilera según una perspectiva fugada, situando a los crucificados agrupados en la parte superior izquierda del cuadro, mientras que la Virgen y los discípulos están en la parte de abajo, a la derecha. En su obra sobre *La cena de Emaús,* L. Rudrauf ha buscado por combinatoria matemática las diferentes relaciones espaciales posibles entre los tres personajes, el punto desde donde el autor puede captarlos y las consecuencias estéticas de estas elecciones. Basta comparar las dos *Cena de Emaús* de Rembrandt, la del Louvre y la del museo Jacquemart-André. Pero el punto de vista puede ser también el del personaje diegético en el cual uno se sitúa. El caso más extremo es el ejemplo de la narración hecha en primera persona. Pero el relato en tercera persona comporta, en no menor medida, un punto de vista muy claro. Los autores medievales de la Materia de Bretaña, principalmente Chrétien de Troyes y el autor anónimo de la traducción llamada Vulgata de las novelas arturianas, han utilizado con gran maestría, enlaces de puntos de vista, el juego de puntos de vista individuales y colectivos, etc. Los autores modernos no se han quedado atrás; uno de los ejemplos más claros es la utilización del punto de vista en *La Celosía* de Robbe-Grillet: un personaje diegético es únicamente introducido por el relato *en tanto que punto de vista,* como la cámara o el micro de un film imaginario; pero su sentimiento de celos, su lugar en el triángulo donde sólo la mujer y el rival son mostrados, se encuentran perfectamente definidos por la manera en que él mira, escucha, espía. Se captan incluso las fluctuaciones y desviaciones de su atención, por ejemplo, al final del libro, donde los celos alcanzan su punto culminante, y donde él no se interesa más que por los dos interlocutores de una conversación sobre una novela reciente, teniendo el contenido exacto de sus palabras tan poca importancia que escuchados de una manera distraída y fragmentaria se presentan, a elección, afirmativa o negativamente.

El punto de vista no se entiende aquí como el punto de vista personal del autor, sino que es el que está implicado en la estructura estética de la obra y que se puede poner de manifiesto mediante el análisis. Puede suceder que la estructura de la obra manifieste incluso varios puntos de vista: así, Jules Romains presenta el personaje visto por la calle por donde pasa (ver *Unanimismo).* Pero renunciar a todo punto de vista puede ser también un principio artístico importante, y constitutivo de una estética.

Finalmente, señalemos que varias obras pueden tener la misma diégesis, lo cual no se produce sin plantear problemas, cuando esta diégesis es una pura ficción. Eso pone en juego cuestiones de lógica en la coherencia de esas obras entre sí y en la unidad de sus implicaciones; cuestiones psicológicas tales como las de las relaciones entre las imaginaciones, las personalidades, de los diversos autores; incluso cuestiones metafísicas, pues se pone en juego la acción de una existencia en potencia (la díégesis, virtualmente contenida en la obra) sobre una existencia en acto (la obra misma).

Desde las primeras publicaciones donde figuraba el término diégesis (un artículo de Etienne Souriau, «La estructura del universo fílmico y el vocabulario de la filmología», en la *Revista internacional de filmología,* n. 7-8, 1951; y posteriormente el volumen colectivo *El universo fílmico,* 1953), la palabra se ha difundido ampliamente, pero, curiosamente, menos en el dominio de la filmología que en el de la reflexión sobre el teatro y sobre la literatura. Es hoy en día de utilización constante en las investigaciones sobre el análisis del relato. Ricardou la emplea frecuentemente en *Problemas de la nueva novela.* Se ha revelado de gran utilidad sobre todo en el análisis de obras en las que hay varios niveles de narración y varias diégesis encajadas las unas en las otras (por ejemplo, cuando un personaje de una diégesis hace un relato introduciendo una nueva diégesis). Se encuentran, así, en Jakobson, los adjetivos *intradiegético, metadiegético,* etc., para calificar las posiciones y relaciones entre diégesis; cf. también el empleo que hace de ello Genette, en particular en *Figures III.*

➢ Acógico, Contenido, Lugar *[II],* Narración *[I],* Punto de vista, Relato.

DIÉRESIS. El término *diéresis* procede del griego διαίρεσις, que significa *separación.*

I - La diéresis por oposición a la sinéresis

Se denomina aquí *diéresis* a la pronunciación en dos sílabas de las dos vocales sucesivas de un diptongo; la *sinéresis,* por el contrario, consiste en pronunciarlas en una sola emisión de voz; la primera semi-vocal, toma como vocal de apoyo a la segunda llamada *dominante,* de manera que el diptongo no forma más que una sílaba. El término de diéresis no se aplica más que en el caso de dos vocales sucesivas dentro de una palabra, siendo la primera susceptible de ser pronunciada como vocal, o como semi-vocal, como *u, ou,* y sobre todo *i.*

Las causas de las diéresis son múltiples. La etimología, con frecuencia, desempeña un papel importante en esto manteniendo la distinción de las dos sílabas de la palabra original. Pero la facilidad de la pronunciación tiene un papel todavía más importante; ahora bien, esta facilidad, opuesta a la dificultad de pronunciación de la sinéresis, hace referencia a muchos factores: número de consonantes que preceden inmediatamente a esas vocales, modo en que la palabra es dividida en sílabas, existencia o no de una o varias sílabas en la palabra después de las de la diéresis, carácter átono o tónico, y brevedad o longitud de esas otras sílabas. La diéresis es, pues, un fenómeno de fonología que acentúa las relaciones entre los fonemas. Sin embargo la diéresis varía según las épocas de la lengua: en el transcurso de la historia, diversas modificaciones han sustituido, en ciertas palabras, una sinéresis por una diéresis o a la inversa. Ahora bien, dado que la diéresis es un hecho prosódico importante, el desconocimiento de la pronunciación exacta puede conducir, en poesía, a verdaderas atrocidades.

Lo esencial en el uso prosódico de la diéresis es, pues, un buen oído poético, sensible a la melodía del verso, que permita comprender el interés estético de la diéresis. Habitualmente se estima que da al verso grandeza, armonía, majestad; pero puede también proporcionarle una lentitud melancólica o una cierta ondulación apacible; y como las dos vocales sucesivas están moduladas de modo que la primera se se desliza hacia la segunda sin hiato por terminar en semivocal, la diéresis une, en suma, la amplitud a la fluidez. Así, por ejemplo, en el verso de Herrera: «Donde el límite rojo de Oriente.»

II - La diéresis por oposición al zeugma

El discurso poético comprende dos organizaciones, una gramatical, en cuanto que quiere significar algo, y la otra prosódica. Cada una tiene continuidades y cortes; la primera incluye palabras distintas unas de otras, pausas entre los miembros de la frase o al final de la misma; la segunda incluye pies y versos distintos unos de otros, y pausas rítmicas. El contrapunto que forman entre sí es de gran importancia. Un corte simultáneo en los dos planos se denomina diéresis; por el contrario, cuando la continuidad en un plano cabalga sobre un corte en el otro, se habla de *zeugma.* (Este empleo del término *zeugma* no debe confundirse con otros significados del mismo, que designan figuras de la retórica.) El encabalgamiento es un caso particular del zeugma, aquel en el cual una proposición rebasa un verso cuyo final rítmico es, sin embargo, claro, y termina al comienzo del verso siguiente.

La distribución de las diéresis y de los zeugmas es un hecho poético fundamental, sobre todo en la poesía medida griega o latina. Es, por ejemplo, un principio del hexámetro clásico, que la cesura situada entre dos palabras en mitad de un verso provoque una pausa en el interior de un pie y no entre dos pies. Pero no se puede construir un poema ateniéndose a la ley general de que cada

una de las dos estructuras se desfase con respecto a la otra, pues, en ese caso, el discurso poético no podría terminar nunca. Se puede evitar una diéresis inicial mediante la anacrusis, pero una diéresis final difícilmente se evita.

La preferencia dada a la simultaneidad de las pausas gramaticales y rítmicas o a su desfase contribuye poderosamente al éthos y a la categoría estética del poema. Un poema con diéresis numerosas y marcadas, rimando juntos el sentido y la medida del verso, adquiere un sesgo enérgico, rotundo, en ocasiones lapidario; esto conviene también en gran medida a la forma claramente sentenciosa de la poesía gnómica; el predominio de zeugmas vuelve el discurso poético continuo y fluido; el zeugma da, pues, efectos de expectación en tanto que el sentido queda suspendido durante la pausa métrica, ya sea después la espera frustrada o satisfecha.

La poesía dramática posee una forma típica de utilización de la diéresis en el *diálogo en verso,* o en el diálogo verso a verso o en el diálogo en el cual cada verso es dividido por medio de hemistiquio entre dos interlocutores. En el poema dramático, la distribución de las diéresis y de los zeugmas da verdadera acción al ritmo mismo de las palabras, que corresponde a la acción dramática entre los personajes. Corneille, después de haber utilizado el diálogo en verso de manera casi mecánica en *La siguiente,* ha rechazado lo que tal organización tenía de artificial; convertido en maestro de esta técnica, la utiliza como auténtico dramaturgo del ritmo en *El Cid.* Todo el mundo conocía el diálogo en verso del momento en que el Conde se encoleriza y las frases chasquean secas hasta la insoportable tensión que se resuelve con la bofetada; o el diálogo que se reparte en hemistiquios en el punto culminante del enfrentamien entre Rodrigo y el Conde; o los repartos de versos en hemistiquios análogos entre Rodrigo y Jimena (acto I, escena II; acto II, escena II; acto III, escena VI). Racine cultiva la coincidencia entre comienzo o el fin de la acción y el comienzo o la clausura de las estructuras rítmicas. Evita la anacrusis al comienzo de la mayoría sus obras, comenzando con un monosílabo tónico, y termina muy a menudo con una rima masculina evitando la prolongación de la última sílaba o si no con un término reducido a una única sílaba fuertemente tónica delante de la *e* muda.

➢ ANACRUSIS, CESURA, ENCABALGAMIENTO, HIATO, DIÁLOGO EN VERSO, SINÉRESIS, ZEUGMA.

DIFUMINADO

I - Sentido propio (artes visuales)

El término se refiere a un efecto estético caracterizado por el debilitamiento de líneas y contornos, y más en general, por una borrosidad de las formas claramente delimitadas en favor de una impresión como de velamiento. Lo difuminado ha sido apreciado de maneras diversas en cada época. Según la clasificación de Wölfflin, constituye uno de los aspectos del «estilo pictórico», y se opone netamente al «estilo lineal» promovido por el arte clásico.

En fotografía y cine, el difuminado se emplea esencialmente para conseguir efectos poéticos y pictóricos: constituye, por ejemplo, el principio estético esencial de la escuela fotográfica pictoricista de principios de siglo, cuyo más conocido representante es Robert Demachy. J.-M. S.

II - Sentido figurado

El término difuminado se aplica metafóricamente a todo lo que no tiene nitidez, delimitaciones precisas, y que se corre a las formas inmediatas por grados insensibles. Generalmente, el sentido figurado de este término es peyorativo, como cuando se se habla de ideas difuminadas o de una construcción difuminada. También se emplea irónicamente la expresión de «difuminado artístico» respecto de una exposición de ideas en un discurso, etc., dando entonces a entender que el orador o el autor deja prudentemente en el aire ciertos puntos; pero en este caso no se trata apenas de un sentido estético. A. S.

➢ ALGODONOSO, DIFUSO, IMPRECISO, VAPOROSO.

DIFUSIÓN

I - Artes literarias

Estado de aquello que es difuso* (poco usado).

II - Estética sociológica

Acción de difundir ampliamente entre el público. La imprenta, la edición, la librería aseguran la difusión de los libros; se difunden por radio y televisión obras musicales, teatrales, cinematográficas, etc. La amplitud de la difusión pone en contacto con las obras de arte a un público más o menos numeroso y divulga, en mayor o menor medida entre la población, los conocimientos estéticos.

➢ EDICIÓN, IMPRENTA.

DIFUSO

I - Artes literarias

Término peyorativo que califica un estilo, un discurso, una obra, demasiado profusos en palabras y no suficientemente estructurados. Se dice también de un orador, de un autor.

II - Pintura, arte de la iluminación

Una luz difusa es una luz que no viene de una dirección determinada, pero se esparce en todas direcciones y parece venir de todas partes; atenúa las sombras o las vuelve imprecisas, iguala los valores. Se obtienen tales luces, en la iluminación, por reflexión sobre una superficie mate. En pintura el término de difuso hace referencia, sobre todo, a una luz atenuada.

➢ DIFUSO.

DIGRESIÓN / ÉCART / ÉCARTÉ / ÉCARTER.

Estos términos tienen dos dominios en los cuales tienen un sentido especial, incluso técnico.

I - Literatura

Una digresión es una ruptura de continuidad en el contenido de un texto, de un discurso. El término, designa sobre todo: *1* / un salto de pensa-

miento, una ausencia de transición entre dos ideas diferentes; *2 /* un inciso, por una suerte de impulso caprichoso del pensamiento, al margen del tema tratado. Estos empleos del término son hoy en día poco usados.

➢ PALABRA.

II - Danza

1 / Hacer un *écart:* llevar el pie hacia fuera.
2 / El *grand écart* es la posición en la cual el bailarín tiene el cuerpo entre las piernas que reposan en el suelo en toda su largura y orientadas en dos direcciones opuestas. Se distingue el *Grand Écart* normal, en el cual una pierna está hacia adelante y la otra hacia atrás, y *Grand Ecart* facial, en el cual las piernas están laterales; este último es más difícil que el primero. Por su aspecto exagerado, el *grand écart* fue reservado, en principio, como movimiento acrobático para producir efecto (finales del siglo XIX). Primeramente rechazado por la danza clásica pura, fue introducido como ejercicio, después se integró en el ballet clásico contemporáneo, donde sugiere, a la vez, el aplastamiento y la prolongación indefinida. En un principio reservado a las mujeres, es hoy ejecutado también por bailarines.
3 / Ecarté: postura tomada en diagonal en un cuadrilátero, que equivale a la segunda posición a la altura del rostro. Caracterizada por su amplitud, se acompaña de un distanciamiento del busto o del tronco en relación al eje vertical del cuerpo. Su estilo es sobre todo propio para expresar la exageración de la Escuela Rusa y la ornamentación de la Escuela Italiana.

DILETANTE / DILETANTISMO. El término *diletante* (del italiano *dilettare*, «deleitar») aparece hacia la primera mitad del siglo XVIII y designa a la persona que se entrega a un arte por placer. En un primer sentido, el término se aplica al que se interesa por un arte por afición, sin necesariamente practicarlo él mismo: puede tratarse de un melómano, o de un aficionado al arte o a la literatura. En un segundo sentido, más corriente, el término designa a las personas que se dedican a un arte por afición, practicándolo por placer, sin necesariamente manifestarlo en público. Basta pensar en el «violín de Ingres» o la flauta de Federico II de Prusia.

Desde el punto de vista social, el diletante es el que no ejerce su arte como profesional, ni para obtener beneficios, sino más bien para su propia satisfacción, para probarse a sí mismo que es capaz de practicar un arte o varias, o incluso para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico. En este sentido, el *diletantismo* se ha extendido, con frecuencia, entre las clases altas de la sociedad y en la tradición de la burguesía liberal cuyos niños eran educados según el ideal humanista del desarrollo de todas las facultades.

Desde el punto de vista puramente estético, el término *diletantismo* tiene una connotación peyorativa. Se aplica a las actividades y a las obras artísticas que reflejan una insuficiencia técnica. Es ésta la acepción que prevalece hoy día.

En su *Filosofía del arte* (1912-1914), G. Lukács opone al «genio», artista capaz de crear una gran obra, el diletante y el virtuoso, los dos tipos de creador que no pueden lograrlo por razones opuestas. En uno, la voluntad de expresión prevalece sobre el saber hacer técnico, en el otro la técnica pierde el rumbo sin ser guiada por una experiencia profunda. El diletante es aquel cuya alma se desborda en un potente deseo de comunicación sin disponer de un lenguaje adecuado para transmitir su mensaje. Su voluntad de ser escuchado por todos y de evitar todo «artificio», lo cual le parece falsificar la autenticidad de su expresión, contrasta con un resultado, puramente personal y que no presenta ningún interés general. De ese modo, el diletante puede ayudar a comprender la naturaleza del artista verdadero que se define a la vez por la autenticidad y la originalidad de su experiencia y por el dominio de los medios de expresión. Más exactamente, las facultades técnicas de las que dispone son las más apropiadas para «expresar», «traducir», «representar» su experiencia y ninguna otra; se trata de una acertada coincidencia entre la experiencia y la técnica, entre la autenticidad del diletante y la virtuosidad de los medios.

➢ AFICIONADO, GENIO, VIRTUOSO.

DIMENSIÓN. Una dimensión es, en sentido propio, una dirección en la cual el mundo se extiende, de tal forma que se puedan distinguir dos puntos uno del otro, y determinar entre ellos un intervalo. Se habla así de dimensiones de espacio y de tiempo y de espacio-tiempo. En un sentido más restringido, se denominan dimensiones de un cuerpo a los intervalos mensurables situados entre los puntos extremos de ese cuerpo en las diferentes direcciones de la extensión.

Esas dimensiones de orden físico conciernen a la estética, en tanto que las obras de arte son cuerpos o fenómenos materiales, y tienen, por consiguiente, dimensiones de espacio y/o de tiempo. Basándose en este hecho, se ha establecido una clasificación de las artes en función del número y de la naturaleza de las dimensiones que utilizan. El dibujo, por ejemplo, o la pintura, presentan superficies planas y utilizan, pues, dos dimensiones del espacio; la arquitectura, la escultura, realizan volúmenes y emplean tres dimensiones; la música se extiende en una sucesión temporal; el teatro, la danza, emplean tres dimensiones del espacio y además el tiempo. El estudio de las relaciones entre las dimensiones espacio-temporales y los *qualia* sensibles de sus límites, y del uso que de ellos pueda hacerse para establecer un sistema de artes, figura en el término *arte,* al cual nos referiremos para más detalles.

En cuanto a las dimensiones físicas de cada obra de arte, es decir, la altura y la anchura de un cuadro, la altura de un edificio, la duración de un fragmento musical, etc., constituyen hechos que la estética no puede ignorar. En primer lugar, esas dimensiones, en si mismas, determinan una parte

del estado físico de la obra y están en relación con las técnicas empleadas. La arquitectura, por ejemplo, ha podido realizar edificios cada vez más grandes, espacios interiores cada vez más vastos, a medida que el progreso técnico permitía alargar la distancia entre los puntos de apoyo sobre los cuales reposaban las cubiertas. Ciertas tentativas para utilizar las técnicas al máximo de sus posibilidades rozan a veces el límite de lo factible. Elevar hasta una altura cada vez más grande la bóveda de una catedral gótica puede constituir un desafío a la gravedad, donde la arquitectura no siempre triunfa. Se llegó a alcanzar 37,15 metros en Reims (cuyas bóvedas resistieron los bombardeos de 1914-1915 y más tarde el de 1918), 42,30 metros en Amiens, 48 en Beauvais. Pero la primera bóveda de la catedral de Beauvais, demasiado ambiciosa, se desplomó en 1280 y fue preciso replantearla modificando el proyecto primitivo; siguiendo con Beauvais, la aguja, demasiado alta, aplastó en 1573 el crucero del transepto.

La búsqueda del todavía-más-grande va, en ocasiones, unida a una cierta confusión entre el tamaño y el valor estético, como si una obra fuera necesariamente tanto más bella cuanto más alta, como si el gigantismo fuera en sí un valor estético. Se trata, sin embargo, aquí, de dos órdenes de cosas distintas, aunque puedan interferir. A esto se unen a veces consideraciones económicas: hacer algo muy grande puede costar muy caro; la obra de gran tamaño se rodea de un halo de riqueza, que no siempre implica una buena calidad. El artista puede tener interés en dar las dimensiones más grandes a su obra, si eso influye en el precio que alcanzará. Actualmente la pintura se vende por superficie; existe incluso una unidad de superficie para los cuadros, el «punto»; el precio de un cuadro está en función del número de puntos, y de la cotización del artista.

También, con frecuencia, se tiende a establecer en las artes una normalización de las dimensiones. Siguiendo con la pintura, se utilizan actualmente telas de formatos normalizados de manera que las normas asocian las dimensiones a un tipo de tema al cual se supone que se adecuan particularmente: «marina», «rostro», etc. (sin entrar en detalles, digamos únicamente a título indicativo que un formato de «rostro» n.° 1 [de 1 punto] tiene, en centímetros, 22 × 16, de «paisaje» n.° 1, 22 × 14, y de «marina» n.° 1, 22 × 12. Los tamaños van hasta 120 puntos; un «rostro» n.° 120 tiene 195 × 130, el «paisaje» tiene 195 × 114, y la «marina» 195 × 97. Sólo existen los tamaños siguientes: 1 punto, 2 puntos, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 20, 25, 30, 40, 50, 60, 80, 100 y 120. Si se quiere otro modelo hay que mandarlo a hacer especialmente). En música, la duración estándar de un disco puede influir en la ejecución de una obra; así, en ocasiones, se ha suprimido una repetición indicada por el compositor, para que una sinfonía pueda caber exactamente en un solo disco. Lo que se considera la duración normal de una representación teatral, de un espectáculo, ha variado mucho: las tragedias griegas eran representadas en trilogía unas detrás de otras, los misterios medievales podían durar días enteros: actualmente, el tiempo de un espectáculo suele ser de aproximadamente dos horas. Estas variaciones están ligadas a diferentes factores, tales como las necesidades prácticas y la capacidad de atención de los espectadores.

Las dimensiones de una obra no se consideran únicamente en sí mismas. Tienen cualidades estéticas diversas, según su porporción respecto a las dimensiones humanas, y a la manera como influyen en el punto de vista del contemplador. No se mira de la misma forma una miniatura o un gran fresco. Las dimensiones de una escalera están en relación al tamaño normal de una zancada, y, por tanto, a las dimensiones de un hombre. Si en algunos casos (como ocurre en los templos griegos) el tamaño de los peldaños se construye en proporción a las dimensiones del edificio considerado en sí mismo, hay que completar esas escaleras monumentales con accesos practicables, con los escalones más reducidos. La arquitectura moderna, con un interés de funcionalismo, se ha preocupado a menudo de las relaciones entre la utilización humana de los edificios y las dimensiones de sus elementos o partes (cf. Le Corbusier).

Además de las dimensiones espacio-temporales, se pueden encontrar en el arte dimensiones, siempre que haya una distancia mensurable en el interior de la obra misma. Por ejemplo, en música, se puede considerar como una dimensión el intervalo entre los sonidos más agudos y los sonidos más graves de una obra, o en pintura, la distancia entre las partes más claras y las más sombrías. La obra tiene, así, una dimensión extensa cuando ese intervalo o esa distancia son grandes; en ciertas obras el artista prefiere jugar con matices delicados en un pequeñísimo intervalo.

Junto a las dimensiones reales de la obra misma, se pueden encontrar otras dos clases de dimensiones en el arte; las dimensiones sugeridas y las dimensiones diegéticas.

Las dimensiones sugeridas son aquellas que la obra, de hecho, no posee, pero da la impresión de poseer. La perspectiva sugiere una tercera dimensión de profundidad en una obra en realidad plana. Un efecto de resonancia puede sugerir la impresión de un local inmenso, de un vasto espacio cerrado (se ha utilizado esta clase de efecto en el teatro radiofónico). En algunos ballets se ha hecho bailar a niños en un plano posterior, para que su tamaño reducido diera la impresión de adultos disminuidos por la lejanía, lo cual sugiere una inmensa profundidad. Las artes plásticas tienen gran cantidad de recursos para sugerir una dimensión de tiempo; la expresión del movimiento es un caso particularmente importante.

Esto conduce a las dimensiones diegéticas, es decir, a las de las cosas y los seres del universo de la obra, en relación con el arte representativo. La acción de una novela puede extenderse a lo largo de un inmenso intervalo de tiempo (aproximadamente cinco siglos en *l'Estoire del Graal* o *Grand Saint Graal;* ciertas obras actuales de ciencia ficción hacen malabarismos con los milenios y los períodos geológicos); puede reducirse a una tarde (Marguerite Duras, *La tarde del señor Andesmas).*

Las reglas de la unidad de tiempo y de lugar en el teatro clásico, tenían como fin hacer coincidir las dimensiones diegéticas y las dimensiones materiales de la representación. Pero se puede ver también en el teatro y en la literatura una tendencia clásica a la reducción de las dimensiones de la obra para obtener una mayor concentración estética. Una tendencia opuesta, barroca o romántica, busca una estética del ampliación de las dimensiones en el tiempo o en el espacio; se juega, así, con un grandioso movimiento, con grandes elevaciones espirituales, con exotismos y destierros, con una acción material con amplios desplazamientos, con frescos históricos que cubren amplios períodos, y a la estética de la concentración, se opone una estética de la dilatación.

➢ ESPACIO, FORMATO, TIEMPO.

DINÁMICO / DINAMISNO. Hasta el siglo XX, estos términos eran técnicos, tenían un sentido especializado en diversas disciplinas tales como metafísica, matemáticas, física, sociología... En el siglo XX, el lenguaje corriente los adopta con un sentido más amplio. Se denomina dinamismo a una cualidad de potencia, de movimiento, de fuerza activa, e incluso de aptitud para arrastrar y poner en movimiento. Este sentido corriente se ha trasladado a la estética. Una obra de arte es dinámica cuando tiene intensidad, vivacidad, fuerza, o bien un movimiento rápido, o una gran capacidad de sugerir movimiento y velocidad. Una ejecución artística es dinámica cuando es bien ejecutada, con energía, rapidez, y transmite al público una cierta excitación. Algunas categorías estéticas que exigen a las obras ciertas cualidades, son categorías dimámicas, como lo pírrico*, lo cómico del tipo *vis comica,* lo dramático, ciertas formas de lo melodramático, de lo satírico, etc.

El término *dinámico* se toma siempre en un sentido positivo; artistas y movimientos artísticos han valorado el dimamismo. Sin que haya empleado este término, el barroco* es generalmente dinámico; en el siglo XX, con frecuencia se ha reclamado explícitamente el dinamismo: Delaunay, los Futuristas italianos, los Jóvenes Pintores de la Tradición francesa...

Pero aunque el empleo de *dinamismo* es lisonjero, no hay que pensar que *estatismo,* su antónimo, sea forzosamente despreciativo. Ya que la ausencia de un movimiento exteriorizado y manifiesto no es necesariamente una ausencia de fuerza, y hay estatismos intensos, por ejemplo, el de una potencia concentrada, interiorizada, espiritual y misteriosa, como el estatismo de lo hierático, o el del bloqueo por fuerzas muy intensas y opuestas, como el estatismo de algunos trágicos. En los casos de un movimiento continuo y ligado, tranquilo, o de una serenidad equilibrada, no se emplea ni *dinamismo* ni *estatismo,* puesto que ese caso se sitúa entre los dos.

➢ ACCIÓN, VIVACIDAD, CINÉTICO (ARTE), IMPETUOSO, ÉPICO.

DIONISÍACO. El adjetivo dionisíaco significa: relativo a Dioniso (o Baco). En la Antigüedad griega, el dios Dioniso era el dios de la vegetación renaciente, particularmente la de la viña. La mitología le atribuía numerosas aventuras en tierra y mar. Su culto, ligado a la vendimia y a la vinificación, era también un culto de la fecundidad y además un culto orgiástico. Se sabe que los juegos rústicos en los cuales se entablan *bandes joyeuses* han dado origen al teatro (drama satírico, comedia, tragedia). En líneas generales, su culto, caracterizado por su acción liberatoria, contrastaba con el de los dioses de la ciudad. Más tarde, en el momento en que el culto a Baco se introdujo en Roma, los misterios dionisíacos, celebrados por tiasos o grupos organizados y jerarquizados de celebrantes, se aproximaron a las religiones de la salvación tales como el orfismo y pitagorismo. El asunto de las bacanales en el año 186 antes de Cristo da lugar a verdaderas persecuciones. En el teatro, las *Bacantes* de Eurípides ilustran perfectamente la noción de dionisíaco.

En las artes plásticas, las pompas dionisíacas, presentes desde la Antigüedad, han constituido, a partir del Renacimiento, un tema en el cual se combinan los motivos del cortejo triunfal, de la agitación coreográfica intensa y extática y, con bastante frecuencia, como en los *Bacanales* del escultor Clodion, la libertad sexual desenfrenada.

La noción de dionisíaco ha recibido de F. Nietzsche importantes aportaciones estéticas y filosóficas. En su obra *El nacimiento de la tragedia* (1871), Nietzsche enfrenta y pone en concurrencia en toda obra de arte lo que él denomina la ilusión apolínea y la inspiración dionisíaca. La ilusión apolínea consiste en considerar al mundo como una obra de arte de una belleza infinita, creando una especie de sueño en el cual nos complacemos y que nos hace decir a la Vida: «Tu imagen es bella y digna de ser soñada». En la inspiración dionisíaca, el hombre toma consciencia, en una especie de embriaguez, de su unión con la naturaleza entera, y se libera del pesimismo percibiendo la eternidad de la voluntad bajo el flujo perpetuo de los fenómenos, de manera que dice a la Vida: «Te quiero, pues tu eres la vida eterna». Combinar entre sí esas dos inspiraciones constituye la «sabiduría trágica» de la que la tragedia griega perdura como el monumento perfecto.

➢ APOLÍNEO, BACANALES, NIETZSCHEANO (ESTÉTICA), ORFISMO, TRAGEDIA.

DIRECCIÓN

I - Lado hacia el cual se vuelve, se va; sentido de un movimiento en el espacio

Noción muy importante, porque el espacio estético no es ni homogéneo ni isótropo, no tiene las mismas propiedades en todas las direcciones. Ir hacia la izquierda o hacia a la derecha, hacia arriba o hacia abajo... tiene una fuerte carga afectiva. En la ejecución de un movimiento, en la percepción, en toda la dinámica de las obras de arte y la manera de percibirlas, las direcciones desempeñan un papel muy importante. La dirección de la mirada determina lo que decidimos ver entre todo lo que nos rodea, y la estructura de las obras

que van dirigidas a la vista actúa sobre la dirección y el recorrido de la mirada.

➢ ESPACIO, LADEADO, PERSPECTIVA, PUNTO DE VISTA, MIRADA, VISTA.

II - Acción de dirigir, de conducir un grupo

Término de estética cuando se trata de conducir a un grupo de artistas ejecutantes: orquesta, compañía de teatro. Quien asume tal función asegura la unidad en la ejecución de la obra, pone su sello sobre la forma de interpretar. En el teatro, un director tiene funciones administrativas, comerciales... y decide (a menudo en función de tales preocupaciones) las obras a representar. Esto compete a la estética sociológica.

➢ DIRECTOR DE ORQUESTA, MAESTRO, COMPAÑÍA.

III - Dirección postal

Firma de una carta que lleva el nombre del destinatario y la indicación de su domicilio. La manera en que está dispuesta la dirección puede tener, evidentemente, cierto valor estético, sobre todo, en un caso un poco especial: cuando la dirección se convierte por sí misma en un hecho estético. Se trata del caso de algunos escritores que se divierten haciendo sufrir una mutación poética a esta escritura utilitaria. El aspecto literario se agudiza en esta fantasía, contrastando con los elementos habitualmente prosaicos que forman su trama. Es el caso de los *Divertimentos del correo,* de Mallarmé; por ejemplo: «Llegado de mi parque, / Este mensaje se dirige / a Auguste Neymarck / Diez, ciudad Trévise» («Venu de mon parc, / Ce message vise / Auguste Neymarck / Dix, cité Trévise»).

➢ CARTA.

DIRECTOR DE ORQUESTA. Músico encargado de conducir la ejecución de una pieza musical bien sea tocando al mismo tiempo el violín, bien sea realizando al clavecín el bajo continuo que era requerido para articular los *tempi* musicales *(maestro al cémbalo);* el director de orquesta comenzó a separarse de sus colegas señalando delante de ellos la medida con la ayuda de una vara, después de un bastón o de una batuta (siglo XIX). Desbordada por lo que ha seguido más tarde, esta función estrictamente metronómica se ha convertido cada vez más en el delegado del pensamiento del compositor, al adquirir la obligación de hacer respetar lo más exactamente posible las intenciones que la partitura conjunta –a él confiada– parece testimoniar. M. S.

➢ LLEVAR EL COMPÁS, DIRECCIÓN, GESTUS, MAESTRO.

DISCO. Esta palabra es un término de estética únicamente en determinados usos.

I - En las artes decorativas

1 / Motivo generalmente simbólico, en forma de círculo o de tejo circular, a veces acostado de otros elementos tales como cuernos de toro, alas extendidas...; interesa a la estética por su forma, por las significaciones que puede adquirir (sol, dios solar...) y por el uso decorativo nacido de la reunión de esos dos aspectos.

2 / Placa de orfebrería, de forma redonda, lo cual determina la disposición de su decoración; puede tratarse de una joya, de un objeto litúrgico (pantalla, patena), etc.

➢ CÍRCULO.

II - En las artes del sonido

Placa redonda sobre la cual son registrados sonidos con ayuda de surcos dispuestos en espiral. Concierne a la estética musical literaria, a veces teatral, no solamente por las obras mismas, que de esta forma se conservan, sino también por ciertos caracteres propios debidos a este procedimiento de registro: posibilidad de conservar una interpretación de una obra, evitando que cada ejecución dé una versión nueva de la misma; modificaciones eventuales de la calidad de los sonidos (la industria de la grabación y del disco busca reducir en lo posible la diferencia entre el sonido original y el sonido grabado que después se reproduce); existencia de un módulo de grabación de longitud estándar, lo que puede conducir a modificaciones en una obra para hacerla entrar en ese módulo (es frecuente que no se ejecuten algunas repeticiones previstas por el compositor), o agrupaciones de obras para introducir varias en un mismo disco, lo que hace que el público las relacione de forma permanente.

➢ DOBLE *[II, 2],* REGISTRO.

DISCONTINUO. Aquello que presenta soluciones de continuidad, ya sea en el espacio o en el tiempo, es decir, interrupciones, separaciones, o la ausencia de un principio de encadenamiento; el antes y el después no se siguen. Lo discontinuo no es en sí mismo un concepto de estética, pero se convierte en tal por ciertos usos estéticos.

I - La discontinuidad en el espacio

Las artes plásticas disponen de varias recursos de discontinuidad: las interrupciones y quiebras de líneas, los contactos directos entre valores, entre colores, sin gradaciones ni transiciones o pasos intermedios (y todas esas formas de discontinuidad marcan una preferencia por los efectos vivos, fuertes, tensos, dinámicos, por oposición a lo delicado o a categorías similares); pero también la pluralidad de los elementos separados por intervalos vacíos (y para que exista una verdadera discontinuidad, es preciso que esos elementos no estén conectados por una disposición de conjunto, como una alineación; esto nos acerca a las primeras variedades de la discontinuidad.

II - La discontinuidad en el espacio y el tiempo

Se trata de movimientos discontinuos, interrumpidos, incluso entrecortados. Ciertas formas de danza la presentan, y se oponen, de esta forma, a la estética de continuidad buscada, por ejemplo, en lo lineal de la danza clásica.

III - La discontinuidad en el tiempo

La literatura, la música pueden usar la discontinuidad, pero ésta puede tener varias funciones.

1 / La discontinuidad en la exposición de un devenir dietético

Concierne a la literatura, ya sea narrativa o dramática; consiste en no seguir la continuidad de los acontecimientos diegéticos: se pasa por encima un intervalo de tiempo más o menos largo, para retomarlo después; se vuelve hacia atrás, de forma que los acontecimientos que en la diégesis* han tenido lugar *antes,* son expuestos *después;* se interrumpe bruscamente el hilo del punto de vista de uno de los personajes, o de una de las líneas de la acción, para pasar repentinamente a otra cuestión. Esas formas de discontinuidad han sido utilizadas sistemáticamente, siendo consideradas a veces como tópicos.

2 / Lo discontinuo y lo imprevisible

Toda discontinidad no crea forzosamente lo imprevisible; hay discontinuidades previsibles cuando el género de la obra es tal que se puede saber de antemano que va a haber una interrupción (así, en el suspense* de un folletín: se puede sospechar, cuando el interés dramático crece poco a poco a lo largo de un capítulo, que el ritmo se interrumpirá bruscamente en el momento más palpitante); la interrupción, la ruptura, no siempre impiden prever lo que se encontrará después. Pero hay también casos en los que la discontinuidad es una ausencia de todo lazo entre el antes y el después, de manera que el después se vuelve imprevisible. Se pueden encontrar buenos ejemplos en la música moderna.

Esta discontinuidad estética parece situarse al margen de una organización temporal identificable; esta organización puede evidentemente existir, y haber sido intencionadamente ocultada por el autor (es el caso del *continuum* entre determinación e indeterminación en las composiciones de Karlheinz Stockhausen); por otra parte, puede no residir más que en la obra percibida (caso de las estructuras «fuera de tiempo» de Xenakis); puede, finalmente, estar ausente (como en las obras «indeterminadas» de John Cage). En este sentido, se ha podido tener en cuenta, a propósito de las nuevas músicas, una verdadera «estética de la discontinuidad» (Gisèle Brelet). Señalemos, no obstante, que nuestra época no posee en modo alguno el monopolio de las poéticas de la imprevisibilidad; y que éstas tampoco son el atributo exclusivo de las «artes del tiempo». Las músicas de hoy en día han desarrollado, por otra parte, una estética de la continuidad no menos significativa: la reverberación acústica, cuyos efectos permite generalizar la electrónica, autoriza el mantenimiento indefinido de cualquier sonido; monodias y monofonías pueden mantenerse infinitamente; así, «fondos» estables tienden cada vez más a sostener las puntuaciones discontinuas, y se admite generalmente que la fase «puntillista» de la composición musical está anticuada.

➢ DIGRESIÓN, ESPACIO, IMPREVISTO, TIEMPO.

DISCORDANTE. Término peyorativo que se aplica a una música, no solamente disonante, sino cuyos diferentes ejecutantes han perdidio toda cohesión. El conjunto suena desafinado y produce una impresión disparatada.

➢ CACOFONÍA, DISPARATADO, DISONANCIA, FALSO *[IV].*

DISCRETO. ***I - Sentido etimológico:*** separado, o hecho de elementos separados. Este sentido ha permanecido en medicina: una erupción discreta forma manchas o pústulas que no se unen (por oposición a *confluente);* y en matemáticas: una magnitud discreta está hecha de elementos materialmente distintos (número de objetos, por ejemplo); unos puntos discretos no forman una línea ni una superficie continua (se habla así, de un «lugar geométrico discreto»). La estética emplea algunas veces *discreto* en este sentido, más bien por referencia a las matemáticas para calificar a los elementos de un conjunto, si están separados los unos de los otros, dispersos. Pero este uso es muy poco frecuente.

II - Quien es capaz de separar, quien tiene, por tanto, discernimiento, y más particularmente, quien tiene criterio para callarse (califica a una persona).

III - (Transfiriendo al objeto, a algo callado o parcialmente expresado, la cualidad de la persona): lo que se dice solamente en parte, lo que no es ostentoso, lo que no atrae la atención.

Lo *discreto* puede convertirse en una verdadera categoría estética. Es discreto lo que tiene el encanto de lo moderado, de las medias tintas, de los pequeños detalles delicados, del arte de dejar oír. Lo discreto puede encontrarse en todas las artes; en literatura, la palabra puede calificar un estilo, una forma de escribir, pero también una obra o un pasaje de una obra; en las artes plásticas, un toque discreto de color no adquiere en un cuadro una importancia dominante, pero puede constituir el detalle que lo equilibre, le dará variedad, completará el conjunto; en las artes decorativas, del mobiliario, de los adornos, los ornamentos discretos dan una nota esmerada sin hacer ostentación. El término discreto se toma siempre en un sentido positivo.

➢ MEDIA TINTA.

DISCURSO. Etimológicamente, recorrido que atraviesa en diversos sentidos una extensión; pero la palabra ha quedado establecida hoy en día únicamente en su sentido figurado, que se aplica al pensamiento y al lenguaje.

I - Sentido general

El discurso es el uso del lenguaje, las palabras pronunciadas o escritas. Este sentido no es especialmente estético; compete al lenguaje corriente, pero también al vocabulario de la filosofía, de la lógica y de la lingüística, y es utilizado por la estética, con este sentido, en sus intersecciones con estas disciplinas. Se habla así de un discurso familiar o elevado, para designar los registros del lenguaje; se han denominado partes del discurso a las categorías gramaticales; se utiliza la expresión lógica de universo de discurso para designar las clases de pensamiento puestas en juego en un juicio (discurso histórico, discurso mitológico...) o a

veces lo que en estética se denomina la *diégesis** (pero el *universo de discurso* no puede concernir más que a la diégesis de una obra literaria o si acaso narrativa, como es el caso de una obra cinematográfica, mientras que el término de diégesis puede concernir a todas las artes).

II - Sentido particular: el discurso como género

1 / El discurso oratorio

Es un fragmento de elocuencia dirigido oralmente a oyentes reunidos. Se distinguen muchas variedades, según la finalidad del discurso y la razón que reúne a su público: discurso político, discurso académico, etc.

2 / El discurso escrito

Se ha denominado discurso a un tratado de longitud media o corta, una disertación: *Discurso del método, Discurso sobre las pasiones del amor, Discurso sobre la universalidad de la lengua francesa.* Este género de obras, frecuente en la época clásica, apenas es usado hoy en día, sino como referencia al clasicismo.

➢ CÁTEDRA, ELOCUENCIA, PALABRA *[IV]*, ORAL, ORADOR/ORATORIA, RETÓRICA.

DISEÑO. El «diseño» es un estado del espíritu, una disciplina que busca armonizar el entorno lumano, desde la concepción de los objetos corrientes hasta la urbanización; se lo encuentra en diversos dominios por los que se interesa la estética: mobiliario urbano o doméstico, disposición de una superficie habitable o de trabajo, vehículos, artefactos... Todo diseño se fundamenta en un principio antiguo desarrollado por filósofos, principalmente Platón, al comienzo del libro X de *La República,* y Paul Souriau en *La belleza racional:* «La belleza* no surge de la decoración adosada a un objeto, sino de la relación no perversa entre el producto y su finalidad.»

Para el diseño, la forma del objeto (o de la estructura del montaje) debe emanar de su función o de su uso. El utensilio, la máquina, el lugar..., desde su estudio preliminar, en el transcurso de una conversación entre ingenieros, técnicos de una especialidad, psicólogos, sociólogos, analistas de mercado y finanzas..., se coordinan con vistas a una fabricación en series más o menos considerables, utilizando el utillaje técnico-científico del sistema económico vigente. El objeto es propuesto al público tras el análisis de sus aspiraciones, entre las cuales figuran en un lugar privilegiado las tendentes al funcionalismo, al respecto de los progresos industriales y a la superación de lo tradicional.

A pesar de la existencia de varias «Escuelas» de diseño y de que éste cambie a tenor de los medios de producción, se descubre una desconfianza sistemática en lo que concierne a los trabajos de artesanía, a la inspiración entendida como acto metafísico y a una voluntad de obtener un producto perfectamente adaptado, ya sea definitivo en su estructura, ya sea moldeable por el usuario.

Resultantes de la razón combinatoria de un grupo, los productos de diseño intentan facilitar los gestos cotidianos, la ocupación de los espacios, la circulación y la comunicación en el seno de una colectividad más preocupada por el rigor, el presente, la racionalidad, que de la fantasía, de la vanguardia fantasmática o de la manía por lo «retro». F. J.

DISERTO. Quien habla con soltura, con abundancia* y elegancia*. El término indica, en un orador o un conversador, la aptitud para lo verbal e incluso el gusto por lo verbal, un dominio de los recursos de una lengua que le permite movilizarlos de forma inmediata y fluida, y un sentido natural de la forma. Pero a veces se emplea diserto con cierto desprecio, para dar a entender que esas cualidades son superficiales; y es clásico distinguir al *diserto* del *elocuente* en cuanto que éste es simplemente agradable, sin energía y sin pasión.

➢ FACILIDAD, BUEN DECIR, ORADOR.

DISIMETRÍA. La *disimetría* no es exactamente la ausencia de toda simetría, la cual se denomina *asimetría;* sino que es una simetría evitada, una no simetría dentro de una simetría. Se distingue también de la simetría fallida, un error dentro de una organización simétrica. Un ejemplo nos hará comprender mejor las diferencias; tomemos el de un juego de chimenea.

Un reloj en el centro, dos copas idénticas dispuestas a uno y otro lado del reloj, dos candelabros iguales en los dos extremos y distancias iguales entre todos estos objetos están en relación de simetría. El reloj en el centro, una copa a la izquierda, pero a la derecha un grueso cenicero aproximadamente del mismo volumen, un candelabro en un extremo, en el otro un jarrón largo y estrecho más o menos de la misma altura, el conjunto equilibra las masas sin que haya dos objetos iguales: están en relación de disimetría. El reloj en el centro, las copas a un lado y a otro, pero no exactamente a la misma distancia, un candelabro en un extremo, el otro dispuesto oblicuamente y muy cerca de la copa: eso es una simetría fallida. Un candelabro en un extremo, después el reloj a una cierta distancia, el cenicero un poco más cerca de la copa, finalmente, un pequeño pisapapeles de bola, muy cerca del cenicero y no muy lejos del extremo de la chimenea: eso es una asimetría.

La disimetría corresponde con mucha frecuencia, en estética, al deseo de conciliar la variedad de una no simetría con el orden y la regularidad de la simetría; a la vez unidad y diversidad, de forma claramente estructurada, no carece de valor. En cambio, la simetría fallida es una incapacidad, una negligencia o un descuido, no resultando más que una aproximación en relación a lo que se hubiera debido conseguir; el término es peyorativo.

➢ ANACOLUTO, ASIMETRÍA, QUIASMA, SIMETRÍA.

DISONANCIA

I - Sentido propio (en música)

Del latín *dissonantia,* que aparece por primera vez en *De institutione musica,* de Boecio, la disonancia es etimológicamente «el hecho de no sonar con», y se define, pues, en función de la

*consonancia**: es la no consonancia. Este término se dice de dos o más sonidos que forman un intervalo, un acorde o una armonía) que parecen heterogéneos y cuya simultaneidad pide una resolución*, una consonancia. Pero los límites entre consonancia y disonancia son variables y ponen en juego matemáticas y física, fisiología y psicología, así como las costumbres y las tradiciones.

En la Edad Media es disonante, todo lo que no es consonancia perfecta (la quinta, la cuarta, la octava), a las cuales se añadieron más tarde las consonancias imperfectas (terceras y sextas).

La disonancia puede ser una nota de paso en la cual no se detenga el oído, una apoyatura o un acorde retardado (siglos XV-XVI).

La disonancia de acordes responde a los mismos criterios que la disonancia de intervalos: sólo el acorde perfecto es verdaderamente consonante.

La disonancia ha sido utilizada, muy temprano y en particular en el Renacimiento y en la música barroca, con fines expresivos de tensión, de tormento o de inquietud, de espera, hacia la resolución y el reposo de la consonancia. El desequilibrio, la heterogeneidad, lo extraño de la disonancia constituyen a menudo un placer excitante para el oído y para el espíritu. La costumbre, la repetición, son factores poderosos de costumbre, y la disonancia, considerada como insoportable en determinadas épocas y por ciertos oyentes, puede finalmente ser buscada por sí misma.

Desde finales del siglo XIX, la aparición del dodecafonismo* ha hecho desaparecer, poco a poco, la diferencia entre consonancia y disonancia y la noción de disonancia tiende actualmente a desaparecer.

II - Sentido figurado (en otras artes)

En pintura, se puede hablar de disonancia a propósito de colores que armonizan mal entre sí y de los cuales puede decirse que desentonan.

En literatura, se habla también de disonancia de estilo para calificar una mezcla heterogénea, por ejemplo de lo noble y de lo vulgar, de lo triste y lo risible... Una disonancia en el discurso puede ser una equivocación (buscada o no), una ruptura de estilo, que al destruir la armonía pueda tener un efecto de estimulación excitante o de choque ofensivo...

➢ APOYATURA, CONSONANCIA, DESENTONAR.

DISPARATADO. Como adjetivo, *disparatado* califica, bien elementos excesivamente diversos para armonizar entre sí («colores disparatados»), bien un conjunto de tales elementos («un mobiliario disparatado»: una reunión de muebles de estilos variados, sin homogeneidad).

Como nombre, «lo disparatado» es el adjetivo sustantivado y tomado como esencia: «lo disparatado es desagradable», «¡esta colección es de un disparatado!». Es como si dijéramos «lo trágico, lo cómico, lo poético, lo pintoresco», para designar categorías estéticas. «Lo disparatado» es una falta de conveniencia entre los elementos de un cierto conjunto («hay algo disparatado en ese cuadro») o bien un elemento que en un conjunto no armoniza con los otros («ese término, demasiado familiar, es disparatado en este pasaje de estilo elevado»).

La noción de disparatado plantea un problema a la estética: ¿pueden existir criterios objetivos?, ¿o bien la impresión de disparat se debe a gustos personales, a costumbres? En el campo del mobiliario, por ejemplo, se ha juzgado disparatado en ciertas épocas una reunión de muebles y objetos de diversos estilos, aceptada sin embargo en otras.

La dificultad puede resolverse mediante el análisis. Para que haya algo disparatado, no basta con reunir elementos muy diversos, es preciso que la causa misma de su reunión implique una cierta unidad, que los caracteres relativos a esta misma causa se contradigan. Siguiendo en el campo del mobiliario, unos muebles, cada uno adaptado a su función y de una forma acertada, pero de estilos variados, evitan lo disparatado cuando son separados en una habitación, por ejemplo, constituyendo ambientes diferentes, y siempre que sus colores armonicen; unas sillas colocadas en círculo aparecen como un disparate cuando las líneas de sus estilos impiden que se constituya una forma clara alrededor de un centro, o cuando sus estilos son de intenciones incoherentes (una de un modernismo agresivo, otra que no se pue introducir en un interior actual si no es por una búsqueda expresa de lo antiguo). Por el contrario, la iglesia de San Gildás de Rhuis, a pesar de reunir partes románicas y partes del siglo XVIII, no tiene nada de disparatado, porque hay una forma global de conjunto y porque los dos estilos utilizan el mismo tipo de líneas, muy simples y proporcionadas. Unos colores muy diferentes entre sí y muy vivos pueden tener una unidad (por ejemplo, complementariedad, contraste) y concurrir en un efecto de conjunto en el cual se avivan unos a otros (ver, por ejemplo, *Puesta de sol sobre el Támesis,* de Derain); pero cuando se trata de unos colores cualesquiera que chocan entre sí, entonces son disparatados; así, una persona que lleva una chaqueta violeta, una blusa azul, una bufanda roja, una falda verde, unas medias amarillas y unos zapatos grises: esos colores se matan entre sí, se deslucen, y por un efecto de camuflaje de las líneas impiden la percepción de una silueta de conjunto; hay algo disparatado. Este efecto perceptivo puede ser considerado subjetivo en cuanto que se produce en la visión de cada sujeto que mira; es objetivo en relación a un juez, en tanto que éste constate una ley general de percepción.

➢ ABIGARRADO, DISCORDANTE.

DISTANCIACIÓN. La noción de *distanciación* procede indiscutiblemente de la dramaturgia de B. Brecht, de donde no se puede separar, incluso si en lo sucesivo, es utilizada fuera de este contexto. No solamente hace alusión a un estilo de interpretación o a técnicas específicas, como a menudo se piensa, sino que remite a toda su concepción del «teatro épico», sometido a la necesidad de la *distancia,* del *distanciamiento* o del *alejamiento,* a todos los niveles. Para definir este método y esta finalidad de la dramaturgia épi-

ca, podemos considerar tres puntos de vista diferentes:

— En primer lugar, se trata de un estilo de interpretación que se opone a la identificación del actor con el personaje, como en la concepción tradicional. En la *interpretación distanciada,* el actor no debe vivir el personaje sino mostrarlo: adoptar con respecto a él un punto de vista crítico. Debe dar la impresión de citar las palabra del autor o de reproducir gestos.

— Se trata también de otra relación que debe establecerse entre el espectáculo y el espectador, en oposición con el modo de participación mágico e ilusionista del «teatro dramático», la identificación del actor con el personaje que tiene un corolario: la identificación del espectador con el personaje. La distanciación se opone al sistema de la ilusión que se introdujo en el teatro occidental del siglo XVI al XVIII para desembocar finalmente en el teatro naturalista. Para utilizar una fórmula de Diderot definiendo la ilusión, se diría que gracias a la distanciación, el espectador es desengañado sin interrupción y que en ningún momento se imagina que asiste a una acción, sino a su representación. De ahí la utilización de un gran número de técnicas (rótulos, proyecciones cuyo texto sitúa la acción siguiente, la resume, la anuncia, privando a la escena «de su sustancia sensacional») cuya finalidad es la de interrumpir la continuidad del espectáculo e introducir la reflexión, de oponerse a la ilusión y a la identificación. Brecht definió la distanciación como una mirada que el teatro debe provocar, mirada de asombro, de interrogación, equivalente a la del intelectual. La distanciación tiene como finalidad traer al espectador a la consciencia; su finalidad es política.

— Finalmente, es una distancia entre la realidad social e histórica y su repetición escénica, cuyo modelo más claro es la trasposición de la historia de Hitler y del Tercer Reich en un universo de circo, de serie negra y de parodia shakespeariana. Más en general, se dirá que el teatro no debe expresar lo real sino lo singular, y que la distanciación tiene relación con lo arbitrario del signo, con la distancia que debe existir entre el signo y el significante.

Concepto clave de la dramaturgia brechtiana, la distanciación puede aparecer como el fundamento: un modo específico de significar lo real, que implica un modo específico de lectura y de desciframiento por parte del espectador. Da su estructura particular a la obra y a la representación: por una parte, está ligada a la noción de *montaje* (interrupción de la continuidad, pieza «cortada en fragmentos», distancia entre las escenas), y, por otra parte, preside la relación entre los diversos elementos o entre las diversas artes en el seno de la representación («todas sus relaciones consistirán en distanciarse las unas de las otras»). El teatro épico se concibió, en principio, por oposición a la ópera y al drama wagneriano, está, pues, en las antípodas de la fusión de las artes (por ejemplo, distancia entre la estilización del decorado y el realismo de los objetos, entre el texto y la música de las canciones, etc.). La distanciación pone de manifiesto siempre una *crítica,* una separación entre los elementos que el autor opone y hace jugar juntos, una voluntad dialéctica cuyo modelo es la dialéctica materialista. De este modo, el teatro épico no es sólo la exclusión de lo dramático, sino una alternancia y un juego entre ellos. Así, las dos formas antagonistas de interpretar, vivir y mostrar al personaje, deben encontrar su unidad en el trabajo del actor que obtiene sus mejores efectos de la tensión entre esas dos contradicciones. La noción de distanciación sería incomprensible si no la pusiéramos en relación con la dialéctica entera de la obra.

A partir de estas definiciones, haremos varias observaciones:

— La distanciación ha terminado por designar un modo de interpretación parecido o cercano al que definía Brecht (a menudo se habla de una interpretación en segundo grado), donde el actor es capaz de mantener a distancia a su personaje, de controlarlo; una interpretación depurada y estilizada, manteniéndose al margen de la expresión directa y sin freno de las emociones y de las pasiones de las cuales da cuenta. Este modo de interpretación no excluye en absoluto una identificación con el personaje y una participación con el contenido emocional de la obra, sino que introduce la «interpretación», es decir, un desdoblamiento, una distancia, una relación lúdica, una manera de mostrar al público que no se deja engañar, que está en la representación, que no es algo totalmente serio. Esta forma de representación, a la vez sincera y distanciada, que nosotros creemos que debe definir una interpretación «moderna», ha sido probablemente la de numerosos actores, especialmente la del actor cómico, desde la Antigüedad a la *Commedia dell'arte.* Recordemos igualmente que en la tragedia, la pasión se mantiene a distancia por la música, el ritmo y a veces la danza o el movimiento. Cualquiera que éstos sean, pertenece a la esencia de la representación ser dialécticamente «distanciada».

— La participación del espectador no está nunca sometida totalmente a la ilusión. El recinto, la presencia de los otros espectadores se encargan de recordarle que asiste a un espectáculo. Por esta razón, algunos teóricos de la ilusión como Marmontel han introducido los conceptos de «ilusión moderada» o «semi-ilusión». Aunque no hay duda de que la teoría de la distanciación representa un cambio profundo en el teatro occidental respecto a la teoría de la ilusión, una enunciación demasiado sistemática corre el riesgo de enmascarar la complejidad y la especificidad de la relación del espectador con el espectáculo. Ésta es ambigua, doble: el espectador a la vez cree y no cree en lo que ve. La «ilusión» es igualmente una convención, una regla de juego que el espectador consiente en aceptar.

— Las técnicas de distanciación existen desde siempre. Brecht las ha adoptado, sin duda, del teatro oriental (teatro chino), y de géneros de espectáculos no literarios (circo, music-hall). Su originalidad consiste en integrarlos en su dramaturgia y en incorporarlos a su propósito general. Se

podría subrayar todo lo que nuestro propio clasicismo y nuestra tradición incluyen como técnica de este género.

Todo lo que se relaciona con las «convenciones» va en el sentido de la distancia, y la gran reacción que ha seguido al naturalismo ha querido reencontrarlos remontándose a los grandes períodos del arte dramático. Recordemos, a título indicativo, el uso del verso en la tragedia y en la comedia, así como el «alejamiento» del héroe trágico (ver Racine en particular) y todo lo que resulta del aparte y de dirigirse directamente el público. Habría que considerar aparte el papel del coro en la tragedia antigua, el cual, según Schiller y Nietzsche, separa la reflexión de la acción y lucha contra la ilusión (estamos muy cerca de la distanciación de Brecht: el coro interrumpe la acción, la comenta). Pero es en los géneros y las tradiciones populares (como señalaba Meyerhold) como la farsa, el teatro de estrado y de feria, la *commedia dell'arte* o la «comedia antigua» de Aristófanes, donde la magia y lo portentoso se mezclan, donde encontramos la mayor parte de las técnicas de este género bajo su forma más pura. Estos géneros no han padecido, en efecto, la «verosimilitud» clásica. (Señalemos que Brecht veía un efecto de distanciación en el paso de la risa al llanto de Chaplin.)

Al sustituir la identificación por el asombro, el teatro distanciado excluye la *catharsis** y se opone definitivamente al teatro trágico*, en el cual el destino o la catástrofe* final no son objeto de crítica. Crea un modo de relación con el espectador, similar al de la comedia: una participación crítica o lúcida, que suscita un interés «relajado», que no excluye ni la simpatía ni la emoción. La mayor parte del teatro moderno y contemporáneo va en esa línea, en la medida en que ha rechazado la ilusión naturalista y ha investigado nuevas convenciones de interpretación. Lo verificamos especialmente en el teatro del Absurdo, que representa y se representa como ilusión teatral y crea una forma de tragedia a partir de los procedimientos de la farsa y de la risa.

➢ COMEDIANTE, DESDOBLAMIENTO, ALEJAMIENTO.

DÍSTICO. Un dístico es el conjunto de dos versos consecutivos, que constituyen una unidad por su forma y sus significados.

El dístico aparece en los más variados sistemas poéticos. En la poesía francesa el dístico está constituido por dos versos emparejados que riman juntos; en ellos pueden utilizarse todos los metros; el dístico puede reunir dos versos de longitud diferente o dos versos de la misma longitud.

Sin embargo, se encuentran en algunas literaturas ciertas formas de dísticos utilizados como combinaciones privilegiadas. En la literatura griega y latina, por ejemplo, se reserva sobre todo el nombre dístico a la reunión de un hexámetro y un pentámetro (lo que también se denomina *dístico elegíaco).* En la poesía hindú clásica (sánscrito, prácrito, pali), el dístico es de uso corriente y existe en diversas formas, pero hay que señalar especialmente el *sloka,* metro ordinario de la epopeya y la poesía didáctica, que se encuentra también a veces en la poesía lírica: el sloka es un dístico compuesto de dos versos de dieciséis sílabas, formados de pies cuatrisílabos; la disposición de las sílabas largas o breves obedece a leyes a la vez precisas y flexibles. En la poesía tamil, una de las formas de estrofas más frecuente es un dístico formado por un verso de cuatro pies, seguido de un verso de tres pies (los pies se definen por ciertas combinaciones de sílabas largas o breves).

La importancia adquirida por el dístico se explica por sus cualidades estéticas y, en primer lugar, por su doble aptitud para ser utilizado, bien solo, bien en una composición.

Existen efectivamente poemas compuestos por una serie de dísticos; así sucede en la epopeya hindú clásica; también en la poesía elegíaca de la Antigüedad (Teognis de Megara, Ovidio, Tibulo, Propercio, Lígdamo...). Cuando se agrupan así de dos en dos los versos de un largo poema, el discurso en ese caso es más continuo que en las estrofas fuertemente construidas formando cada una una unidad amplia y estricta.

Utilizado solo, el dístico presenta el pensamiento bajo una forma resumida y a menudo espiritual y contundente. Se presta así particularmente al epigrama. Se encuentran dísticos en Marcial: *«Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus, / ¿Sed male cum recitas, incipit esse tuus»* (Es mi libro el que tú recitas, Fidentinus, / Pero, cuando lo recitas mal, comienza a ser tuyo), o: *«Nuper erat medicus, nunc est vespillo Diaulus, / Quod vespillo facit, fecerat et medicus»* (No hace mucho, Diaulus era médico, ahora, es enterrador, / lo que ahora hace como enterrador, antes lo hacía como médico). En francés, se puede citar las palabras malintencionadas de Ecouchard-Lebrun: «Chloé, hermosa y poetisa, tiene dos pequeños defectos: / Ella hace su rostro y no hace sus versos.» El dístico se emplea también para inscripciones de estilo lapidario. Entre las inscripciones podemos dejar aparte los epitafios: éstos recogen un pensamiento o un retrato bajo una forma concisa, melancólica, satírica o irónica. Piron ha hecho así su propio epitafio como una amarga broma: «Aquí yace Piron que no fue nada / Ni siquiera académico.» Voltaire ha hecho del dístico-inscripción una especie de madrigal; tal es su inscripción para el pedestal de una estatua del Amor: «Quien quiera que seas, he aquí tu maestro: / Él lo es, lo fue o lo debe ser.» El dístico se presta también a la sentencia, al apotegma, a la máxima; se utiliza en la poesía gnómica; se encuentran buenos ejemplos en el libro I de la recopilación realizada bajo el nombre de Teognis; se sabe cuál ha sido el éxito de los *Disticha Catonis,* recopilación de sentencias de inspiración estoica. El dístico puede ser incluso lírico: todo un drama de pasión se encuentra condensado en el célebre dístico de Cátulo: *«Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio. Sed fieri sentio, et excrucior.»* (Odio y amo. ¿Por qué lo haré?, quizás lo pides tú / no sé, pero siento que es así y estoy crucificado.)

El dístico tiene también los recursos del diálogo. Siguiendo con Ecouchard-Lebrun, lo encontramos dialogado en el curso de los dos versos («Acaban de robarme... / ¡Cómo siento tu desgracia! / Todos mis versos manuscritos / ¡Cómo compadezco al ladrón!») pero igualmente verso a verso («¿Por qué, sin escucharlo aplaudes a Clitandre? / Es que me gusta mucho más aplaudirlo que oírle»). El dístico de diálogo en verso, así dialogado verso por verso, da en dos réplicas rápidas pequeñas escenas prontamente concluidas; son palabras ingeniosas, un ataque y un alarde, una declaración interrumpida por una palabra ácida..., hay pequeñas obras maestras de los poetas eolios o en la Antología griega. Toda la sal está en la concisión perfectamente proporcionada. Hay en la Antología un diálogo en dos versos, con un juego de palabras en cada verso, hecho de un cumplido a una florista que es comparada con sus rosas, y de la réplica de chiripa de la linda muchacha que se ofrece en recompensa al cliente; Pierri Louis lo ha utilizado en las *Canciones de Bilitis,* pero sacando ocho líneas a partir de dos; exagera; la sal se vuelve insípida. El dístico recorre toda la poesía española: desde las jarchas medievales hasta los escritores del grupo del 27 (García Lorca, F. Prados) pasando por la literatura del Renacimiento (Fray Luis de León, etc.).

➢ Elegía, Epigrama, Gnómico, Diálogo en verso, Estrofa.

DISTINCIÓN / DISTINGUIDO. Estos términos conciernen a la estética únicamente en el sentido según el cual designan una cierta elegancia, nobleza sin afectación y de un gusto firme, en los modales o en las maneras. Esta cualidad puede encontrarse en personas representadas por el arte o la literatura; pero se habla sobre todo de distinción refiriéndose a personas reales, en su vida cotidiana; de este modo es la realidad la que adquiere cierto sabor estético.

Se habla también a veces de un «pintor distinguido», un «escritor distinguido», para significar que se elevan por encima del nivel banal y forman parte de una élite en su especialidad. Pero ese sentido no es, propiamente hablando, estético. Primero porque se emplea igualmente en cualquier otra rama que no fuese una actividad del espíritu («un naturalista distinguido»). También, porque los artistas y estudiosos de estética no lo emplean apenas; esta utilización del término tiene más bien un matiz, bien didáctico, o bien mundano.

➢ Elegante, Noble.

DISTORSIÓN. *En sentido propio,* deformación por desplazamiento de los puntos de una configuración según un movimiento giratorio o de líneas curvas. Más concretamente, en óptica, aberración provocada por un espejo curvo o una lente mal diafragmada. En este último caso, los ejes de una cuadrícula parecen combarse cada vez más, a medida que nos alejamos de eje central que permanece derecho; en la *distorsión en tambor,* la cuadrícula parece abombarse en el centro, y en la *distorsión en cojinete,* parece adelgazarse.

Los efectos de distorsión han sido a menudo utilizados en las artes plásticas para transformar la apariencia de las cosas. *En las artes figurativas,* producen representaciones extrañas en las que los seres adquieren apariencias grotescas, o enigmáticas o fantásticas y alucinantes. En los siglos XVII y XVIII se ha cultivado la anamorfosis* catóptica, es decir, las imágenes dislocadas que se devuelven a su apariencia original reflejándolas en un espejo cónico o cilíndrico; se pueden construir tales anamorfosis matemáticamente, pero también, de una manera más simple, dibujándolas directamente, mirando en el espejo mientras se dibuja. Tales anamorfosis se han cultivado también en Extremo Oriente. El desarrollo de las técnicas fotográficas ha desplazado la atención de los espejos sobre las lentes y ha conducido al arte a nuevos géneros de distorsión. *El arte abstracto,* en el siglo XX, utiliza a su vez las distorsiones, y Vasarély proporciona buenos ejemplos de ello. Estas distorsiones producen sobre todo juegos intelectuales sobre las apariencias ópticas, y conducen, aunque con menos frecuencia, a la creación de seres concretos fantásticos.

➢ Abstracto/Abstracción, Acústica, Anamorfosis, Espejo *[I].*

DISTRACCIÓN. Si la *distracción* en el sentido habitual designa una falta de atención, el término ha adquirido en la época moderna (siglo XVIII) un sentido que se opone a la atención mantenida de un trabajo absorbente, a menudo metódico, mecánico y poco satisfactorio. El político, el hombre de negocios, más tarde el empleado y el obrero de la sociedad industrial, buscan en el arte una *distracción.* Podemos relacionar esto con hechos muy antiguos, como la «música de mesa» que se da en todas las épocas, o el teatro de corte, lugar de encuentro social; pero en el siglo XIX se estableció una fuerte oposición entre los que veían en el arte y la literatura algo profundo, serio e incluso grave, y los que únicamente veían en ellos un pasatiempo agradable; asistimos entonces a una polémica constante entre escritores y artistas contra esta tendencia beocia, muy extendida entre el gran público. Es sobre todo la industria moderna del espectáculo, el teatro ligero, el music-hall, el cine, la televisión, la que busca esencialmente *distraer.* El arte reducido a esta función, al consumo fácil y a la satisfacción de los deseos estereotipados que se le atribuyen al público y que efectivamente se llegan a crear, no es auténtico más que en el momento en que renuncia a toda pretensión de mensaje, a todo lo que lo aleja del «circo»* y de la «proeza»*. En la mayoría de los casos, las producciones de entretenimiento son el vehículo de ideologías conformistas, ignorando al público y al sevicio del comercio. Una polémica reciente ha enfrentado, en lo referente al tema de la distracción en el cine, a Bertolt Brecht y a Walter Benjamin, de un lado, y a Th. W. Adorno, del otro. Los primeros veían en ello un modo de romper la fascinación del espectáculo ilusionista, un signo de libertad y de madurez por parte del público, mientras que el último pensaba que el relajamiento de la atención aban-

donaba, por el contrario, a los espectadores, a merced de las ideologías totalitarias. Históricamente, es más bien Adorno quien tenía razón al criticar los mecanismos de «la industria cultural» y al exigir, al menos en la época actual, mayor atención y resistencia a lo fácil. Por otra parte, es innegable que todo gran arte exige a su público una tensión extrema de todas las facultades receptivas. Igualmente, si Roland Barthes defiende el «placer del texto» contra la actitud puramente «científica» con respecto al arte, este placer no es distracción, sino una intensificación de la experiencia estética.

➢ DIVERTIMIENTO, FÁCIL/FACILIDAD.

DISTRIBUCIÓN. Distribución quiere decir organización, disposición, composición, con insistencia siempre sobre el ingenio práctico exigido. En el lenguaje de la industria, una empresa de distribución se ocupa del acondicionamiento de tiendas o talleres.

En el dominio estético, conviene llamar la atención sobre el matiz que existe entre composición y distribución. Por ejemplo, en pintura, la idea de composición evoca una concepción de conjunto que concierne sobre todo a la situación de los elementos sugeridos por el cuadro.

La distribución del cuadro significará más bien una serie de efectos formales resultantes del reparto de claros y oscuros, de los colores contrastantes, de las líneas rectas o curvas, etc. Con un matiz muy ligeramente peyorativo, se querrá insinuar que los efectos en cuestión deben más al ingenio de la combinación que a una inspiración auténticamente artística.

La distribución –es un hecho sobre el que hay que insistir– se interesa antes por la forma en primer grado, es decir, por los datos sensibles «conjugados en determinado orden» (según la fórmula célebre de Maurice Denis) que en el tema del cuadro o la anécdota.

En el arte cinematográfico, el término «distribución» se emplea siempre en el sentido de equipamiento e instalación material y sirve para designar el conjunto del efecto concreto de grabación o de la sala de proyección y de sus anexos: cabinas, auditorium, así como aparatos, maquinaria, instalaciones eléctricas, etc. El término «distribución» tiene aquí, pues, el sentido industrial de la palabra.

En el arte coreográfico, el término se emplea poco y se refiere a los problemas de realización práctica, teniendo en cuenta las necesidades escénicas de carácter material. La distribución del ballet sólo se puede hacer en el curso de las repeticiones, mientras que la composición preexiste a su creación y la arquitectura es el estudio de su estado definitivo. La distribución podrá modificar la composición en razón, por ejemplo, de los tiempos de cambio de decorados y de trajes, de las imposibilidades de materializar determinados efectos previstos o nuevas sugestiones aportadas por la propia perspectiva de la escena. La distribución de un ballet depende de las disponibilidades del teatro en el que se representa, por ejemplo, en lo que respecta a trampillas o máquinas.

Finalmente, en las artes decorativas en las que el espíritu de combinación y la utilización, y las técnicas de los materiales tienen un papel importante, las cuestiones de distribución tienen siempre mucha importancia. La ejecución de una plancha de mosaico supone un asunto de distribución.

C.

➢ COMPOSICIÓN, CONJUNTO, ENSAMBLAJE.

I - Sentido general, en todas las artes

Acción de repartir, u organización, disposición general de un reparto en el conjunto de una obra. Fenelón hablaba así de la distribución de las sombras y de las luces en un cuadro, y el abad Mallet (autor del artículo *Distribution (Belles-Lettres)* en la *Enciclopedia)* habla de la manera en que el poeta dramático distribuye el tema en actos y los actos en escenas. *Distribución,* en este sentido, es semejante a *organización* y *división,* pues designa la relación entre la unidad global de una obra de arte, y la pluralidad de una cierta clase de elementos: es la manera en que se disponen estos elementos en la estructura del conjunto, y en que se reparte entre dichos elementos un cierto aspecto general de la obra.

II - En retórica

Figura que enumera en cierto orden las cualidades de un ser (poco usado).

III - *En arquitectura*

Modo en que la superficie del terreno donde se construye un edificio, o el volumen global de un edificio o de una de sus partes (como un apartamento) se divide en varios locales o habitaciones; la distribución comprende el número y la naturaleza de estas habitaciones (con su forma, sus dimensiones...), la situación de cada una en el conjunto y la forma en que se comunican entre sí. Se habla, así, de la manera en que está distribuido un apartamento; se ha dicho que una habitación distribuye a un lado o a tales lados, para indicar que se abre en esta o aquellas direcciones hacia las habitaciones vecinas y a las cuales da paso. Los arquitectos han reflexionado mucho sobre la distribución, e investigan si tiene algunas leyes o si debe obedecer a algunos principios. Las ideas de Blondel (siglo XVIII) están siempre de actualidad, en cuanto que, para él, la «teoría de la distribución de los edificios» deriva de «la necesidad, la comodidad, y el bienestar». La *necesidad* es el conjunto de limitaciones externas: forma, naturaleza, orientación del terreno, necesidades de los usuarios del edificio, en fin, todo lo que impone el entorno y la vecindad. La *comodidad* hace referencia a la toma en consideración de todo lo que facilitará la utilización del local por parte de sus usuarios y lo que les resultará más agradable (ya se trate de la utilización social de un edificio público, de un trabajo en un local profesional, o de la vida cotidiana en un alojamiento); es preciso asignar a cada habitación el lugar más apropiado para su utilización (situar, por ejemplo, en calma y aparta-

dos, los lugares destinados al reposo, proporcionar un fácil acceso a los que están destinados a la vida de relación) y considerar las comunicaciones interiores para hacer más fácil idas y venidas discretas (por esta razón, Blondel concede una gran importancia a las salidas). Finalmente, el *bienestar* es la adaptación de la distribución a las costumbres, al modo de vida particular de los usuarios; esto varía de una sociedad a otra, una distribución, excelente para un país, no sería conveniente en otro. Se podría añadir a esta observación de Blondel, la adaptación al modo de vida de la clase social de los usuarios; así, en *Famille et habitation,* tomo II, P. Chombart de Lauwe y su equipo han señalado las consecuencias insatisfactorias que se producen cuando las separaciones o agrupamientos de funciones, concebidos por algunos arquitectos según las costrumbres de su propio medio, no corresponden a las que están vigentes en la clase social de los destinatarios de alojamiento; por ejemplo, ciertos arquitectos han agrupado el cuarto de estar y el lugar para el consumo de las comidas en una misma habitación separándolos del lugar de la preparación de las comidas, según la costumbre burguesa, en tanto que los obreros o empleados separan el cuarto de estar y agrupan la preparación y el consumo de las comidas en una misma pieza, unidas por el mismo riesgo de manchas de grasa. En general, para la estética, la distribución tiene dos tipos de consecuencias: sus efectos sobre la utilización práctica de las disposiciones de una casa y la influencia de sus aspectos para la vida. Es lamentable que ciertos arquitectos sacrifiquen las primeras a la segunda o viceversa; el arquitecto completo tiene en cuenta todo. Esto le exige un conocimiento real de la vida, en lugar de tener sólo una imagen convencional y evitar los hechos que no encajen en esta imagen.

IV - En el teatro

Reparto de los papeles de una obra entre los actores; por extensión: conjunto de actores que interpretan una obra. La estética de la distribución es, pues, la de la relación entre los personajes de la obra y la elección de los actores que la interpretarán. Para ello, no sólo se tiene en cuenta lo que es y puede cada actor tomado individualmente, sino también las relaciones entre ellos, ya sean físicas o mentales. Así, las desproporciones en cuanto al tamaño pueden ser molestas sobre todo si se trata de una pareja en la que la mujer es más grande que el hombre; es necesario, en ocasiones, compensarlos por medio de artificios, como las grandes plantillas de un actor demasiado pequeño, o la utilización de una escalera, en la cual uno de los intérpretes se sitúa sobre un escalón más elevado. La distribución puede estar pensada a partir de la obra, en función de la cual se eligen los actores (caso muy frecuente hoy en día); pero cuando existen compañías ya constituidas, para las cuales se escriben las obras, éstas pueden estar adaptadas a los actores. A veces, los autores conciben sus personajes en función de tal actor o actriz que convienen a su género de teatro, y pueden incluso convertirse en su intérprete habitual, siendo el resto del reparto completado según la obra y los actores de los que se dispone.

Todo esto que se ha dicho para el teatro hablado se aplica también, naturalmente, al teatro lírico, al mimo, al ballet y al cine.

➢ ACTOR, COMEDIANTE, DIVIDIR/DIVISIÓN, EMPLEO, COMPAÑÍA.

DITIRAMBO. *I* - El ditirambo era en su origen un himno de exaltación y de entusiasmo, a Dioniso, que narraba un episodio de su vida; himno en el cual la salmodia del corifeo, acompañada de instrumentos de viento (y quizás también inicialmente, de percusión), atraía la danza saltarina de los coreuta, que representaban a sátiros, alrededor del altar del dios. El ditirambo podía tener un carácter de improvisación (cf. H. Jeanmaire, *Dionysos).*

La parte del corifeo se transformó después en un canto, las partes del coro se organizaron según la forma estrofa-antiestrofa, y se colocaron entre las fases cantadas intermedios en los que un instrumentista tocaba como solista. Se atribuye la invención del ditirambo al poeta-músico Arion (quien, según la leyenda, fue salvado por un delfín); conocemos algunos autores célebres de ditirambos, como Píndaro, pero apenas se han conservado sino algunos fragmentos de sus obras.

El ditirambo, en esta primera acepción del término, interesa a la estética: 1) como ejemplo de una función litúrgica de la unión poesía-música-danza que podía llegar hasta el éxtasis o incluso el trance (cf. *Las Bacantes,* de Eurípides); 2) por la relación entre el éthos de la obra y la elección de los ritmos, así como del modo musical (el modo frigio); 3) como ejemplo de una poesía simultáneamente narrativa y lírica.

II - El ditirambo da origen a la tragedia, lo narrado se convierte en una parte directamente representada, y el corifeo*, en un personaje de acción. La creación de este nuevo género no traerá consigo el fin del ditirambo; ambos continuarán paralelamente. Pero el ditirambo se transforma.

El nuevo ditirambo se define entonces como una composición lírica cantada, repartida entre un corifeo solista y un coro; pero su estructura no es ya estrófica, y esto constituye su gran diferencia con la oda.

Que estas transformaciones hayan parecido de una gran importancia estética, es algo que podemos comprobar a través de las discusiones apasionadas que han suscitado entre sus contemporáneos. La estática del nuevo género es la de la libertad de las formas por abandono del esquema estrófico y por el entrelazamiento de versos de ritmos muy variados; la obra se renueva perpetuamente en el transcurso de su desarrollo.

Esta transformación ha resultado también de interés para la estética sociológica. En efecto, la ejecución de una obra musical de una melodía siempre diferente, en la que no se retoma la misma melodía de estrofa en estrofa, exige a los ejecutantes una memoria musical más desarrollada u ejercitada. Se llega de este modo a confiar la obra a profesionales; el nuevo ditirambo parece así ligado a la desaparición de los coregas*,

quienes recurrían únicamente a ejecutantes aficionados.

III - El ditirambo ha sido retomado en la época moderna, en época del Renacimiento (A. de Baïf), y se ha continuado componiendo (Delille), hasta pleno siglo XIX (Casimir Delavigne). Pero hay una gran diferencia entre los ditirambos modernos y los de la Antigüedad: se trata ahora de composiciones únicamente poéticas, y no ya poéticas y musicales al mismo tiempo; están destinadas a ser leídas o declamadas, no a ser cantadas. Son casi odas. Pero cuando sus autores les dan el nombre de ditirambos y no de odas, quieren indicar: 1) que estos poemas tienen una función de glorificación, de celebración o de alabanza (así el ditirambo de Baïf para alabar a Jodelle y a su *Cleopatra);* 2) que desean dar a su obra un éthos especial, el de un entusiasmo a la vez pomposo e impetuoso.

Son éstos los caracteres estéticos que distinguen el ditirambo de la oda. Lamentablemente para este género, las tentativas modernas han sido generalmente obra de poetas secundarios, y el ditirambo se ha resentido con ello. Además el género ha caído en desuso. Incluso se le ha acusado directamente de los defectos de sus realizaciones; la *Enciclopedia,* por ejemplo, declara el ditirambo «oscuro», «ampuloso», «desordenado, fácil y poco interesante», «broma insípida», «docta extravagancia», etc. Ahora bien, esto nos conduce a ciertos empleos figurados del término, que encontramos desde la Antigüedad (cf. Platón, *Hippias Mayor).*

IV - Los términos de ditirambo y de ditirámbico han sido, en efecto, empleados por analogía; ya no se trata entonces de verdaderos ditirambos, constituyendo un género poético particular, sino de poemas o de discursos en prosa que poseen las características atribuidas a un ditirambo.

Ahora bien, este empleo de los términos de ditirambo y de ditirámbico suele ser peyorativo e irónico. Constituye en estos casos un juicio de valor estético, y se utiliza para despreciar los poemas o discursos a los que se aplica. O bien hace resaltar el carácter exagerado y excesivo de las alabanzas; o bien la ampulosidad del estilo (en particular el empleo de términos compuestos demasiado largos); o el aspecto falso y artificial de un pretendido entusiasmo que se estimula fríamente.

➢ COREGA, CICLO, LÍRICO, ODA, TRAGEDIA.

DIVERTIDO. Lo que ocupa agradablemente, sin exigir esfuerzos. Con frecuencia, esta palabra adquiere matices que lo acercan a lo cómico, de la que es una forma atenuada. Una lectura divertida no suscita forzosamente la risa; como mucho, hace sonreír. En cualquier caso, engendra una atmósfera afectiva que tiene cierto parentesco con lo cómico.

Por otra parte, muchos artistas, utilizando un lenguaje coloquial, emplean la palabra *divertido* como un elogio, para calificar lo que, sin ser lo menos cómico que existe, es original y técnicamente hábil y sabroso.

Pero el calificativo *divertido* deja de ser un elogio, desde el momento en que se quiere adjetivar con esta palabra a una obra que pretende distraer al lector, al espectador o al oyente, sin exigirles ningún esfuerzo, al evitar los valores fuertes y todos esos ámbitos nobles y elevados del arte que pueden llevar el aburrimiento a los espíritus mediocres. E. S.

➢ CÓMICO.

DIVERTIMENTO. En sentido propio, un divertimento es una chispa pequeña que se apaga enseguida.

En sentido figurado, se llama divertimento a una obra literaria muy corta, sin pretensiones y sin profundidad, pero bien escrita y, sobre todo, fina y espiritual.

Este término toma, en este sentido, un doble matiz. Marca cierta condescendencia hacia una obrita sin gran interés o, por parte del autor, una especie de excusa para entregarse a tales divertimentos sin consecuencias. Pero tiene un aspecto laudatorio que procede al mismo tiempo del contraste y de la lítote: el carácter efímero y superficial de la obra resalta lo brillante del componente espiritual.

Posiblemente, en la literatura del siglo XVIII, en los autores de cuentos, en las pequeñas comedias divertidas, en las poesías fugitivas, encontraremos a menudo ejemplos de divertimentos. Algunos han sobrevivido aunque nacieran para el momento (como algunas piezas cortas de teatro de Lorca, o algunas composiciones de Quevedo o Góngora).

Algunas veces se ha empleado el término divertimento para calificar obras musicales fáciles, pero vivas y amables. Incluso ha sido utilizado como título de película: *Divertimento en forma de ballet.* Sin embargo, esta palabra se aplica sobre todo en literatura. A. S.

DIVERTIMIENTO

I - Sentido general

Divertir significa, etimológicamente, desviar, y en sentido figurado, distraer la atención; de donde deriva, en un sentido más estricto, apartar la mente de las preocupaciones, del esfuerzo, de ahí, a su vez, el sentido de recrear, divertir, producir una agradable impresión de descanso y alegría. Un *divertimiento* es algo que divierte, o el hecho de divertirse. Esta noción concierne a la estética en tres aspectos.

1 / Las actividades artísticas de divertimiento

Algunas formas de arte, algunos géneros o algunas obras, tienen por función divertir a su público, o a quienes las practican. Así, uno puede bailar para divertirse, o leer, ir al teatro, para distraerse. El arte del simple divertimiento, para procurar esta agradable expansión, no debe ofrecer dificultades, ya sean dificultades técnicas para sus ejecutantes, o dificultades de comprensión para su público. Pero esto no excluye la posibilidad de cualidades estéticas, tales como la simplicidad ágil y graciosa, o la broma ingeniosa, o un fino humor.

2 / El arte como divertimiento

No se trata aquí de ciertas formas de arte que se distinguen de otras más serias, sino del arte en sí mismo y en general, que a veces ha sido considerado en esencia como un divertimiento. Con frecuencia hay en esta opinión un cierto espíritu beocio, por parte de quienes únicamente consideran serio y digno de consideración lo utilitario. Pero existe también una forma más profunda, en la cual el divertimiento es tomado en el sentido que le da Pascal: aquello que aparta al espíritu de considerar la condición humana y los fines últimos del hombre. El arte, para algunos autores, despertaría, por su naturaleza misma, el interés por las apariencias y lo imaginario apartando la vida de la verdad, de la realidad, o de Dios.

3 / El divertimiento como arte

Por el contrario, el divertimiento ha sido valorado en el momento en que se convierte en un arte. Por esta razón, las fiestas, los juegos se prestan particularmente a algunas categorías estéticas (tales como lo mágico*, lo fantasmagórico*), y a ciertas artes como las artes de la luz (*iluminación** y *fuegos artificiales);* se elevan a un valor auténtico por medio de la belleza.

II - Sentido especial en el arte de la danza

En el vocabulario de la danza, se denomina *divertimiento* a un pasaje bailado incluido en una obra teatral (una ópera en la mayoría de los casos).

En principio, su presencia en la acción debe ser justificada. Las comedias-ballets de Molière constituyen buenos ejemplos de ello, como la Ceremonia turca de *El burgués gentilhombre,* en la cual M. Jourdain es hecho *mamamouchi.* En la ópera del *Príncipe Igor,* las *Danzas polovisiennes* son ofrecidas a dicho príncipe por el Kan Kontchak como homenaje a la bravura de su prisionero. Pero el empleo sistemático del divertimento en las óperas francesas del siglo XIX ha conducido, en ocasiones, a resultados poco lógicos. Si el ballet del *Fausto* de Gounod, añadido para su presentación en la opera de París, puede si acaso comprenderse por hacer resaltar a las «Reinas de la belleza de la Antigüedad», el de *Romeo y Julieta* (también de Gounod), es completamente superfluo. Además, este ballet es ejecutado por bailarinas en tutú, de modo que los trajes no tienen ninguna relación con el tiempo en el que se sitúa la acción. En cambio, en *Aida* (de Verdi), *Sansón y Dalila* (Saint-Saéns), o *Thaïs* (de Massenet), los atuendos de los bailarines están en armonía con los de los personajes de la ópera.

En todos estos casos, el divertimiento introducía la danza en una obra distinta de un ballet; pero existe también en el ballet, donde corresponde al teatro en el teatro; difiere del resto de la obra por su época, su lugar, sus personajes, su estilo, etc. Permite presentar, en el interior de una única obra, aspectos variados. Sin embargo, es un procedimiento que no parece gustar mucho a los coreógrafos.

En este sentido, propio de la danza, el divertimiento se define, pues, siempre, por la inserción de un arte en otro, de un mundo en otro.

III - Sentido especial en la música

Aparte de las escenas bailadas o incluso cantadas que se insertaban en las comedias de los siglos XVII y XVIII, el divertimento podía ser también una pequeña ópera compuesta para un acontecimiento concreto (Lully ha escrito algunas obras de este género).

Pero en general, y sobre todo en las épocas clásicas, se habla más bien de *divertimento.* Se trata, como indica el sentido literal del término, de una música de distracción, hecha para pensar en otra cosa o incluso no pensar en nada, Y, por su esencia, de una música alegre y ligera, sin pretensión, que participa de lo que se denominaba en la época el «estilo galante», lo cual no implica que se trate de una música débil o de poca importancia. El *Divertimento* comporta una serie de movimientos de número variado (según las circunstancias) y no codificados de manera estricta. Tiene similitud con la serenata (música de tarde) y con la casación (entreacto musical en el transcurso de una ceremonia y cuyos fragmentos no son forzosamente tocados de forma continuada), pero es más simple, más familiar. No hay –excepto por la libertad que reina en el *divertimento*– diferencias muy marcadas: hay *divertimentos* en forma de serenata o de casación... El *divertimento* puede comenzar tanto por un *andante* como por un *allegro.* Puede tener uno o varios minuetos con sus tríos, piezas en forma de danzas: polonesa o rondó... Puede terminar (o comenzar) por una marcha ritmando los desplazamientos de los músicos o de otros personajes. Se trata siempre de una obra de música de cámara. Asimismo, la composición de estas pequeñas orquestas, que pueden tener un número muy reducido de músicos –no es rígida: instrumentos de cuerda solos o cuerdas realzadas por los instrumentos de viento, amenizadas por oboe (según el gusto francés) o por flauta, instrumentos de viento solos, todas las formaciones son posibles, al capricho del compositor, del destinatario, o de la circunstancia (aniversario, recepción... o voluntad arbitraria de algunos aficionados). Puede haber –o no– instrumentos solistas que impriman cada uno su coloración particular. En el *divertimento,* la fantasía y la libertad son requisito indispensable para el placer y la distracción del oyente. Haydn, Mozart, escribieron gran número de divertimentos, de los cuales algunos son verdaderas obras maestras.

En la música contemporánea, el término divertimiento es empleado para designar una forma musical libre que escapa al rigor de la sinfonía o a las reglas de la forma-sonata (por ejemplo, los *Divertimientos,* de Florent Schmitt, de Bela Bartok, o la *Suite sin suite,* de Eric Satie, ejemplo de «música en libertad»).

Finalmente, puede haber, dentro de una fuga, uno o varios *divertimientos,* especie de variaciones que utilizan una parte del tema o contra-tema, única parte de la fuga concebida libremente y que escapa al rigor de su construcción.

➢ AGRADABLE, ATRACCIÓN, BAGATELA, ENTREMÉS, FIESTA, JUEGO, OCIO.

DIVIDIR / DIVISIÓN / DIVISIONISMO. *Dividir:* separar en partes distintas. La *división* es la acción de dividir; *una división* es una de las partes así constituidas. Estos términos se aplican en estética a dos conceptos distintos.

I - La organización de una obra en partes, el plan

Se denominan *divisiones* a esas partes distintas pero ligadas entre sí, cuando están claramente separadas por límites y cada una tiene su unidad propia, su organización interna, y forma un todo más pequeño en el interior del conjunto. Se denomina también *división* a la operación del entendimiento por la cual, a partir de una idea de conjunto, se determina su descomposición en partes. Se habla así de divisiones de una obra literaria, de la división de un tema en varios puntos en un discurso. Algunos géneros de división tienen nombres particulares: *capítulo* en un libro, *canto* en una epopeya, *movimiento* en una sonata o en una sinfonía, *registro* en una composición plástica en bandas horizontales, etc.

II - El análisis, la descomposición de un todo en sus elementos

(Los cuales no son, como en el caso precedente, fragmentos de la obra, puesto que cada fragmento reúne diversos elementos.) La *división* puede ser una técnica de estudio, en este sentido se emplea con frecuencia como método en estética, para examinar cada elemento por separado. En la práctica de las artes, la *división* consiste en ejecutar separadamente elementos que la percepción global sintetizará. En pintura, se realiza de este modo la *división* de los colores en pequeñas pinceladas separadas de colores distintos que la vista fundirá por mezcla óptica. De modo más particular, se denomina *divisionismo* a la técnica pictórica que procede a base de pinceladas en pequeñas rayas paralelas.

➢ ANÁLISIS, DISTRIBUCIÓN, PUNTILLISMO.

DOBLE

I - Adjetivo

Repetido dos veces; dícese de lo que vale dos veces una cosa; de lo que está formado por dos elementos de naturaleza más o menos semejante. Este adjetivo no tiene en estética un sentido particular.

II - Nombre común masculino

Objeto parecido a otro, réplica exacta de un objeto.

1 / Artes plásticas

Hay procedimientos que permiten crear un gran número de ejemplares de dobles perfectos de objetos estéticos. Se trata de una categoría de obras concebidas con ese fin según normas específicas. Pretenden posibilitar la adquisición de obras de calidad a precios poco elevados, por parte de un amplio público que debía contentarse con reproducciones aproximadas, o con producciones originales mediocres. Grandes artistas han abordado este problema, particularmente Vasalery, quien elabora su «alfabeto de unidades plásticas» pretendiendo construir prototipos de obras que puedan ser reproducidas en número ilimitado. Este proyecto no es nuevo, el grabado, la litografía, persiguen el mismo fin; la cerámica, la porcelana, multiplican las réplicas idénticas de un objeto creado por el artista. La novedad ha estado en extender estas prácticas al dominio de las obras pictóricas, acometiendo contra el prestigio, hasta entonces indiscutido, de «la obra única». Sin embargo, se trata de tentativas limitadas que no parecen haber conseguido el éxito esperado. De modo completamente distinto, se nos presentan los efectos de las técnicas que permiten crear dobles perfectos, en cantidad ilimitada, de cualquier objeto estético, incluidos los del pasado. (No se sabe si los progresos técnicos permitirán considerar semejante perspectiva.) El fin de los museos y el hundimiento del mercado del arte y de las antigüedades serían algunas de las consecuencias menores de tal trastorno, que obligaría a repensar completamente el estatus de la obra y modificaría profundamente nuestro comportamiento con respecto a las artes plásticas.

➢ MÚLTIPLE.

2 / Música

A / ¿Podría decirse que la industria del disco realiza en el dominio del arte sonoro esta reproducción sin duda utópica en lo que concierne a las artes visuales? No, puesto que se hacen reproducciones, no de una obra, sino de una ejecución. No obstante, puesto que la interpretación es, en cierta medida, una recreación, es cierto que el disco realiza, en ese registro específico, una reproducción casi perfecta (sobre todo después del descubrimiento de las estereofonía) de la interpretación musical.

B / Se denomina *doble* de un aire a una especie de variación que comporta ornamentos y variantes de dicho aire expuesto previamente en su forma desnuda. Se encuentran con frecuencia aires con doble en las *Suites* de los siglos XVII y XVIII.

C / En la Edad Media se denominaba *dobles* a las piezas de dos partes (dúos).

➢ DISCO, DÚO.

III - Sentido figurado

El doble de una persona es alguien que se parece enormemente a esa persona, que es en algún modo su reflejo, que lo imita en sus actitudes y en sus opiniones.

Es en este sentido figurado en el que el doble ha fascinado la imaginación desde la más temprana Antigüedad. La imagen era considerada como un doble; y se podía dominar un ser vivo apoderándose de su representación y actuando sobre ella. Así encontramos en las pinturas prehistóricas representaciones de animales traspasados por flechas o dardos, que tenían como fin favorecer por medio de la magia la eficacia de la caza. Numerosas estatuillas e imágenes de hechizos mutiladas o traspasadas, procedentes de épocas y de pueblos muy diversos, testimonian la persistencia y la universalidad de esta creencia. La mitología ofrece

igualmente ejemplos de la intervención de dobles: en Grecia, Zeus se transforma en un doble de Amphitryon para unirse a Alcmene, pero es sobre todo en Egipto donde el doble es omnipresente. Los egipcios creían que cada hombre poseía un doble sutil, el *ka,* formado al mismo tiempo que el cuerpo material por el dios creador. Por otra parte, todo el pensamiento y el arte egipcios están dominados por la idea del doble. Cada monumento, cada templo son los dobles, las imágenes de un modelo celeste; Egipto entero es una «imagen del cielo», como puede leerse en las *Revelaciones* de Hermes Trimegisto, texto tardío pero que relata una tradición que se remonta a las más antiguas dinastías.

El folklore y las costumbres populares evocan al doble bajo una visión a menudo inquietante o incluso francamente maléfica. Así, ver al propio doble es un presagio de muerte. Lo mismo ocurre si se rompe un espejo (destrucción del doble que parece predecir la destrucción del modelo). Pues todo hombre posee dos dobles. El primero es su sombra, ese doble oscuro pero inofensivo en tanto que permanece inseparable de su dueño. En algunos relatos, sin embargo, la sombra adquiere una temible independencia y termina por invertir los papeles, toma el lugar del hombre e incluso a veces reduce a su amo a esclavo. Los relatos de Chamisso y de Andersen son particularmente característicos. En sus cuentos filosóficos, la sombra representa a los mediocres y a los parásitos que llegan a imponerse, en detrimento de aquellos a quienes han arrebatado su sustancia, en una sociedad frívola más sensible a las apariencias que a los valores profundos.

El otro doble es el reflejo en un espejo, o en toda superficie reflectante. El espejo devuelve, a quien se mira en él, su apariencia, al mismo tiempo rigurosamente idéntica y totalmente ilusoria. Y, sin embargo, ese doble inconsistente conoce en ocasiones lo que el hombre ignora. En el cuento de *Blancanieves,* el espejo revela a la reina la verdad sobre la belleza de la joven princesa y el lugar en el que se encuentra.

Pero el espejo no presenta siempre una imagen fiel de quien se mira en él. Los espejos deformantes suscitan dobles ridículos o grotescos.

Al igual que el espejo puede evocar diversos aspectos del hombre, así, cada uno se siente habitado por personajes diversos, por dobles a veces inquietantes o maléficos. Es éste el tema de la célebre novela de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde,* que muestra las dramáticas consecuencias que entraña la liberación del doble tenebroso que cada uno lleva consigo, y que termina por destruir al héroe después de haber destrozado varias existencias.

¿Pero no es el artista el más grande creador de dobles? Al pintar o al esculpir un retrato, crea un doble que sobrevive durante siglos a su modelo, y perpetúa, gracias al genio de algunos creadores, una magen más viva, más auténtica, sin duda, que la apariencia del ser vivo que ha posado ante él. Para constatar esto, no hay más que comparar una instantánea fotográfica con un retrato del mismo individuo ejecutado por un gran artista. *El retrato de Dorian Grey,* de Oscar Wilde, está construido sobre ese tema, que encontramos también en *El Retrato,* de Gogol.

Pero si el artista posee el temible poder de crear dobles (ver la actitud del Islam en *Musulmán),* la obra suscita igualmente un doble del artista. Tal es la teoría del *Yo mítico** desarrollada por Boris de Schloezer en su *Introducción a J. S. Bach.* Por su trabajo creador, el artista, con su labor, hace nacer y crecer otro sí mismo, el autor de la obra que se desprende poco a poco del individuo. En la actividad creadora, B. de Schloezer reconoce una doble función: «*Su papel no consiste únicamente en engendrar un sistema orgánico* (la obra) *sino en producir conjuntamente al autor mismo de ese sistema*» (p. 298). Pero este doble no es únicamente compañero del creador. Cada uno de nosotros, cuando escucha una música, mira un cuadro, lee un poema, encuentra ese doble luminoso, ya que, como afirma B. de Schloezer refiriéndose al espectador, «*al igual que al creador la producción de la obra, su audición metamorfoseándolo, le permite, tanto liberarse, como experimentar, a través de un intermediario, lo que él no ha conocido y no conocerá quizás jamás directamente.*» No se puede dejar de comparar el «Yo mítico» con ese «Ángel de la obra» que Étienne Souriau gustaba evocar.

➢ ÁNGEL, DEDOUBLEMENT, IMAGEN, MASQUE *[I, 5],* ESPEJO *[I],* YO MÍTICO.

DOCUMENTAL. Del latín *documentum:* dícese de lo que sirve para instruir.

Es documental toda composición que no se funda en una ficción, sino que presenta, en un orden deliberado, datos auténticos a fin de dar informaciones objetivas. En todo caso, si los elementos con que se cuenta se organizan atendiendo a consideraciones estéticas, toda producción documental puede convertirse en creación artística.

I - Estudio documental, artes plásticas

Dibujo, coloreado o no, que pretende representar en su verdad intrínseca un objeto sensible y fenomenal, generalmente inanimado, excluyendo toda voluntad de expresión subjetiva.

El estudio documental, como ejercicio de escuela, es un aprendizaje del análisis visual y de la síntesis gráfica. Se pueden citar también las láminas anatómicas, botánicas, etc. La obra de Redouté, por ejemplo, destaca por una gran calidad estética del estudio documental.

II - Película documental

Montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras de datos reales y no ficticios. Aspectos de la realidad geográfica, etnográfica, social, etc., se filman y se presentan en un orden reconstruido acompañados de un comentario explicativo. La intencionalidad de objetividad se ve, evidentemente comprometida por la elección subjetiva que tiene lugar durante el montaje y por la introducción del comentario. La película documental en los límites de la obra de arte, es pues, en un último análisis, una producción artística, puesto que en su

elaboración final han intervenido criterios estéticos e ideológicos.

➢ DESCRIPCIÓN, DIDÁCTICA, ENSEÑANZA.

DODECAFONISMO. El término de *dodecafonismo* designa un sistema de composición musical que ya no se funda en la escala diatónica clásica, sino que utiliza los doce sonidos de la gama cromática; aunque aparece por primera vez en 1923 a propósito de la técnica empleada por Schönberg en su *Suite para piano, op. 23,* su origen es indiscutiblemente más antiguo, como caso particular de la atonalidad.

No obstante, el deseo expresado por Schönberg de no llamar a su música «atonal», pone en evidencia la impropiedad de tal designación y el riesgo de contrasentidos que encubre por su negatividad implícita; en realidad, aunque se ha hablado por primera vez de música atonal en 1912, con motivo de la primera audición de *Pierrot lunaire* (aunque la tonalidad había sido ya «interrumpida» desde el 2.° cuarteto de Schönberg, 1909), la atonalidad no implica la abolición de la tonalidad, sino más bien el replanteamiento de los caracteres específicos del sistema tonal clásico, en particular el papel privilegiado restituido a la tónica y a su poder atractivo, las jerarquías entre grados de la gama, intervalos, etc.

Es cierto que, desde finales del siglo XIX, los fundamentos de la música tonal (en particular las desigualdades armónicas, los privilegios o las prohibiciones atribuidas en nombre de una cierta «naturaleza» física del sonido) son modificados. En este sentido, los compositores románticos padecieron fuertemente la insuficiencia «expresiva» del sistema tonal. En efecto, es interesante señalar que aunque la armonía tonal ha delimitado sus características precisamente en función del poder expresivo de ciertos intervalos (especialmente las terceras, que determinan los modos mayor y menor), descartando en su sistema los intervalos juzgados como demasiado disonantes o que no respetan una consonancia «natural», y excluyendo simultáneamente toda una porción del universo sonoro, en nombre de una expresividad acrecentada, y, en un empeño por utilizar todos los recursos expresivos de los sonidos, los románticos infiltran poco a poco en una música que, en verdad, está todavía fuertemente estructurado por la arquitectura tonal, elementos aparentemente externos, tales como la modalidad y el cromatismo (en particular en Chopin, Liszt, Wagner, Brahms), modalidad que desembocará en el siglo XX en la verdadera explosión de la tonalidad.

No obstante, desde sus primeras tentativas, Schönberg se alza más contra los privilegios que el sistema tonal ha hecho nacer, que contra el sistema tonal en sí mismo; en efecto, no carece de significado que sus primeras obras sean todavía calificadas de «románticas», y que se señale en ellas una fuerte influencia de Brahms. La «atonalidad» que se ha revelado en el *Pierrot lunaire* provenía, no tanto de un rechazo de la tonalidad como de la impresión, entonces inusitada y juzgada como disonante, que resultaba de la confrontación de diferentes mundos sonoros, de la infiltración en el seno de lo «musical» de elementos que hasta entonces se consideraba que no formaban parte de ella (por ejemplo, la voz hablada, la risa, el grito...). Es, en la *Suite para piano, op. 23,* donde Schönberg utiliza resueltamente los doce sonidos de la gama cromática; sin embargo, incluso en esta obra en la que ya no es posible referirse a un sistema tonal o modal determinado, el término de atonalidad no era adecuado según el propio Schönberg, para designar esta música. Dando preferencia a la noción de pantonalidad, insistía en que su actuación no pretendía negar el sistema tonal, sino ampliarlo, incluso más de lo que lo hicieran Liszt o Wagner, con todas las tonalidades, y denunciaba al mismo tiempo todo riesgo de confusión entre atonalidad y dodecafonismo, puesto que una música puede ser atonal sin ser dodecafónica.

Lo que caracteriza, pues, a la música dodecafónica es el uso sistemático de la serie de los doce sonidos de la gama cromática, de ahí que se haya podido confundir igualmente música dodecafónica y música serial; la música dodecafónica como técnica de los doce sonidos *(Zwölftontechnik),* correspondía al deseo expresado teóricamente por Schönberg en los *Harmonielehre,* de democratizar la armonía despojándola de todos los privilegios o las prohibiciones que pesaban sobre su altura; los doce sonidos de la gama cromática son utilizados como una serie en la cual cada nota interviene en un orden bien definido y sin repetición, debiendo aparecer no como un tema, sino como una célula generadora de la obra entera. A través de la técnica dodecafónica, la serie puede presentarse según cuatro formas fundamentales: serie original, serie retrógrada, inversión de la original y serie retrógada de la inversión, a las cuales se añaden todas las trasposiciones. Las operaciones seriales se complicarán particularmente con Webern, quien hará resaltar el aspecto orgánico del trabajo serial con relación a la obra.

En cierto modo, pues, el dodecafonismo pretende antes que nada ser una técnica de trabajo sobre las alturas del sonido, sobre los intervalos entre las notas. La técnica serial *(Reihentechnik),* sin duda, nacida de la técnica dodecafónica, permite, sin embargo, una ampliación considerable del fenómeno sonoro, dada su posible extensión a todas las características del sonido (duración, intensidad, timbre, y después espacio), de ahí el nombre que tomará en los años 50 de «música serial integral».

Considerando la serie de los doce sonidos, no ya como un modo de abolir, sino, sobre todo, de agotar todos los recursos que el sistema tonal había descartado, Schönberg está en el origen de las mutaciones del lenguaje musical contemporáneo. No obstante, no carece de sentido señalar que las transformaciones que ha conocido el lenguaje musical conciernen ante todo al fenómeno de la altura del sonido, propiedad primordial para la civilización occidental desde el canto gregoria-

no, a través de la técnica dodecafónica y antes de ser consideradas más globalmente por el serialismo.

➢ ATONALISMO, CROMATISMO, COMBINATORIA, DIATONISMO, RESOLUCIÓN *[II]*, SERIAL (MÚSICA), TONAL.

DOGMÁTICO. Este término tiene en estética dos sentidos diferentes, que presentan una intersección, pero cuya confusión puede llevar a errores graves.

I - Se opone en filosofía el dogmatismo al escepticismo; en este sentido, el dogmatismo admite la posibilidad de alcanzar una verdad, de adquirir conocimientos ciertos, mientras que el escepticismo niega toda posibilidad de alcanzar una verdad o de discernir si se ha alcanzado, y quiere además que se permanezca siempre en la duda. No hay que confundir la actitud escéptica con la actitud crítica; un *dogmatismo crítico* es posible: es la posición de quien no quiere reconocer una tesis como verdadera más que después de una demostración, o verificación por una experimentación convincente, y no cree sino después de un examen. Esta postura, que es la de buen número de filósofos y de investigadores científicos, es muy frecuente en la estética contemporánea. Se opone al escepticismo relativista que admite de antemano que en materia de arte todo es cuestión de gustos personales o de hábitos de sociedad, y, por tanto, niega que pueda haber conocimientos verdaderos en estética; y, por el contrario, se opone también a un dogmatismo no crítico, que admite ideas como evidentes y quiere imponerlas sin pruebas.

II - Se denomina *crítica dogmática* y *estética dogmática,* en este otro sentido, a las que admitiendo un cierto número de «reglas del arte» supuestas como universales y absolutas, y una tabla de valores estéticos considerada como definitiva, juzga las obras en función de esas reglas y valores establecidos como dogmas. Este dogmatismo es una postura compleja, formada por la unión de varias ideas independientes, y que no puede, por tanto, tomarse en un único bloque:

1 / Una posición dogmática en el sentido del apartado *I* (pero entrando apenas en el dogmatismo crítico).

2 / La atribución a la estética de una tarea de apreciación. Ahora bien, en este punto es necesario no confundir el hecho de atribuírsela como una tarea entre otras, o el de creer que es ésa su única tarea; esta última postura ha sido hoy en día superada y es sorprendente encontrarla todavía en algunos historiadores del arte o de la literatura.

3 / El reconocimiento de los valores estéticos como absolutos. Ahora bien, este punto no ha sido comprendido con frecuencia; quiere decir simplemente que esos valores existen en sí mismos y son independientes del tiempo; no quiere en absoluto decir que sean reconocidos en todos los lugares ni en todas las épocas. Puesto que en algunas épocas no puede tenerse idea alguna sobre algo que, sin embargo, existe, y la fecha del descubrimiento de algo no es la del momento en el que esa cosa comienza a existir. El carácter de absoluto no es, pues, incompatible con el hecho de experiencia de que haya habido una evolución histórica de las artes y de la literatura, y no implica, de ninguna manera, que las ideas de una época sean las únicas aceptables.

4 / La limitación del número de los valores, y de los géneros definidos por las «leyes del género»; el dogmatismo en el sentido *II* piensa que se puede elaborar una tabla exhaustiva, e incluso construirla *a priori,* de suerte que los hechos que no formaran parte de ella serían necesariamente condenados. Niega, de este modo, a los artistas que aparezcan después del establecimiento de esta tabla, la posibilidad de descubrir nuevos valores estéticos o de inventar géneros nuevos viables y válidos.

En conclusión, podemos ver que el dogmatismo en el sentido *II* es una variedad del dogmatismo en el sentido *I,* caracterizada por los puntos *2* y *4,* que hacen de él un dogmatismo poco crítico; mientras que otra variedad de dogmatismo, que añade a la definición del sentido *I* los puntos *2* y *3,* es compatible con el dogmatismo crítico. Es, por ejemplo, la actitud de aquellos que parten de la observación de las obras de arte, y las aprecian en función de los valores a los que ellas apuntan, y en función de las exigencias de su propio género. Esto no conduce de ningún modo a una posición escéptica, y no prohíbe los juicios de valor; en efecto, si admitimos como válido el que un drama deba ser juzgado según los principios del drama y no según los de la tragedia, o que un cuadro abstracto no deba ser juzgado conforme a los criterios del arte figurativo, esto no impide que pueda haber dramas de valor desigual, y, en este sentido, un cuadro abstracto no es necesariamente genial por el hecho de ser abstracto.

➢ ESTÉTICA, GÉNERO, LEY, REGLA, VALOR, VERDAD.

DOMINANTE

I - Estética general

Carácter que toma un lugar preponderante, y, sobre todo, en función del cual los otros caracteres se organizan, son elegidos, o incluso del cual derivan.

1 / En una obra de arte

La subordinación de los otros caracteres al dominante es el resultado de una elección del artista. Se constata muy a menudo la existencia de un carácter dominante; cuando se dice, por ejemplo, que un cuadro tiene una dominante azul (incluso a veces se dice «está en una dominante» azul), esto significa no solamente que el azul ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro, sino que los otros colores concuerdan con él, lo resaltan, pues ésa es su función. El término dominante se emplea más frecuentemente a propósito de los colores en pintura, pero se puede emplear para todo tipo de carácter, como una línea dominante, un acontecimiento dominante elegido entre un tipo de acontecimientos, etc., y el concepto se aplica a todas las artes. Pero hablar de *la* dominante de una obra supone que un único carácter desempeñe un papel determinante, no solamente

en su género, sino por influencia, sobre los otros tipos de caracteres, por ejemplo que «la dominante gris» de un paisaje influya en el hecho de que las líneas sean suaves y serenas, etc. De otro modo se distinguen diversas dominantes, cada una en su género, y la manera en la que se combinan dirige el conjunto de la obra.

2 / En un autor, en una época, en un estilo...

El carácter dominante sería un carácter esencial, y para algunos autores, el carácter clave que permitiría explicar todo un conjunto complejo. Esta idea tiene raíces, de un lado, en la filosofía de la historia, o de la historia del arte (de Hegel a Taine), y de otro, en el «principio de subordinación de los caracteres» tomado de Cuvier y transferido de las ciencias naturales al arte; finalmente, en las teorías psicológicas «monárquicas», según las cuales un cierto aspecto de la personalidad dirige a todos los demás (ya se trate de un carácter físico, como en las teorías «humorales» de la Antigüedad, a menudo retomadas después, o, como en las teorías modenas de la «dominancia», de una función fisiológica, la respiración para unos, la digestión para otros o de un carácter psíquico, como la «facultad maestra» en las teorías estéticas de Taine). La aplicación sistemática del concepto dominante ha conducido a simplificaciones abusivas para reducir todo a un carácter único. Pero, si en el análisis de los factores constitutivos, se reconoce la existencia de diversas dominantes, todas fundamentales, la resultante del conjunto puede dar una forma general que algunos llaman dominante (como el «valor dominante» para Gaston Berger), y que, siendo la síntesis de diversos factores, da una fisonomía particular y una especie de dirección general a una personalidad, a un estilo, a una época, y a sus obras.

II - Música

La dominante es el quinto grado de un tono, la tercera nota del acorde perfecto formado sobre la tónica *(do-mi-sol)*.

Cuando la dominante sostiene un acorde perfecto *(sol-si-re)* con o sin séptima *(fa)* y está seguida por el acorde perfecto de tónica (por ejemplo *sol-re-sol-si do-mi-sol-do),* nos enfrentamos a una cadencia perfecta que, durante más de dos siglos, ha concluido toda obra musical. El acorde de dominante parece dirigir una pregunta, suscitar una cierta tensión, que encuentra su resolución en el reposo y el descanso en un acorde de tónica*. Resume toda la estética de la música tonal.

➢ CARÁCTER.

DON

I - En sentido propio

Un don es un regalo, algo otorgado gratuitamente. Este sentido concierne a la estética, cuando lo donado es una obra de arte, o cuando el don, por su carácter desinteresado, aparece como «un gesto noble» y confiere un cierto valor estético a un comportamiento (sobre todo cuando se hace con tacto y delicadeza).

➢ DONANTE.

II - En sentido figurado

El don es una aptitud natural. Podemos estar dotados para cualquier rama de la actividad humana, y especialmente para el arte. Pero el don, lejos de dispensar al artista del esfuerzo, lo estimula en el sentido de la investigación, de la exploración (ejemplo célebre: Picasso). Quienes reducen la actividad del artista a una espontaneidad innata que operaría sin esfuerzo, desconocen la importancia del trabajo en el campo de las artes.

➢ APTITUD, INSPIRACIÓN, TALENTO, VIRTUALIDAD *[II]*, VOCACIÓN.

DON JUAN. El mito de don Juan fue creado por Tirso de Molina en su obra dramática *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (principios del siglo XVII). El tema de esta obra lo constituye la falibilidad de la justicia humana y las consecuencias que ello acarrea. Es, por tanto, después de Tirso (aunque en su obra ya vengan prefijadas algunas de las características del don Juan) cuando este personaje adquiere la figura mítica de la posesión diabólica por el amor. En Tirso, por el contrario, se simboliza el estatuto del hombre socialmente privilegiado que está por encima de las leyes que rigen para el común de la sociedad. Se ha pasado, pues, de una figura con connotaciones sociopolíticas a una figura con connotaciones antropológico-simbólicas.

Es la figura de don Juan, ya en la obra de Tirso, una figura marcada por la traición, la obsesión por el tiempo (en él se humaniza el contraste entre el amor desenfrenado y la muerte) y el desafío y la jactancia de sus éxitos. Éstos han de ser, de forma somera, los rasgos que se profundicen en la figura a lo largo de las sucesivas recuperaciones. Porque el personaje de don Juan era ya, desde la creación de Tirso, una figura predestinada al mito: don Juan está continuamente desafiando a Dios y finalmente ha de ser la justicia divina la que deba intervenir en su condena; es, por tanto, un hombre condenado a luchar con las fuerzas del cielo y, en este sentido, encarna lo diabólico, el desafío y la rebeldía sublimes de Satán; y no debemos olvidar un componente fundamental en la constitución de la figura: la sexualidad exacerbada (también característica de todo malditismo); esa carga sexual que la figura lleva dentro de sí es lo que la ha constituido plenamente moderna, en esa cierta metafisicidad de que, paradójicamente, dota la pasión carnal a la figura donjuanesca. En el fondo, don Juan, su cuerpo, es un campo de fuerzas donde se dirime una lucha que es más que humana, una lucha entre la pasión, la carne, el deseo y la ley. Ello es lo que hace de la figura una categoría universal.

En España la obra fue refundida un siglo más tarde por Antonio de Zamora *(No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra)*, pero es en el extranjero donde empieza a valorarse todo el potencial que encarna el personaje de don Juan. Encontramos, de esta forma, el *Don Juan* de Molière (probablemente basado en una fuente italiana intermedia), es un

don Juan más calmado, menos jactancioso, más razonado, en realidad más francés (podríamos decir, con Caro Baroja, que se asemeja mucho a un señor libertino del París del siglo XVII); el *Don Juan* de Mozart y Da Ponte, frívolo, dieciochesco, pero ágil o solemne según la música dicte, con un final poderosísimo que ya anuncia la tempestad romántica que se avecinaba. Está también el *Don Juan* de Byron, un don Juan que se confunde con su creador, una figura mucho más personalizada de lo que lo había sido hasta entonces, pero por su misma pertenencia romántica, difuso en sus intenciones, es un don Juan más inglés; encontramos también un don Juan pensador en Lenau, el don Juan tradicional y juguetón y perdonado de Zorrilla, también un don Juan materialista histórico en Bernard Shaw y un don Juan freudiano (lo que no es en absoluto extraño) en Lenormand. Una de las interpretaciones que gozó de mayor crédito de la figura de don Juan fue precisamente la de la escuela freudiana, que lo interpretaba a partir de las claves del complejo de Edipo: presencia del padre, búsqueda-repulsión de la mujer, impotencia.

Pero la figura de don Juan, como todo mito universal, se va moldeando de diferente forma según la conciencia histórica en que se refunda, conservando, eso sí, los rasgos que lo han caracterizado desde su origen: rebeldía, amor sin medida, pasión de la carne, ambición, satanismo.

A.R.S.

➢ ARQUETIPO, DANDISMO, FREUDIANO.

DONANTE. Un donante es aquel que hace cesión gratuita de uno de sus bienes. Este término de derecho interesa a la estética cuando el bien cedido es una obra de arte. Actualmente, en Francia, los museos aumentan sus colecciones sobre todo por las donaciones recibidas. Los donantes pueden ser los propios artistas, que se aseguran de este modo la entrada en el museo; o los herederos de los artistas, o los coleccionistas. Con mucha frecuencia se trata de coleccionistas que quieren garantizar la seguridad y, por así decirlo, la salud de las obras de arte que poseen, en el momento en que ellos ya no puedan velar por ellas; así evitan también la dispersión de su colección.

II - Un donante es también quien encarga una obra de arte religiosa (arte cristiano, budista, etc.), destinada a un lugar de oración o de culto, y se hace representar en ella. El artista está sometido, tanto a los imperativos de la religión como a las exigencias del donante; pero debe tomar posturas estéticas en el modo de combinar la representación del mundo religioso con la de la vida contemporánea) y, a menudo, con la de retratos. Jan van Eyck coloca frente a frente en una suerte de simétrica igualdad a la Virgen y al canciller Rolin, pero el gran manto de la Virgen forma una masa, mientras que la figura del canciller está dividida por los perifollos de su vestimenta. Del mismo pintor, el canónigo Van der Paele se mantiene modestamente en un segundo plano a la derecha, pero la blancura de su vestido atrae la mirada, e introduce un juego sutil en la simetría, en relación con la pequeña mancha blanca del lienzo sobre la cual esta sentado el Niño. Un grupo de donantes se presta a una composición en registros, o a una especie de cuadro interior cuando se lo dispone en círculo alrededor de un motivo central. O bien, algunos personajes típicos bastan para simbolizar un conjunto; por ejemplo, en los medallones de una vidriera, todo un gremio de artesanos.

➢ DON, MECENAS.

DOS (paso de –). En sus orígenes (siglos XVII y XVIII), un paso de dos es simplemente una danza ejecutada al mismo tiempo por dos personas; es, sobre todo, en la combinación de líneas de evolución donde reside el arte del paso de dos.

A comienzos del siglo XIX la ropa ligera permite un contacto directo; el paso de dos se convierte en el medio de hacer que una bailarina, apoyándose sobre una pareja, ejecute lo que ella no podría hacer sola. Al favorecer los equilibrios, los saltos ampliados por el apoyo o el soporte, el paso de dos acentúa la búsqueda de la elevación que se desarrolla considerablemente en aquella época. En el período romántico, a partir de 1832, el paso de dos se ejecuta cada vez más por una pareja y adquiere poco a poco una significación de canto al amor; los movimientos toman una orientación recíproca, pero la bailarina sigue siendo el elemento motor principal, haciendo el bailarín principalmente de soporte. El paso de dos se basa sobre todo en un ritmo bastante lento, y tiende a convertirse en adagio. El desarrollo será frenado en Francia por la desaparición del bailarín en el período de decadencia (a partir de 1870).

En Rusia, marius Petipa continúa la evolución y crea el Gran Paso de Dos Clásico, que se compone de un adagio a dos, de dos variaciones* (en general, masculino y luego femenino) y una coda. Es una combinación genial que permite en poco tiempo abordar los aspectos esenciales de la danza clásica. El adagio*, de estilo francés, utiliza pasos que existían anteriormente, pero ampliados (por ejemplo, los grandes lanzamientos) o multiplicados, pasos creados especialmente (ciertos tipos de giros...) y pasos en brazos; totalmente vueltos hacia lo alto, dan la impresión de inmaterialidad: la bailarina permanece largo tiempo de puntillas, se revuelve entre los brazos de su pareja, gira, parece no estar sujeta a la gravedad. Las dos variaciones están en relación directa con la expresión del ballet en donde aparece este paso de dos: por ejemplo, en *Don Quijote*. El bailarín, que está menos cansado y que no ha demostrado todas sus capacidades en el adagio, ejecuta la primera variación. La coda, de estilo italiano, reagrupa los movimientos más brillantes y más difíciles (por ejemplo, los 32 «fouettés en tournant»), a menudo ejecutados en serie por secuencias cortas y alternas del bailarín y de la bailarina, y acaba con un encadenamiento de dos. La coda debe conducir la admiración del espectador hacia el paroxismo con sus proezas y su rapidez; el espectador debe estar constantemente conmovido, interesado y entusiasmado.

G. P.

➢ ELEVACIÓN, LEVANTAR.

DRAMA. Del griego δρᾶμα, acción, más tarde acción teatral y finalmente pieza de teatro.

El *drama* ha sido raramente utilizado en francés en un sentido tan general, aunque el adjetivo *dramático* haya sido tomado con esta amplia acepción. El término drama designa casi siempre géneros teatrales particulares.

I - El drama burgués

El término drama es empleado primeramente por Diderot para nombrar un género intermedio entre la tragedia y la comedia. Este género había sido inaugurado por Nivelle de la Chaussée bajo el nombre de *comedia lacrimógena,* pero la expresión tomaba un matiz peyorativo, y no daba cuenta suficiente de la posible violencia de la acción. Diderot emplea entonces el término drama. Quiere dar al género una verdadera dignidad literaria y hacerle reconocer una naturaleza *sui generis;* él hace la teoría y la pone en práctica. El término es adoptado y retomado por otros autores. Ver en particular, Diderot, *Dorval y yo* y *Discurso sobre la poesía dramática;* Beaumarchais, *Ensayo sobre el género dramático serio;* Mercier, *Nuevo ensayo sobre el arte dramático.*

El drama se aproxima a la tragedia en lo que tiene de serio, de éthos trágico*, dramático* o patético*. Se acerca a la comedia en cuanto que la acción es contemporánea, situada en la sociedad misma en la que viven el autor y los espectadores. Por esta razón, este género ha sido denominado en ocasiones «drama burgués»: los personajes no son reyes o príncipes como en la tragedia, sino gentes de condición media, corrientes, como todo el mundo. Además el espectador debe reconocerse en ellos y sentir que participa del mundo de la obra. El drama trata sobre todo de problemas sociales y morales tales como los que se experimentan en la época (Diderot, *El padre de familia;* Sedaine, *El filósofo sin saberlo;* Beaumarchais, *Eugenia, Los dos amigos* o *El negociante de Lyon;* Mercier, *La carretilla del vinagrero,* etc.). El drama no es, pues, una mezcla de tragedia y de comedia, sino una forma que tiene su esencia propia.

Se suele considerar que el drama debe ser en prosa, a fin de otorgarle la apariencia de lo real, de la vida corriente. Beaumarchais, el más radical, busca el lenguaje de la conversación corriente, para que el carácter ficticio y el estilo se ignoren: el espectador debe tener la impresión de asistir a una escena real. Por el contrario, Baculard d'Arnaud, que sitúa sus dramas en el *género oscuro (El conde de Comminge, Eufemia o El triunfo de la religión),* se inclina por el verso, puesto que, a su parecer, una acción incluso situada en la sociedad moderna debe conservar una atmósfera poética. Diderot, que se inclina por la prosa, toma una posición intermedia, y quiere dar al drama un nivel elevado adoptando un estilo sostenido (incluso a veces pomposo, y que hoy en día parece más artificial de lo que parecía en su época; es sobre todo este aspecto el que ha envejecido en sus dramas).

Diderot, que partía de la posición rigurosamente dicotómica de comienzos del siglo XVIII, en la que no se admitían más que dos géneros, la tragedia y la comedia, cree haber creado con el drama un tercer género. De hecho, este género existía ya en el teatro barroco; y las primeras piezas de Corneille, aunque denominadas comedias, son con frecuencia dramáticas y muy cercanas a la concepción del drama del siglo XVIII (ver la *Galería de Palacio, La Viuda, La Siguiente, La Plaza Real).* El drama es ampliamente cultivado fuera de Francia (ver, por ejemplo, Goethe, *Clavijo y Stella),* pero después de que Francia hubiera establecido el género. La comedia de costumbres del siglo XIX es también con frecuencia de las más dramáticas, y realmente son dramas algunas piezas de Alejandro Dumas hijo, como *La Princesa Georges* o *La Mujer de Claude.* El género, siempre en prosa en el presente, es habitualmente cultivado en los siglos XIX y XX, pero ya no recibe el nombre de drama.

II - El drama histórico

El género precedente había dejado de llamarse drama, puesto que el término, hacia finales del siglo XVIII y comienzos de XIX, había pasado a otro género, situado entre el drama burgués y la tragedia, y caracterizado primeramente como histórico. Se aproxima más a la tragedia en cuanto que la acción no es contemporánea y existe por el contrario un claro efecto de retroceso en el tiempo (pero en este momento la tragedia evoluciona hacia él, tomando temas históricos de la Edad Media o de la época moderna; hay numerosos ejemplos en Marie-Joseph Chénier, Gabriel Legouvé, Bouilly, etc.). Sin embargo, aunque no hay comunidad de situación entre el público y los personajes, puede haber fuertes analogías con situaciones actuales, o acciones con valor de ejemplo, sobre todo en el drama con tendencias sociales o nacionalistas (Mercier, *La destrucción de la Liga, La muerte de Luis XI).* El drama se aleja, pues, de la tragedia con valor intemporal, fundada sobre algún problema fundamental debido a la condición humana; por el contrario, se enraíza en el tiempo, ya sea presente o históricamente definido; vemos incluso desarrollarse inquietudes de carácter local. Siempre en prosa, lo cual lo separa también de la tragedia, el drama se caracteriza por una acción intensa y tensa.

Este género se dirige poco a poco hacia el drama histórico romántico. Por otra parte, ¿habría que contar como prerrománticos o como románticos los dramas de Goethe tales como *Goetz de Berlichingen* o *Egmont?* Son obras maestras del género drama histórico, sin tener los caracteres especiales que más tarde dará al drama el romanticismo francés.

Hay también formas mixtas entre el drama histórico y la comedia como *El Pinto,* de Népomucene Lemercier, o más cercano a la comedia clásica, *La partida de caza de Enrique IV,* de Collé; aquí podemos ver esbozarse un movimiento hacia el drama romántico por la presencia de lo dramático histórico en la comedia.

III - El drama romántico

El término *drama* adquiere aquí un nuevo sentido, muy preciso. Aunque se ha inspirado en el drama histórico prerromántico y en el melodrama popular, el drama romántico constituye un género nuevo, fundado sobre una concepción estética original, que se encuentra expuesta sobre todo en el célebre Prefacio del *Cromwell,* de Victor Hugo.

La idea fundamental es que el teatro debe reflejar la vida, y así tomar de ella todos sus variados aspectos, incluso opuestos entre sí. También el drama se define por el entrelazamiento de lo sublime y de lo grotesco. Excluyendo tanto lo puramente trágico o lo puramente cómico, no tiene, como el drama del siglo XVIII, una naturaleza intermedia entre la tragedia y la comedia, sino una naturaleza *compuesta, pero sólo una:* surge de la oposición entre dos aspectos extremos, ambos presentes, y cada uno en su esencia propia, pero puestos en contacto para que, por su contraste, se den mutuamente vida.

Además, el drama, en lugar de condensar su acción como la tragedia, retoma la tendencia del teatro barroco (en el cual se inspira a menudo) a extenderse en el tiempo y en el espacio, a diversificarse, a buscar una movilidad del punto de vista del espectador sobre el universo de la obra. De ahí los cambios de lugar, las acciones largas, la multiplicidad de los decorados, a veces con gran fastuosidad (sobre todo en Alejandro Dumas).

Finalmente, el drama romántico busca lo *característico* y lo *pintoresco.* No le basta con representar un color local por medio de algunos detalles asociados a la acción (esto es lo que Victor Hugo reprocha al drama histórico prerromántico). Lo característico y lo pintoresco deben ser elementos integrantes de la acción. Pueden, por otra parte, ser históricos (Musset, *Lorenzaccio),* o considerados como típicos de la modernidad (Alejandro Dumas, *Antony),* o por así decirlo, históricamente modernos (Dumas, *La barrière de Clichy, Nana-Sahib).*

En cuanto a la forma, prosa o verso, el drama romántico admite los dos como el drama del siglo XVIII, y por las mismas razones: valoración de lo natural, valoración de lo poético. Admite incluso teóricamente una mezcla de prosa y verso, cuyo ejemplo encontramos en el teatro de Shakespeare; pero es más en teoría que en la práctica.

El drama romántico constituye, pues, un género claro, que manifiesta una concepción estética original. Para el historiador de la literatura, se definiría también por el abandono de las reglas del teatro clásico. El estudioso de estética, aunque constata esa renuncia a ciertas reglas, señala, sin embargo, el mantenimiento de un principio fundamental de la dramaturgia clásica: la pieza de teatro concebida como el encadenamiento de situaciones dramáticas que fluyen de un conflicto de fuerzas opuestas. Todos los conceptos de la dramaturgia clásica siguen vigentes. La diferencia estriba en que la organización temporal de las fases se suaviza y distiende. Por ejemplo, en *Ruy Blas,* todo el primer acto es una larga prótasis; seis meses transcurren entre el segundo acto y el tercero; la epítasis se sitúa en el conjunto del IV acto (regreso de don César de Bazán). Pero aunque la distribución en el tiempo se modifica, la concepción básica queda igual.

IV - El drama, género definido por un éthos dramático

El término drama, en el transcurso de la época romántica, y sobre todo después de ella, termina por no designar un género estrictamente definido. Ya no hay una forma rigurosa ni unas leyes del género. Se termina por llamar drama a todo lo que posee un éthos dramático.

El drama comienza por ampliarse admitiendo lo sobrenatural y lo fantástico; se sitúa, pues, bien lejos del realismo que definía al drama del siglo XVIII, de la pintura de la sociedad ambiente. Alejandro Dumas cae así en lo fantástico con *Don Juan de Marana* y sobre todo con *Lord Ruthven o Los vampiros.*

Más tarde, hay *dramas naturalistas, dramas simbolistas,* Renan escribe *dramas filosóficos;* se habla incluso de dramas *grandguiñolescos;* en resumen, el término se distiende poco a poco. Sin embargo, no se disuelve completamente; y no viene a designar una pieza de teatro, en general. Se denomina drama a una pieza que tenga un éthos dramático, o si acaso muy cercana a lo dramático, por ejemplo, trágico o patético. El drama no es ya un género, se convierte en una categoría* estética.

También se emplea el término de drama fuera del teatro. Por todas partes se encuentran historias tratadas según esta categoría. Se da el tratamiento de drama a una novela, a una película. Se habla de dramas en referencia a hechos reales. La idea de *acción,* que viene de la etimología, subsiste; en todas partes la acción es tensa, llena de riesgos, incluso angustiosa. Pero la idea de acción propiamente teatral se ha atenuado o perdido.

➢ ACCIÓN, DRAMÁTICO, DRAMATURGIA CLÁSICA, MELODRAMA, PATÉTICO, SOMBRÍO, TRÁGICO.

DRAMÁTICO. El adjetivo *dramático* (que puede usarse también como nombre: «lo dramático») significa, de manera general: lo que concierne al drama, o que tiene las características del drama. Pero el término de drama tiene diversos sentidos; aunque el adjetivo no corresponde a todos los sentidos del nombre, tiene al menos dos sentidos diferentes.

I - Lo dramático como relativo a la acción teatral, e incluso, más concretamente, relativo a la composición de una acción teatral o de una pieza de teatro

Es en este sentido, por ejemplo, en el que Corneille toma el término cuando escribe los *Discursos sobre el poema dramático;* y es también éste el sentido del término que figura en la *Sociedad de autores y compositores dramáticos.* El autor dramático es aquel que escribe piezas de teatro, ya sean dramas en un sentido más particular del término, ya sean comedias, tragedias, etc.

Lo dramático es, pues, aquí un género literario, en oposición sobre todo a lo narrativo. Lo dramático se caracteriza por una representación del mundo de la obra (al menos intencionalmente, si la obra está escrita pero no representada, o en potencia, si puede llegar a ser representada); los hechos se muestran pero no se narran ni se describen. Los principales problemas estéticos del género dramático conciernen con frecuencia a la relación entre la diégesis de la obra (el mundo que la obra contiene y plantea), y lo que en ella se representa, mientras que en el género narrativo estos problemas conciernen a la manera en que el mundo de la obra sigue el ritmo del relato. Se pueden citar como ejemplos de estos problemas de estética dramática, aquellos que son relativos a la elección que hace el autor cuando muestra ciertos acontecimientos en escena y deja otros entre bastidores, o las relaciones entre el tiempo diegético y el de la representación.

No obstante, el concepto de «género dramático» no coincide exactamente con el de teatro. Es una especie de ese género. En efecto, no se emplea el término dramático más que en referencia a piezas teatrales que tienen una acción. Ahora bien, puede haberlas sin acción; el caso extremo sería el de los cuadros vivientes inmóviles; pero sin ir tan lejos hay piezas sin acontecimientos propiamente dichos que presentan simplemente una situación. No se emplea entonces el término dramático.

Esta condición para el empleo del término es sobre todo clara en la expresión «situación dramática», expresión clásica en el vocabulario de estética (en particular, ver los trabajos de Polti, de Etienne Souriau, de Paul Ginestier). Una situación dramática es una relación perteneciente al universo de una obra teatral. Pero es, además, «la forma particular de tensión interhumana y microcósmica del momento escénico», «la *figura estructural* dibujada en un momento dado de la acción, por un *sistema de fuerzas* –por el sistema de fuerzas presentadas en el macrocosmos, centro estelar de la acción teatral, y encarnadas, sufridas o animadas por los principales personajes de ese momento de la acción–. Sistema de oposiciones o de atracciones, de convergencias en conflicto moral o de explosión destructiva, de alianzas o de divisiones hostiles (...). Pero en todo caso esas fuerzas son funciones dramáticas; es decir, que cada una de ellas, por una parte, existe en función del sistema de conjunto así constituido, y, por otra parte, trabaja funcionalmente según su naturaleza, tal como ese sistema la definió» (E. Souriau, *Las 200.000 situaciones dramáticas,* París, 1950. Sabemos que esta obra ha sido una de las fuentes de estructuralismo estético). Así, todo esto constituye un teatro que tiene una acción y un juego de fuerzas.

Pero esta acción supone una oposición entre las fuerzas; y aquí comienza a anunciarse el segundo sentido del término dramático. La situación no sería dramática si hubiera un acuerdo pacífico entre las fuerzas, si no sucediera nada. Es tanto más dramática cuanto más tensa. Una situación dramática puede ser trágica, cómica, etc., pero el empleo del término dramático connota una idea de tensión y de intensidad.

Esta esencia de lo dramático muestra su diferencia con lo épico*; lo dramático se desarrolla de manera concentrada, y exige la presencia directa de los personajes; la épica busca la amplitud y a veces una distancia. Esto explica que ciertas clases de héroes convengan más al género dramático que al épico; así, Ayax, importante pero no central en las epopeyas homéricas, se convierte en personaje central en las tragedias. Estas diferencias muestran qué tipo de problemas plantea la adaptación dramática de obras épicas o novelescas: hay que concentrar sin traicionar, enfocar sin disminuir.

II - Lo dramático como categoría estética

Este sentido, parte de una referencia al teatro, y de ahí se extiende a todas las artes; la tensión de lo dramático teatral puede encontrarse en otra parte, y en una novela, por ejemplo, aunque no pertenece al género dramático en el primer sentido del término, puede muy bien tener un éthos dramático, en este segundo sentido; es su atmósfera afectiva lo que está aquí en juego.

La categoría estética de lo dramático se caracteriza primeramente por la energía de las tensiones en el universo de la obra, donde las fuerzas se oponen poderosamente y combaten entre sí. Puede suceder, que, en ocasiones, la naturaleza de lo dramático se limite a esta única intensidad. Pero cuando se quiere tomar el término de dramático en un sentido más estrictamente delimitado, se añade entonces a la definición de ese concepto, otras características.

Primeramente las fuerzas en conflicto aparecen como graves; los acontecimientos son importantes, y están tomados en serio (lo cual enfrenta lo dramático a la reducción cómica).

Pero todo esto podría igualmente producir lo trágico, o lo patético. Dos caracteres distinguen lo dramático. A diferencia de lo patético, la oposición de fuerzas dramáticas tiene un carácter dinámico; los personajes no se limitan a experimentar, sentir o sufrir, sino que actúan. Y a diferencia de lo trágico, en lo dramático, el resultado de la situación es incierto y queda en suspenso. Si de antemano es seguro que nada podemos ante una aplastante fatalidad, contra la cual luchamos pero que nos tritura inevitablemente, eso es lo trágico; la impresión de dramático contiene, por el contrario, la consciencia de que las dos eventualidades, dicha y desventura, son posibles, que la acción está sostenida por dos fuerzas bastante equilibradas y que puede siempre volverse en un sentido o en otro. La esperanza está permitida. Y quizás la intensidad angustiosa de lo dramático contiene un poco de lo que Villiers de l'Isle-Adam, en sus *Cuentos crueles,* ha bautizado *La torture par l'esperance.*

Cuando la tensión nace de exagerciones en los sentimientos o en los personajes o en sus acciones, y el universo de la obra parece al mismo tiempo artificial y ampuloso, no se habla ya exac-

tamente de lo dramático sino que entramos en el dominio de lo melodramático*. Esta categoría no debe ser menospreciada, y así un buen melodrama, perfectamente melodramático, es un logro mejor que una tragedia pretenciosa y fallida *(La Torre de Nesle* o *Los dos huérfanos* tienen otra categoría en su género particular, que el *Hécctor* de Luce de Lancival como tragedia noble. La frontera entre las dos categorías estéticas es difícil de trazar: hay una zona intermedia, un paso, continuo de una a otra. La aplicación de los términos varía un poco con las personas y las épocas, según las sensibilidades estéticas. Un espíritu delicado, desinteresado, de nobleza o de delicada simplicidad, o un espíritu que tiende a la verosimilitud en un universo análogo al universo real, juzgan melodramático lo que es dramático para otros.

Hay que señalar, para concluir, que la categoría estética de los dramas puede ser buscada no sólo en el arte, sino también en la vida. Si algunas personas tienen tendencia a *hacer dramas,* a *dramatizar,* puede que sea por una especie de inspiración estética; quieren dar así una cierta calidad estética a una vida cotidiana que de otro modo les parecería una vulgaridad carente de valor.

➢ ACCIÓN, CATEGORÍA *[i],* DRAMA, MELODRAMA, PATÉTICO, REPRESENTACIÓN, SITUACIÓN DRAMÁTICA, TENSIÓN, TEATRO, TRÁGICO.

DRAMATURGIA. La dramaturgia (del griego δραματουργία) es el arte de la composición dramática. El término, al igual que el de dramaturgo, ha sido tomado durante mucho tiempo en un sentido negativo. Pero el uso corriente y preciso que se hace hoy día de él, no implica el menor matiz peyorativo.

La dramaturgia engloba también todas las reflexiones sobre la obra teatral (desde su poética a su técnica y a las condiciones de su representación), ya se trate de la obra de una época o de un género (la dramaturgia isabelina, la dramaturgia clásica en Francia de Jacques Scherer), o de la de un autor (la dramaturgia de Feydau, de Brecht, etc.).

➢ TEATRO.

DRAMATURGIA CLÁSICA. Esta expresión tiene en estética un sentido algo diferente al que se le ha dado en la historia literaria. Para el estudioso de estética, la dramaturgia clásica es una concepción elaborada en el transcurso de una tradición continuada por una serie de autores que han reflexionado sobre la acción teatral, entendida como la *evolución de un sistema orgánico de tensiones entre personajes.*

Estos autores eran comentadores o escoliastas cuya reflexión se presenta sobre todo en forma de observaciones a propósito de un pasaje determinado de una obra dramática, o bien autores de tratados, cuya reflexión organizada no está ligada a un solo autor o a una sola obra, sino que tiene un alcance general.

Para trazar brevemente la historia de esta concepción dramática, podemos distribuirla en varias fases. La primera es la de la Antigüedad griega; la reflexión sobre el teatro, o al menos lo que de ella se ha conservado, es sobre todo reflexión sobre la tragedia; la obra fundamental es la *Poética* de Aristóteles que, desgraciadamente, nos ha llegado incompleta. La fase siguiente añade a este primer fondo la «comedia nueva» griega y la comedia latina. Podemos citar, al final de este período, el *De comedia,* de Donat, comentando la obra de Terencio.

La Edad Media no interrumpe esta continuidad, pero modifica el equilibrio, puesto que pierde contacto con las obras griegas y conoce sólo el teatro latino. No inventa de nuevo un arte teatral perdido; Terencio en esta época formaba parte de los *auctores,* escritores de primer plano que eran autoridades en materia literaria. Ha existido todo un teatro medieval en lengua latina, a menudo inspirado por la lectura de Terencio, compuesto y representado por clérigos, incluso por religiosas, que se nutría de obras antiguas. Pero en el transcurso de su fase medieval, el vocabulario tradicional puesto a punto por la Antigüedad ha sufrido fluctuaciones que podrían conducir a errores. Por ejemplo, *tragedia* y *comedia* no designan ya géneros dramáticos, sino géneros narrativos definidos por el carácter noble o familiar del estilo. Además, durante la Edad Media, la reflexión sobre el teatro, sin ser interrumpida, es restringida.

En el Renacimiento, con el redescubrimiento de la tragedia griega, comienza otra fase que durará hasta el siglo XVIII, y en la que la intensa actividad de los dramaturgos se acompaña de una no menos intensa actividad de los teóricos. Para limitarnos a algunos ejemplos, podemos citar la *Poética* de Scaliger en el siglo XVI, y en el XVII, Corneille, particularmente interesante por haber llevado a cabo una obra creadora y una obra reflexiva. Los conceptos elaborados por la dramaturgia clásica son designados por un vocabulario todavía vigente. Sin embargo, algunas palabras han caído en desuso; aunque Voltaire emplea corrientemente *enredo,* los términos *prótasis* y *epítasis* comienzan a parecer anticuados, y *anagnórisis,* corrientemente usado por Corneille, no tiene un artículo en la *Enciclopedia.*

Con el romanticismo se produce una ruptura. Los términos de la dramaturgia clásica parecen ahora ligados a la tragedia de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, estos conceptos se aplican perfectamente al teatro romántico, y en general a todo el teatro del siglo XIX. En el siglo XX, este vocabulario subsiste sobre todo en algunos historiadores de la literatura. Pero si se examina el teatro contemporáneo a la luz de los conceptos de la dramaturgia clásica, podemos observar que la anagnórisis no existe menos que la catástasis o el epítasis. Ya que este vocabulario tiene un alcance general y los hechos que designa no son específicos de una época.

El vocabulario de la dramaturgia clásica se aplica a *toda forma de teatro en la cual la obra es un sistema organizado y evolutivo de tensiones y de relajaciones en las relaciones entre los personajes.*

➢ ACTO, ACCIÓN, ANAGNÓRISIS, DECORO, CATÁSTASIS, CATÁSTROFE, CORO, COMPLEJO, CONTAMINACIÓN, CRISIS, DESENLACE, DEUS EX MACHINA, EPIPARODOS, EPISODIO, EPÍTASIS, ÉXODOS, EXPOSICIÓN, ENREDO, INSINUAR/INSINUACIÓN *[II]*, INTERMEDIO, CLÍMAX, NUDO, PARODO, PERIPECIA, PRÓTASIS, RECONOCIMIENTO, DIÁLOGO EN VERSO, TRAGEDIA, UNIDAD, VERDAD, VEROSIMILITUD.

DRAMATURGO. Dramaturgo (del griego δραμα–τουργός) es sinónimo de autor dramático, ya escriba comedias, dramas o cualquier otra composición destinada al teatro.

El término aparece en el vocabulario francés a finales del siglo XVIII y su empleo está sin duda influenciado por el ejemplo alemán, especialmente de Lessing y de la Dramaturgia de Hamburgo. Su sentido evoluciona curiosamente: el *Diccionario de la Academia francesa* (séptima edición de 1879) escribe: «No se emplea más que en sentido peyorativo» y, en la octava edición de 1932: «se emplea *a menudo* con un *matiz* peyorativo». Durante mucho tiempo el término dramaturgo se ha aplicado únicamente a los autores de drama. Hoy en día se ha desligado de ese carácter restrictivo y ya nunca se toma en un sentido negativo.

No se conocen bien las razones que durante algún tiempo han podido alterar el término dramaturgo, dándole un sentido desfaborable. El juicio despreciativo parece, no obstante, haber traducido el sentimiento que corrientemente opone el arte al oficio, el poeta inspirado al rimador profesional. Considerado desde este punto de vista, el dramaturgo era el que utilizaba métodos, el proveedor del teatro según el gusto del momento.

El vocabulario de los escribanos del teatro francés se ha acrecentado con una acepción nueva del término dramaturgo. El dramaturgo es, según esta acepción, el consejero literario, el lector y el redactor de la compañía, es también el diascévaste que se ocupa del arreglo de la obra conforme a la interpretación dialéctica del director. Este dramaturgo tiene como modelo reconocido al «dramaturgo» alemán que, de muy antiguo, está ligado a todo teatro. Lessing, por ejemplo, fue el dramaturgo del «Teatro Nacional» de Hamburgo. La introducción artificial del término según esta acepción alejada del sentido original hace dudar de su futuro.

➢ AUTOR, COMPOSICIÓN, DIASCÉVASTE, DRAMA, TEATRO.

DUBITACIÓN. Muchos diccionarios consideran sinónimos, en retórica, los términos de *duda* y de *aporía*. Efectivamente, sus significados son muy cercanos. Estas dos «figuras del pensamiento» tienen en común el ser expresión de una incertidumbre, real o supuesta; el que habla y duda sobre lo que debe decir o hacer.

Se trata siempre de una duda en primera persona, que se traduce por la manera en la que habla quien duda. Si un novelista describe la confusión de uno de sus personajes desde el exterior, en tercera persona («se preguntaba si... o si...»), no hay entonces ni aporía ni dubitación. Pero cuando él se desliza en el personaje y refiere a través de él sus propias palabras con toda su confusión, o bien si el autor o el orador mismo está confuso o violento, o finge estarlo, entonces hay dubitación o aporía.

Y en uno u otro caso, la duda da una intensidad particular a la solución todavía no encontrada, a la palabra no pronunciada, a la decisión no tomada. La sombra de lo ausente domina, y adquiere una presencia de una intensidad todavía mayor, por el hecho mismo de estar ausente.

Pero al confundir la dubitación y la aporía, se descuida un matiz muy importante, según el cual es útil poder disponer de dos términos diferentes. Ya la etimología indica una diferencia psicológica. Aporía significa en sentido propio ausencia de paso, de camino; el apuro de quien no ve ningún camino ante sí y se pregunta por dónde pasar. La dubitación, es la duda de quien se encuentra en la bifurcación de varias vías trazadas, y vacila entre ellas. De esta diferencia se deriva la distinción retórica y estética. La dubitación duda ante variantes de proyectos o de expresiones, siempre explícitas, o que buscan lo explícito. La aporía marca la confusión de quien no encuentra palabras, o designios claros.

Vemos, pues, que hay que contar como aporías todos los casos en los que la palabra queda suspendida o incompleta, las reticencias de una persona que turbada no sabe cómo expresarse porque le faltan las palabras, y el caso en el que uno se anda con rodeos, puesto que no sabe cómo hablar sin decir lo que no merece ver la luz. Se pueden citar como ejemplos el discurso sin interrupción del cura de Cucugnan hablando al diablo (Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin),* o en *Les faux monnayeurs,* de André Gide, las frases todavía inacabadas de una mujer de corto entendimiento, que se oculta a sí misma las realidades.

La dubitación, por el contrario, busca el término propio, la decisión firme, pero duda ante las variantes que se presentan, y a menudo las rechaza sobre la marcha, como insuficientes. En este último caso, la dubitación reúne a menudo la *subjection,* en la cual se plantean ininterrumpidamente una serie de preguntas y se dan las respuestas, la *preocupación,* en la cual se previene una objeción haciéndosela antes para responderla, y la *gradación ascendente,* que presenta una serie de ideas, de imágenes o de términos, cada vez más fuertes.

La dubitación tiene tres usos principales. El primero es la búsqueda de una decisión, cuando se vacila ante diversas acciones posibles. Tal es el caso de Jean Valjean en *Los miserables, Una tempestad bajo un cráneo.* El otro uso es la búsqueda de una palabra adecuada a través de ensayos sucesivos. Se conoce un ejemplo tradicional en los *Anales* de Tácito, I 42, cuando Germánico arenga a los soldados sublevados: «¿Os llamaré soldados?

¡A vosotros que habéis asediado a mano armada al hijo de vuestro emperador! ¿O bien ciudadanos? ¡A vosotros que habéis pisoteado los pies de la autoridad del Senado!» Finalmente, el tercer uso es la búsqueda de la imagen adecuada, que dará una idea exacta de la esencia de un ser. Así comienza el soneto de Shakespeare, «¿Te compararé con un día de verano?», en el cual las comparaciones propuestas son rechazadas como impropias. J. F. Sarasin ha imitado este empleo precioso, en sus *Estrofas a Silvle* que pone en boca de un marqués: «¿Sois un cielo, hermoso astro de mi vida? / Vuestros ojos como los suyos abrasan el horizonte; / Pero por vuestra inconstancia hay una justa razón / para llamaros luna, adorable Silvie; / Así, ¿todavía dudo hermoso objeto sin igual, / Si debo llamaros luna o sol? / Vuestros labios de coral y vuestras mejillas purpurinas / Os hacen ser una rosa, amable y dulce flor; / Pero, ¿qué?, vuestro rigor, causa de mi desdicha, / Os compara a un rosal que tiene espinas; / Así, ¿dudo aún, fuente de mi hoguera, / Si llamaros rosa o rosal?», etc. Todo esto no es exclusivo de la literatura occidental; así, la poética hindú clásica incluye en los *alamkâra* (los «adornos» de la poesía, es decir, sus figuras de retórica), el *samdeha* o duda, del tipo «¿es la luna lo que veo, o es tu rostro?».

Pero la dubitación, incluso ampliamente desarrollada, termina por concluir. La manera en la que se llega, de titubeo en titubeo, a una posición final, es bastante comparable a la resolución de una serie de acordes musicales. Ahora bien, la manera en la que se desemboca por un movimiento dinámico a una posición estable, es aquí susceptible de métodos de resolución diversos.

O bien, después de haber examinado y rechazado una tras otra diversas variantes que no convencen, se encuentra la solución justa, la palabra adecuada, la imagen pertinente. Las estances del *Cid,* dramática dubitación, concluyen con un decisión firme. O bien se supera la pluralidad de variantes separadamente inaceptables por una especie de síntesis que las engloba, y se acepta su conjunto. Así terminan *Las Estrofas a Silvie.* O bien todas las hipótesis son rechazadas y la manera en que uno se queda sin nada puede tener un gran alcance. En su *Poetria Nova,* Geoffroi de Vinsauf a principios del siglo XIII utiliza explícitamente la dubitación (y también la gradación) para sugerir un infinito que excede todo lenguaje humano, cuando intenta calificar a Jesús en una suerte de escala ontológica, para concluir que Jesús es todavía más grande. La dubitación puede adquirir una gran fuerza trágica ante la ausencia de solución. Así, en *Fedra,* acto IV, escena VI: «¿Dónde esconderme? huyamos en la noche infernal. / Pero qué digo, mi Padre tiene la urna fatal», etc. No hay ya ningún recurso para ella, ni en la vida ni en la muerte.

➢ RETÓRICA.

DUENDE. Término familiar, cuando menos para lo que se suele denominar «argot de bastidores». Es la actuación, particularmente en el teatro, de facultades físicas: buena presencia, elegancia, fuerza; a veces, incluye también cualidades más pintorescas, como la plenitud y soltura de la pronunciación o una articulación bien ejecutada, cuyo conjunto da a la interpretación una vivacidad y un brío de calidad particular.

Se habla de duende a propósito de algunos actores, pero se atribuye esta característica con mayor frecuencia a talentos femeninos: «grandes coquetas», «grandes graciosas», «cómicas», «fantasiosas»... Se ha dicho de Réjane, de Jeanne Granier, de Marguerite Moreno, de Elvire Popesco, que tenían duende.

Sin embargo, se trata de una cualidad que en la interpretación teatral se aplica más al «movimiento» que a la expresión de la sensibilidad del espíritu o de la grandeza.

De hecho, parece que en su origen el término designaba un entusiasmo, una vivacidad rítmica (o, más exactamente, agógica) que permitía acometer un texto («acometer una tarea») sin sacrificar nada en el empeño, pero el término ha tomado poco a poco el sentido más amplio que acabamos de exponer. A. V./C.

➢ AGÓGICO.

DULCE / DULZURA. Cualidad de lo que es sin violencia, sin choques, y causa una impresión agradable y apacible manfestación del *placer en reposo.* Los colores dulces son colores sobre todo claros, muy diluidos, o mezclados con blanco y que no tienen la vivacidad de los colores puros; los sonidos dulces son armoniosos y de poca intensidad; los movimientos dulces tienen formas redondeadas y fluidas, sobre un agógico poco rápido. La dulzura no excluye una cierta energía, por ello la gracia puede guardar una soltura fluida allí donde la debilidad pesaría demasiado; no excluye tampoco la precisión, como en una interpretación dulce en la que un instrumento musical se toca con delicadeza; ni excluye incluso la gravedad. Puede permanecer serena o teñirse de melancolía, o de una tranquila alegría (como la luminosa dulzura de la *Góndola sobre la laguna,* de Guardi, o de *El Verano,* de Monet); puede incluso conciliar esos matices en una ambigüedad como la de algunas Fiestas Galantes, de Watteau o de Verlaine («Cantando en modo menor / El amor vencedor y la vida oportuna...»).

La dulzura es un de las cualidades esenciales de ciertas categorías estéticas tales como lo *gracioso**, lo *bonito**, lo *poético**. Interviene como componente en categorías estéticas de oposiciones y contrastes, en obras en las cuales los intervalos de dulzura y los pasajes de fuerza se realzan mutuamente (un *adagio* entre un *allegro con brío* y un *prestissimo con fuoco).* Pero queda excluida de algunas categorías estéticas que no se desarrollan más que con extrema tensión, con violencia, con discordancias (lo trágico*, lo satírico*, lo panfletario, lo pírrico*).

El límite de lo dulce es lo suave, en la frontera del valor estético (Samain: «el Serafín de las tardes pasa entre las flores...»). Revasado este límite,

únicamente se encuentra lo soso, lo dulzón, lo débil, etc., en resumen, los defectos de lo dulce.

➢ AGRADABLE, AMABLE, AMENO, DELICADO, GRACIA, MORBIDEZ.

DULCIFICAR. Modificar una obra de arte (o un elemento de una obra) para hacerla menos viva, menos ruda o menos chocante.

La dulcificación puede ser material o moral, afectar al fondo de la obra o sólo a su forma.

I - En las obras que representan algo, se *dulcifica el tema representado* cuando se suprime lo que causaría al contemplador una impresión penosa de carácter muy fuerte. Por ejemplo, se dulcifica el desenlace de una obra de teatro si se hace menos trágico; se dulcifica la intriga de una novela si se atempera o suprime lo que de salvaje pudiesen tener los hechos contados; se dulcifica el tema de un cuadro si se elimina o atenúa una escena de violencia.

Estas dulcificaciones pueden ser hechas por el propio autor, que modifica *a posteriori* lo que había compuesto en un principio, sea porque considera que su obra gana estéticamente con ello, sea porque considera las reacciones del público y calcula los límites de lo que podría soportar (sucede incluso que dulcifica la obra después de una primera presentación en público, en función de las reacciones suscitadas). Pero sucede también que la dulcificación es producto de un adaptador que mitiga la obra ajena y da de ella una versión edulcorada. Por supuesto, la legitimidad de esta operación suele plantear los mismos problemas que cualquier otro arreglo de una obra por una persona distinta a su autor.

En las transposiciones de un arte a otro, algunas dulcificaciones pueden deberse al paso a un medio de expresión cuya sugestión es más fuerte. Por ejemplo, un episodio de novela puede requerir una dulcificación cuando se pasa la novela al cine, dado que el hecho no podría ser soportado de la misma manera por el público si en lugar de contarlo lo presencia directamente en imágenes.

II - Todas las obras de arte, representativas o no representativas, pueden ser *dulcificadas en su forma estética* (plástica, literaria, etc.), independientemente de su contenido o tema (la obra puede incluso no tenerlo). Estas dulcificaciones varían según el arte de que se trate.

1 / En literatura, existen dos clases de dulcificaciones:

Una se refiere a los diferentes niveles de expresión verbal. Se suprimen, entonces, los términos más violentos o los más crudos.

La otra se refiere al aspecto fonético del lenguaje: se dulcifica un pasaje al eliminar lo que lo haría áspera y difícil la pronunciación.

2 / En música, la dulcificación puede actuar sobre *la obra en sí.* Por ejemplo, se suprimen disonancias que chocarían al oyente.

Se puede referir también a la interpretación de la obra, que sea menos ruidosa o menos dura, cuando el sonido se hace más débil o la interpretación más blanda.

Pero si se habla de dulcificación distinguiendo varios estados sucesivos de una obra, se puede también hablar de dulcificaciones distinguiendo varias fases en una obra que se desarrolla en el tiempo. Así, en los matices, un *forte* se dulcifica cuando el sonido disminuye progresivamente hasta el *piano**.

3 / En pintura, se puede distinguir una dulcificación referida a un elemento de la obra considerada en sí misma de una dulcificación referida a las relaciones de estos elementos entre sí.

En el primer caso, se dulcifica un contorno al hacerlo menos anguloso. Se dulcifica un color haciéndolo menos brillante, o menos sombrío. (Existe para este fenómeno el término «pulimento» (adoucissage), término de oficio, sinónimo de dulcificación, para designar, en pintura, la acción de dulcificar un color haciéndolo menos vivo y más claro. Para todos los otros sentidos del verbo *dulcificar* en materia de arte o estética, el sustantivo es *dulcificación).*

En el segundo caso, la dulcificación evita los contrastes demasiado intensos o demasiado directos. Por ejemplo, se modifica un color para que se oponga menos vivamente a un color vecino. O bien se establecen entre ellos transiciones, tránsitos, graduaciones. En esta última acepción, la palabra «dulcificar» puede tomar un sentido técnico: fundir dos colores vecinos con una brocha o un pincel no puntiagudo, para difuminar su encuentro y evitar una yuxtaposición clara o tajante.

4 / En arquitectura, el término «dulcificar puede ser empleado en el sentido general: evitar un encuentro duro o áspero, establecer transiciones. Se dulcifica un elemento arquitectónico haciéndolo menos saliente, menos anguloso.

Pero se emplea también el término de *dulcificación* en un sentido técnico. La dulcificación es la unión de un miembro a otro por medio de una moldura circular (moldura cóncava cuyo perfil es un cuarto de círculo), o de un chaflán (superficie oblicua obtenida al pulir la arista de una piedra o de un trozo de madera).

A pesar de que existen hechos de dulcificación, en el sentido estético general del término, en el arte de la *danza,* esta palabra no se emplea y no tiene un significado técnico en él. A. S.

➢ ADAPTACIÓN, ARREGLO, ATENUAR, DEBILITAR, EUFEMISMO.

DÚO. *I* - Canto a dos voces, y de ahí, contrapunto en dos partes.

II - Por extensión, pieza musical que recurre a dos instrumentos melódicos considerados como igualmente importantes, y no necesariamente acompañados por un instrumento polifónico.

III - En el campo de la música vocal, combinación, en alternancia o en superposición, de dos *solos**, en principio siempre acompañados.

➢ DOBLE.

DURO / DUREZA

I - Sentido propio

Cualidad de una materia resistente, que se corta o se modela difícilmente. La dureza de la

materia tiene importancia en algunas artes tales como la escultura o el grabado: imposibilidad de modelar con las manos, carácter definitivo de los gestos y de los trazos de la herramienta. Las formas que podemos imponer a una materia dura no son las que se imprimen en una materia blanda; la dureza permite efectos de claridad o de fuerza, tales como los de aristas vivas, de planos acusados, de facetas acusadas; el pulido de una superficie dura, no es el pulido blando de una materia tierna.

II - Sentido figurado

Mientras que el sentido propio constata un hecho, el sentido figurado aporta con frecuencia un juicio de valor despreciativo. La dureza no es la firmeza, ni el vigor. Cuando decimos de un pianista que tiene un modo de tocar duro, de un dibujante que su trazo es duro, de un pintor que sus colores son duros, de un escritor que tiene un estilo duro, queremos decir que su fuerza es seca, brusca o árida, que no alcanzan la intesidad más que por la pobreza. Aunque en danza clásica el término es peyorativo cuando se aplica a movimientos bruscos y a golpes, en danza moderna el término puede no ser peyorativo; designa entonces un estado de fuerte tensión, de orden dramático o técnica corporal.

➢ SECO.

E

ECLÉCTICO/ECLECTICISMO

I - Sentido general

El *eclecticismo* es la actitud de quienes adoptan ideas tomadas aquí y allá de doctrinas diferentes. Difiere del *sincretismo* en que no forma una amalgama con estas doctrinas, sino que escoge ciertos elementos; y de la *síntesis* en que no forma un todo nuevo y estructurado a partir de elementos en un principio distintos, sino que adopta algunos elementos en función de su aptitud para entrar en un sistema preconstituido. En estética, el término eclecticismo se emplea en dos campos. Primeramente, se aplica a teorías estéticas, cuando se nutren de teorías precedentes (sentido poco usado). Después, y sobre todo, se usa para referirse a un aficionado al arte, cuando se dice que tiene «gustos eclécticos»: se entiende que aprecia obras de estilos, de géneros, de escuelas distintas, pero no se trata de un espíritu vasto y comprensivo que penetre las diferentes formas de arte. El término generalmente se emplea de manera un poco condescendiente para indicar una elección ligeramente superficial y en función de gustos personales.

II - Sentido histórico

El término *eclectismo* ha designado dos escuelas filosóficas:

1 / El eclectismo alejandrino se formó en los primeros siglos de la era cristiana en Alejandría y se difundió por todo el Imperio romano en decadencia; se alimentaba de doctrinas y religiones diversas, y quería conciliar el platonismo, el cristianismo y ciertas religiones orientales. Tuvo algunas aportaciones estéticas que influyeron sobre todo en el neoplatonismo.

➢ NEOPLATÓNICO (ESTÉTICA).

2 / El eclecticismo francés del siglo XIX es la escuela de Victor Cousin, que interesa a la estética en dos aspectos.

A / La influencia de Victor Cousin ha sido triple: *a)* por su trabajo de traductor, su enseñanza, sus relaciones con filósofos alemanes, ha asegurado, en Francia, el conocimiento de las ideas de Platón, Kant, Hegel, importantes para la estética, y ha dado a conocer en Alemania el pensamiento francés; estas comunicaciones han enriquecido la reflexión estética, y le han dado un nuevo impulso (pero Cousin no se interesaba particularmente por la estética, sino por la filosofía en general); *b)* por su trabajo *De la Verdad, del Bien y de lo Bello,* ha contribuido a situar la estética, junto con la moral y la lógica, en una trilogía de reflexiones filosóficas sobre los problemas de los valores; y ha difundido ampliamente su definición como «unidad en la variedad»; *c)* en sus funciones oficiales, ha contribuido poderosamente a la presencia de la Filosofía, en Francia, en la enseñanza secundaria; ahora bien esta enseñanza filosófica ha comportado siempre una parte de estética, ya sea como parte de un programa obligatorio, ya como materia optativa.

B / El curso de estética de Jouffroy, impartido en 1826, publicado en 1843 después de la muerte del autor, compartía las ideas de Burke, de Kant, de Reid y Dugald Stewart, pero marcando el punto de partida de una reflexión muy personal que ha aportado a la estética diversas ideas nuevas y fecundas (como lo atestigua el desarrollo que éstas han tenido posteriormente en Alemania y Francia): *a)* la teoría de la *simpatía* como «sentimiento estético fundamental», que hace participar de la *disposición de las fuerzas* en el interior del objeto contemplado, y lo hace situarse en tal o tal categoría estética (como lo bonito*, lo bello* o lo sublime*); nos saca de nosotros mismos y de lo que tenemos de estrictamente personal, y nos hace entrar en «el orden del ser exterior»: *b)* un cierto *vitalismo* estético, por la teoría de la «fuerza», que es sobre todo el dinamismo interior, donde el orden es al mismo tiempo desarrollo libre y energía»; el arte y el sentimiento estético permiten experimentar así la «fuerza»:

c) una teoría del arte como *símbolo,* en tanto que la *forma* en el arte, hace aparecer lo invisible en lo visible y de lo cual es expresión.

➢ ABSOLUTO *[II]*, EINFÜLUNG, MULTIPLICIDAD *[III]*, SIMPATÍA, VIDA *[I, 2]*.

ECO. ***I - Sentido acústico:*** se experimenta una impresión de eco cuando la reflexión de una onda acústica, desviada de su trayectoria, da lugar a una percepción de la onda reflejada, distinta (temporal y espacialmente) de la percepción de la onda directa.

II - El efecto de eco: ha sido explotado y sistematizado en todas las músicas conocidas. Es un efecto particularmente utilizado por la música barroca, que ha otorgado un lugar privilegiado a los fenómenos de alejamiento, de distancias, de diálogo. Recientemente se ha cuestionado la función del eco en la génesis de la polifonía: en efecto, desde el instante en el cual la *imitación,* que confiere al eco valor de repetición voluntaria, es lo bastante refinada como para convertirse en la matriz de un juego musical colectivo, la constancia mínima del eco se transforma en el elemento de diferenciación indispensable para la claridad de la proposición musical.

➢ ACÚSTICA, IMITACIÓN.

III - La rima en eco: consiste, en poesía, en retomar la última sílaba de un verso para construir con ella una palabra que forme parte del verso

siguiente. *La chasse du Burgrave,* de Victor Hugo, es un poema escrito enteramente en rimas en eco, lo cual supone un hermoso virtuosismo. Pero la rima en eco ha sido utilizada también como diálogo, en el cual el eco da una respuesta espiritual a la pregunta.

➢ RIMA.

ECONOMÍA. Este término significa etimológicamente *administración de una casa,* ha adquirido diversos sentidos, de los cuales dos interesan a la estética.

I - Ordenación recíproca de las partes que concurren en la formación de un todo organizado

Se habla, en este sentido, de la economía de una obra de arte. En relación a la *estructura* u *organización,* el término de *economía* indica sobre todo la conveniencia de las partes entre sí, su concordancia funcional, y su grado comparado de desarrollo de modo que no se perjudiquen unas a otras.

➢ CONVENIENCIA.

II - Conjunto de hechos de producción y de consumo, de distribución y de circulación de los bienes, en una sociedad

El arte forma parte de la vida económica en tanto que produce obras, entra en un mercado por las ventas y las compras, procura recursos a los artistas profesionales, pone en juego una circulación de dinero a través de las diversas clases de comunicación o difusión de las obras (edición, organización de conciertos, de representaciones teatrales, sesiones de cine, exposiciones, visitas pagadas a monumentos y museos, pases para radio y televisión, alquiler de películas, libros, discos, etc.). No hay que subestimar la importancia del arte en la vida económica. Aunque por una parte puede estar sometida a fuerzas externas (influencia de quienes pueden encargar obras de arte, elección de los materiales por parte del artista, en función de su precio, etc.), es, por otra parte, una fuerza activa extremadamente poderosa.

Muchas de las ideas sobre la relación entre el arte y la vida económica vienen más bien de concepciones admitidas en un principio y aplicadas después al arte por deducción. Y aunque hay ya estudios objetivos que parten de la observación de hechos para teorizar después, este campo no ha sido todavía profundamente explorado, queda mucho que hacer para conocerlo mejor.

➢ MERCADO DEL ARTE, PROFESIONAL.

ECUESTRE. Adjetivo que significa «relativo al arte de montar a caballo», o, si se trata de una obra de arte (retrato, estatua...), «que representa a una persona a caballo». Es un concepto de estética desde varios puntos de vista.

I - La belleza propia del caballo

El caballo está considerado de forma unánime como un animal hermoso, por sus proporciones armoniosas, la elegancia de sus formas, y su evidente capacidad para la carrera. Muchos estudiosos de estética lo han tomado como ejemplo típico de la belleza que resulta de la adaptación funcional de un cuerpo vivo. Pero es justo decir que las cualidades estéticas del caballo se deben también, en parte, a la intervención del hombre, que, por un lado, controlando y combinando su reproducción, ha creado y mantenido ciertas razas en su máxima pureza, y, por otro lado, trabaja en el adiestramiento y perfeccionamiento de sus pasos, de sus aptitudes. Ver, por ejemplo, en la *Enciclopedia* el artículo *Cuello,* cuyo autor ha descrito en cuatro páginas los ejercicios técnicos mediante los cuales el jinete pude proporcionar a su caballo la flexibilidad del cuello: el autor no oculta que se trata de «dotar de gracias» al animal, lo cual permite apreciar las motivaciones estéticas de esta educación.

Estas motivaciones estéticas son a menudo una cuestión de moda, de época o de sociedad. Podemos señalar, por ejemplo, que los caballos de testuz acarnerada, de cuerpo ligeramente macizo, que figuran en ciertos retratos ecuestres de Velázquez, son caballos de raza napolitana, de moda en la época y adiestrados para tener esos atributos. En el siglo XIX la moda era el caballo fino, de raza árabe o anglo-árabe.

Sin embargo, no hay que pensar que todas las cualidades estéticas de caballo se deban al gusto o a la convención. Responden a diversas necesidades de su empleo, según deba tratarse de un caballo de paseo, de un caballo de guerra, de un caballo de caza, de un caballo de carreras, de un caballo de tiro ligero o pesado, etc.

Es también conveniente señalar que por la conformación de sus ojos, de sus orejas y de su boca, el caballo está dotado de una auténtica fisonomía. La cólera, el miedo, el dolor) se marcan en él con claridad. Leonardo da Vinci hizo observaciones precisas sobre este tema.

II - El arte ecuestre

No sólo hemos podido hablar de *arte ecuestre* tomando arte en el sentido de técnica, sino más bien en el sentido estético del término *arte.* Alain, por ejemplo, deja expresamente un lugar para el arte ecuestre en su *Sistema de las bellas artes.*

Las cualidades estéticas del caballo, las del grupo formado por el caballo y su jinete (que constituye una especie de variante de «personaje reinante»), y las de las acciones que puede realizar, aisladamente o en grupo, un caballo bien adiestrado y montado por un buen jinete, explica la existencia de espectáculos ecuestres cuyas cualidades artísticas son evidentes. Algunos de estos espectáculos (paradas, desfiles...) están ligados al arte militar (incluso podemos señalar el carácter, en cierto modo decorativo, que presentan las primeras figuras de caballería ante un monumento). Una transformación progresiva de los torneos medievales los lleva poco a poco a ser simulacros de lucha, con carácter de parada, de donde han derivado los carruseles, especie de exhibiciones más o menos suntuosas y convencionales que imi-

tan las acciones guerreras sin que haya un combate verdadero. Citemos, en la actualidad, las representaciones hípicas del tipo de las ceremonias que realizan los caballeros de la Doma española en Viena o del Cuadro negro de la Escuela de Saumur, o el Concurso hípico y, en concreto, su prueba de doma, evoluciones complicadas y precisas según un repertorio de figuras, con frecuencia acompañadas de música.

➢ CARRUSEL.

III - Las representaciones del caballo en el arte; lo ecuestre como género

La representación del caballo, en particular en pintura y escultura) constituye un tema tradicional suficientemente importante como para que el estudio anatómico y morfológico del caballo haya tenido que ser a menudo un objeto necesitado de estudios por parte de los artistas. El arte paleolítico ha representado abundantemente al caballo, pero se trataba de caballos salvajes que, en manadas, recorrían las estepas de Europa. Sin embargo, el arte egipcio, el arte asirio o el arte griego, han dejado admirables representaciones del caballo como compañero del hombre en la caza o la guerra. El arte greco-romano ha mantenido vivo este tema y la estatua ecuestre se consideraba como algo particularmente honorífico. La postura del caballero es bastante diferente en las estatuas greco-romanas de la de los caballeros medievales o modernos, pues los caballeros de la Antigüedad montaban sin estribos, de manera que su silla era bastante menos firme y tenía tendencia a volcar (cf. la célebre estatua de *Alejandro combatiente).*

Las preferencias de la época han podido llevar a los artistas a algunos anacronismos e incluso a errores técnicos. Así, cuando Delacroix representa a los caballeros de la Edad Media, con armadura, montados sobre caballos árabes, cae en lo absurdo, pues caballos tan delicados hubieran sido absolutamente incapaces de soportar el peso de un caballero con su armadura. Por el contrario, Verrochio, en su célebre estatua del Colleoni, en Venecia, ha dispuesto al Condottiero con armadura sobre un caballo poderoso) y ha llevado el realismo incluso hasta el punto de dotar al caballo de una deformación, «el pie enarcado» que sobreviene a los caballos que soportan continuamente el peso excesivo del caballero. En una de las numerosas películas de los *Tres Mosqueteros,* se ha señalado como un anacronismo el hecho de dotar a los mosqueteros de caballos anglo-árabes, raza que no existía todavía en la época; los oficiales de caballería en tiempos de Luis XIII montaban sobre caballos daneses o frisones.

La representación del caballo en las artes figurativas plantea el problema importante de la representación del caballo al galope. Cuando el caballo galopa, sus movimientos son lo suficientemente rápidos como para que resulte difícil captar exactamente las posiciones cambiantes de sus miembros. Algunos críticos y estetas apasionados del realismo han valorado el mérito de los escultores griegos, y sobre todo de Fidias en el friso de las Panateneas en el Partenón, por haber representado el caballo al galope con exactitud casi fotográfica. Eso es un completo error (el sentido común indica que no se podría poner a la caballería al galope a la cola de una procesión que marcha a pie). En realidad serían caballos que piafan en su sitio, porque se los retiene y, precisamente se les impide galopar. Los estudiosos de estética, los filósofos, se han interesado por esta representacion del caballo al galope como modo de reproducir la impresión del movimiento y de la velocidad con medios plásticos inmóviles. «Del galope de un caballo nuestro ojo percibe sobre todo una actitud característica esencial o más bien esquemática, una forma que parece irradiar sobre todo un período y llenar así un tiempo de galope: es esta actitud la que la escultura ha plasmado sobre todo en los frisos del Partenón» (Bergson, *Evolución creadora,* p. 359). Bergson se equivoca con esta última afirmación, pero sin duda tiene razón al mostrar que el arte ha buscado, a menudo, para dar impresión de una carrera rápida, una disposición más evocadora que figurativa. Esto es seguramente lo que ha dado lugar a la curiosa convención del «galope volante», en el que el caballo se representa con las patas traseras extendidas casi horizontalmente hacia atrás y las patas delanteras extendidas casi horizontalmente hacia adelante, lo que constituye una imposibilidad flagrante (actitud irreal pero tema iconográfico muy extendido, desde los relieves Chinos de los jarrones Han hasta el célebre camafeo sasánida que representa a Sapor capturando a Valérien, hasta el *Derby de Epson* por Géricault).

Incluso la música ha encontrado en el caballo una fuente de inspiración, por ejemplo, utilizando el ritmo del galope (como en los *Madrigales guerreros,* de Monteverdi). ¿Acaso no se pueden considerar como *piezas ecuestres,* en el *Álbum de la juventud* de Schumann, *Wilder Reiter* y *Reiterstück?*

En la literatura, la belleza del caballo ha inspirado pasajes verdaderamente líricos, por ejemplo en las Sagradas Escrituras. El elogio del caballo es un tema clásico en la poesía árabe. Victor Hugo cita ampliamente uno de estos poemas en las notas de los *Orientales* y ha imitado uno de sus pasajes en *Les adieux de l'hôtese arabe.* Pero hay que señalar que en los países o las épocas en que el uso del caballo era habitual, la literatura lo ha representado con realismo (ver, en la literatuta medieval, las menciones a la fatiga de caballo, o la preocupación por llevar de la mano al sudoroso caballo, después del combate.

El cine ha dado siempre al caballo una importancia desproporcionada en relación con el papel que tiene actualmente este animal. Ha explotado continuamente una cierta hípica pintoresca. El western* ha investido al caballo de un cierto valor simbólico; a medida que América entra en la civilización industrial, el caballo se carga de valores nostálgicos: vida natural de los indios, modo de vida de los tiempos antiguos, lo que nos conduce a los temas convencionales y legendarios.

IV - La imaginería del caballo en las artes: mitos, leyendas, seres fantásticos

En la leyenda, los caballos desempeñan un papel muy importante, sobre todo en los relatos épicos o heroicos, donde son los compañeros constantes de los héroes. A menudo, son incluso verdaderos personajes, dotados de nombre propio y de un carácter. Citemos, entre otros, Veillantif, el caballo de Roland; Bayard, el caballo de los Cuatro Hijos Aymon; Broifort, el caballo de Ogier el Danés; Gringalet, el caballo de Gauvain,* Babieca, el jumento del Cid, etc.

En el tema del caballo parlante, la humanización del caballo no es una convención como sucede en la fábula, sino una especie de prodigio. Cuando Aquiles instiga con la voz a su caballo Xanthos para que lo lleve fuera del combate, Xanthos le responde que lo salvará una vez más, pero que el día de su muerte está próximo; ha sido Hera, dice Homero, la que lo ha dotado de voz *(Ilíada,* XIX). Volviendo a Hugo, podemos oír al caballo de Roland dar su aprobación a los ruegos del rey niño, Nuño.

Pero el caballo es también a veces símbolo de angustia. Recordemos los caballos del Apocalipsis; en el cuento de Edgar Poe, *Metzengerstein,* un caballo desempena un papel demoníaco, animado sin duda por el espectro de un enemigo; en pintura podemos citar el *Cauchemar,* de Füsli.

El caballo toma a menudo en los mitos un papel de conductor de almas; los caballos de la muerte abundan desde la Antigüedad griega hasta la Edad Media. Pero de chtoniano puede convertirse en uraniano o solar. Pegaso, el caballo alado, símbolo de la imaginación sublimada (Bellérophon montado sobre Pegaso vence a la quimera), se opone al Centauro, hombre que se identifica con los instintos animales.

Pero el mito del caballo volador con alas presenta dificultades para su representación en las artes, pues pertenece al género de los monstruos anatómicamente absurdos. Y cuando se monta sobre este caballo, la disposición de las piernas del jinete plantea problemas con respecto a las alas; algunos artistas como Ingres *(Roger liberando a Angélica)* sitúan las piernas del caballero tras las alas; otros, como Gustave Doré, delante de las alas, lo que forma un curioso asiento.

Otra transformación monstruosa del caballo es el *equus bipes,* caballo marino representado con el pecho y dos patas de caballo, el cuerpo terminado en cola de pez y, a menudo, deformado de manera serpentiforme. Se suele representar amarrado al carro marino de Neptuno o de Proteo.

➢ MONSTRUO.

V - El caballo de tiro y el tema del carro

Aunque no sea propiamente dicho un tema ecuestre, no podemos olvidar el tema del carro, que forma el complemento natural a lo que acabamos de decir sobre el caballo y el jinete.

El carro es un vehículo de dos ruedas, abierto por detrás, cerrado por los lados y por delante, a la altura del apoyo; transporta a uno o dos hombres (por ejemplo, un conductor y un combatiente que se mantienen de pie). Esta clase de vehículos estaba destinada principalmente a la guerra pero también a las carreras y a los desfiles triunfales.

El carro reúne en un conjunto orgánico a hombres y caballos; el hombre se sitúa sobre él como en una especie de pedestal que le muestra en majestad. Ha inspirado ampliamente al arte desde la Antigüedad (arte egipcio, arte griego, arte chino...). El carro y su tiro han mantenido un carácter de majestad y de triunfo hasta en el arte moderno: el arco de triunfo del Carrusel en París representa actualmente el triunfo de la Restauración, acompañada de victorias, sobre una cuádriga; este monumento de Bosio data de 1828 (el monumento original de Percier y Fontaine, 1808, estaba consagrado a la gloria napoleónica y rematado por cuatro caballos, llevados a Venecia, y restituidos en 1815).

Esta majestad del carro se limita a la religión y a lo fantástico. Muchas divinidades paganas eran representadas montadas sobre un carro; el arte cristiano ha encontrado en el Antiguo Testamento iconografías análogas (Elías llevado sobre un carro de fuego, etc.).

En nuestros días, el cine ha utilizado abundantemente el interés estético del carro antiguo: la carrera de carros de *Ben-Hur* fue un clásico desde la primera versión.

Los carros utilizados en las festividades y cortejos para pasear un especie de cuadros vivientes han sido una realidad cultural importante, sobre todo en Italia. También han inspirado composiciones alegóricas puramente imaginarias (triunfo de la Muerte, del Tiempo, del Amor...) En ciertas festividades españolas se utilizaban los carros como verdaderas escenas móviles; constituían los autos sacramentales. Pero tales carros ya no mantienen la forma clásica del carro antiguo; se denomina también carros, por extensión, a vehículos muy grandes de cuatro ruedas.

VI - El caballo artificial

A todos estos caballos reales o fantásticos, enganchados o montados, hay que añadir el caballo artificial. Aparece en la leyenda épica con el *Caballo de Troya,* representado con frecuencia en las artes de manera más o menos plausible. El tema se convierte en fantástico con el caballo volador de madera (las *Mil y una noches,* de los *Cuentos ilustrados* de Mme. d'Aulnoy). Los «caballos de madera» de las domas tienen su propia estética, a la vez convencional, realista e ingenua. Han inspirado a poetas (por ejemplo, Verlaine).

El caballo de madera para niños figura varias veces en la literatura, las artes gráficas e incluso la música, ya sea bajo la forma del caballo balancín (que implica al mismo tiempo un tema de ensoñación e hipnosis alucinatoria debida al balanceo), o como bastón con cabeza de caballo sobre el cual se cabalga a horcajadas (el *Steckenpferd* introducido por Schumann en las *Escenas de niños,* de las cuales un fragmento se titula *Ritter von Steckenpferd,* el Caballero del Caballo de madera).

Finalmente, unas palabras acerca del caballo-jubón, caballo de madera perforado con un agu-

jero en lugar de silla, donde se coloca el que lo maneja, y que lleva patas falsas de caballo; una tela con vuelo esconde las piernas verdaderas; el conjunto se sujeta en los hombros mediante correas. El caballo-jubón se ha utilizado en numerosas danzas populares, y quizás estaba relacionado con ritos mágicos y antiguos; en su danza, generalmente salta como un caballo que caracolea. Lo encontramos en Francia (sobre todo en el País Vasco, así como en Inglaterra, donde formaba parte sobre todo de grupos de la Morris Dance; en Rumania; en Grecia, durante el carnaval, etc. También podemos encontrarlo en el teatro como representación convencional y pintoresca del jinete *(Becket,* de Anouilh). Pero también se ha convertido en un simple juguete de niños.

EDICIÓN. Puede hablarse de edición cada vez que una obra se encuentra producida en múltiples ejemplares difundidos entre el público. Se habla de edición de una obra literaria, de un grabado, de una composición musical (impresa o registrada por uno o varios intérpretes). Para un periódico, aunque jurídicamente situado bajo la dirección de un «editor jefe», se debería utilizar más bien el término «publicación».

La edición de un libro se designa por la fecha o por la editorial, o por el entendido experto que ha revisado el texto.

El editor, en realidad una entidad tricéfala (director comercial, director literario, director artístico), asume diversos cargos; elige la obra, que puede ser un clásico (en ese caso confía la revisión del texto a un experto presentador) o una novedad (y en ese caso, intermediario entre el autor y el público, determina el hecho de que un autor llegue a ser conocido; puede incluso recomendar modificaciones en el texto); decide sobre el aspecto del futuro libro (formato, ilustraciones...) en ocasiones contra la opinión del autor (recordemos la prohibición de Flaubert de toda edición ilustrada de *Salambô,* prohibición que no fue respetada a partir de la muerte del escritor); decide sobre su tirada, confía la impresión a un taller al cual impone un pliego de condiciones.

La edición de un texto exige una concordancia entre el formato del libro, la calidad del papel, los caracteres, y eventualmente la ornamentación y la ilustración. Según el género, la presentción varía: los diccionarios, las enciclopedias, los atlas, las obras sobre bellas artes exigen un gran formato; los diarios íntimos, las memorias se acomodan a un formato pequeño y de caracteres sobrios; la poesía ligera requiere una presentación de fantasía... .Una edición acertada puede presentar un libro sobrio, favoreciendo la lectura por su equilibrio indiferente, sin rigor en la composición gráfica, del mismo modo que puede presentar un libro exuberante en su ornamentación, en su ilustración y en su confección, desbocando la imaginación del lector, que encontrará algo llamativo más que armonioso.

➢ Autor, Copia, Derecho, Libro.

EDUCACIÓN. *Educación,* derivado del latín *educere* (literalmente: conducir fuera de). De un alcance mayor que el término *enseñanza,* el concepto *educación* se aplica a la persona entera y no sólo a su caudal de saberes y capacidades; designa:

1 / La acción de formar a una persona, guiándola a partir de un estado inicial juzgado insatisfactorio, hacia otro, considerado mejor.

2 / El conjunto de logros obtenidos por esta acción. En sus usos corrientes conviene distinguir:

I - La educación artística

Incluye la práctica de una o varias artes. Si en la Antigüedad consagrarse a las artes mecánicas era indigno de un joven de buena posición, en cambio, la práctica de las artes liberales era fomentada incluso en las clases altas de la sociedad. Mucho después de que estas categorías cayeran en desuso, quedó siempre un residuo, y, hasta el siglo XIX, saber tocar un instrumento musical, saber bailar, o incluso ser capaces de «bosquejar» los paisajes encontrados en viajes, todo esto formaba parte de la buena educación de las personas de posición.

Paralelamente, toda una cultura popular, oral y viva, se perpetuaba sin que sus medios de transmisión fuesen verdaderamente instituidos. Las danzas, los cantos, los cuentos y los relatos, por ejemplo, se aprendían esencialmente por impregnación, por el contacto familiar con sus prácticas, denso y eficaz hasta el advenimiento de la sociedad industrial.

El movimiento hacia la democracia social, iniciado en el siglo XVIII, tiende lentamente a hacer vacilar las separaciones entre la prácticas nobles –burguesas– y populares. Sin embargo, el aprendizaje del piano, por ejemplo, forma parte todavía muy a menudo de una cierta educación, mientras que en medios más humildes se aprende sobre todo el acordeón. Esta educación artística, que no pretende formar profesionales, pero que preconiza la hermosa noción de *aficionado**, es reveladora de lo que Pierre Bourdieu denomina un «éthos de clase», en particular, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto.*

II - La educación estética

1 / La educación estética propiamente dicha pretende producir sujetos receptivos ante las obras de arte, que capten las emociones estéticas. Se desarrolla por un trato asiduo con las obras mismas, y es ayudada por todo lo que puede facilitar el acceso y la comprensión de éstas.

2 / La educación por la estética. En esta perspectiva, la comunión de los hombres en el placer estético constituye una vía que permite superar las tensiones que se producen siempre, entre los impulsos de los malos instintos y las sugerencias de la razón. Para Schiller *(Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1793-1795), la educación estética abre el camino de la libertad a una humanidad finalmente convertida en más armoniosa, y para la cual los sentimientos y el entendimiento estarían próximos a una reconciliación. La

educación estética es entonces un verdadero instrumento de poder político; esta elevada opinión de su papel se desprende de las actuaciones de numerosas naciones que intentan dar a los ciudadanos valores estéticos comunes o, al menos, ampliamente compartidos. Los programas escolares o las políticas culturales traducen a hechos el ideal de Schiller, aun sin ser totalmente conscientes de ello, y ciertamente no sin edulcorar.

➢ DIDÁCTICA, ENSEÑANZA, ÉTICA, JUEGO *[III]*, MORAL, PLATÓNICO (ESTÉTICA) *[II, 4]*.

EDULCORAR. En sentido propio, endulzar añadiendo azúcar. El término no se utiliza en estética más que en sentido figurado, y no siempre con un sentido positivo. Edulcorar es endulzar una primera versión de un libro, suprimiendo lo que pudiera chocar, atenuando efectos demasiado crudos o, incluso, simplemente demasiado enérgicos. En ocasiones supone una mejora, si de ese modo se consigue la categoría estética buscada, o si al edulcorar algunos elementos de la obra, se impide que perjudiquen al conjunto en el que no debían tener más que un papel secundario. Pero con demasiada frecuencia, edulcorar supone desazonar, disminuyendo el valor de la obra; la edulcoración puede deberse a una deferencia para con el público, pero también a veces a una cierta timidez del autor ante sí mismo.

➢ AMANERADO/AMANERAMIENTO, ATENUAR.

EFECTO. Consecuencia, lo que resulta de alguna causa. En estética, el efecto es la reacción que provoca una obra de arte, en el espectador, en el oyente, o en el lector. En el término se sobreentiende a veces la fuerza de esta reacción. Se dice que una cosa «hace efecto» cuando se siente vivamente. Pero a veces se sobreentiende que la reacción, por intensa que sea, no es más que superficial. Decir de una artista, de un autor, que busca el efecto, es a menudo peyorativo: se indica, así, que quiere sobre todo destacar, o provocar reacciones fuertes, pero mediante apariencias, sin mucha solidez o profundidad. Decir que se busca tal o cual efecto es neutro: es la simple constatación de una finalidad y la realización mostrará si ese fin ha sido efectivamente conseguido. En el cine, la expresión «efectos especiales» ha sustituido el término, considerado como peyorativo, de «trucaje»: se trata de obtener, con la ayuda de procedimientos ingeniosos, la apariencia de hechos diegéticos distintos de lo que en realidad ha sido filmado; se emplean los efectos especiales para lo maravilloso*, lo fantástico*, lo onírico*, etc.

➢ OJO *[III]*, REACCIÓN.

EFECTOS SONOROS. *I* - En teatro, cine, o cualquier otra representación, reproducción, imitación o evocación de los ruidos sugeridos por la acción, los acontecimientos o el lugar. Ejemplo, imitación del trueno en una escena de tormenta. Existen manifestaciones antiguas de efectos sonoros, el teatro antiguo tenía encargados de producir sonidos, los antiguos órganos poseían a menudo un «efecto de trueno» cuyo empleo tenía poco que ver con la música.

A los procedimientos antiguos, la técnica contemporánea ha añadido, y a menudo sustituido, una gama de medios para producir ruidos que aumenta la ilusión de realidad la eficacia expresiva y el efecto estético de la sonorización.

Los efectos sonoros pueden ser elaborados mediante los siguientes procedimientos:

1 / Producción directa de un ruido real: un campanilleo, un rumor, una detonación, serán efectivamente producidos por una campanilla, murmullos de voz, un disparo.

2 / Imitación de un ruido por la producción directa de otro ruido que se le parece: se agita una placa de chapa para hacer el efecto de un trueno, se frota papel para sugerir la crepitación de un incendio.

3 / Grabaciones y reproducciones de ruidos del tipo *1* o *2* en un disco o banda magnética: tras haber grabado el estruendo de un tren en marcha, se hace pasar la grabación durante la representación de una escena en la que se debe escuchar el paso de un tren.

4 / Reconstrucción artificial en estudio de ruidos, cuya grabación directa no se ha juzgado satisfactoria. Así, en una obra que tenía un bombardeo aéreo, como las grabaciones de bombardeos realizadas a lo largo de la última guerra carecían de relieve, se ha recurrido a mezclas de aviones que caían en picado con explosiones, hundimientos, y otros ruidos que provenían de situaciones diversas. Se utilizan técnicas variadas para mejorar la calidad de los elementos grabados, modificar la coloración sonora, adaptarlos al texto, a la acción, al decorado, etc.

5 / Producción de ruidos por medios puramente artificiales, sin ningún recurso a una fuente sonora natural: en una grabación para una obra radiofónica se debía hacer oír el ronquido sobrenatural de un dios dormido. Se ensayaron diversos procedimientos sin éxito, el azar hizo descubrir que subiendo el volumen del micrófono se obtenía el efecto de ronquido deseado.

Observación:

A diferencia del teatro, el vocabulario del cine no emplea apenas efectos sonoros en el caso *3*.

II - Uso estético de los efectos sonoros

El sonido que posee una potencia expresiva considerable, efecto sonoro, cualquiera que sea su modo de producción, refuerza el ambiente creado por el espectáculo visual y es incluso llamado a suplir a este último, en el caso del teatro radiofónico. Aquí los efectos sonoros pasan a ser decorados sonoros y adquieren un valor estético evidente.

El arte de los efectos sonoros comporta tendencias variadas:

1 / Evocación de la *realidad*

El sonido tiende a completar el realismo de la imagen o a ilustrar exactamente el texto. Si en el cine vemos olas que se rompen en la orilla, se intentará restituir exactamente el ruido que oiría el espectador si realmente se encontrara sobre la arena. Es el caso de los documentales, los noti-

ciarios, los reportajes y numerosas películas de acción.

2 / Función dramática

Un ruido puede ser en sí mismo un elemento dramático, si, por ejemplo, da una señal, informa de un acto importante, etc. Funciones esenciales de dramaturgia pueden ser colocadas en acontecimientos que sólo tienen una manifestación sonora, el cuerno de *Hernani,* un disparo en bastidores que informa de la muerte de un personaje, etcétera.

3 / Función expresiva

Recurriendo a ruidos naturales, se les puede «orquestar», por decirlo así, para intensificar el efecto expresivo, dramático, cómico, poético. Flaherty, en *Historia de Luisiana,* sólo utiliza este tipo de ruidos, y su empleo juicioso, su dosis, la variedad de planos sonoros, hacen surgir una verdadera sinfonía de extraordinaria potencia dramática (ver, en particular, la secuencia de la subida dentro del pozo, subrayada por un magnífico crescendo. De la misma manera Joseph von Sternberg en *Jet-Pilot,* utiliza los ruidos de motores de avión para sugerir la gradación de los sentimientos de los dos protagonistas).

4 / Transposición de lo *real*

Por último, se pueden deformar por diversos procedimientos los efectos sonoros, «estilizarlos» como se deforma e interpreta el aspecto de las cosas en un decorado visual. En última instancia se llega a unos «efectos sonoros musicales» (la frontera entre los dos es muy difusa), a menudo utilizados por Walt Disney en sus dibujos animados o en sus documentales. También encontramos un ejemplo particularmente reseñable en *Los Pájaros,* de Hitchcock, donde utiliza el grito grabado de los pájaros como una verdadera «partitura», que contribuye a la organización dramática de la película. Sin embargo, no se debería confundir este tipo de ilustración con la música imitativa.

Por supuesto, existen entre estas diversas tendencias grados intermedios, pasajes progresivos de una a otra, que esta clasificación no puede tener en cuenta. Encontramos en la obra de J. L. Godard una ilustración sistemática de los diversos modos del arte de los efectos sonoros.

En razón de su fluidez y de su ambigüedad, los efectos sonoros se emplean abundantemente en las evocaciones fantásticas. Junto a la iluminación, sin duda, es el elemento idóneo para crear la impresión de lo insólito, misterioso, de angustia, de sobrenatural.

Hay que recordar, también, el potente efecto del silencio utilizado en el momento oportuno. En el circo, el repentino silencio posterior a una música ruidosa que reina durante un ejercicio peligroso, acrecienta la pretendida tensión. En la película *En el corazón de la noche* la interrupción del tictac de un despertador, durante la primera secuencia, sugiere el paso del plano de la realidad al del sueño.

Por supuesto, el valor estético de los efectos sonoros, lejos de constituir un elemento secundario, desdeñable y tratado como pariente pobre por algunos directores, merece ser reconocido en lo que es: un arte sutil, rico en recursos expresivos y que necesita una estrecha colaboración entre los creadores del decorado sonoro y los de la imagen o del texto. Este valor estético depende del manejo de estos diversos procedimientos, de su ritmo, de su incorporación a su imagen visual, cuando existe, o al texto, así como de su cualidad propiamente sonora. M. S./C.

➢ AMBIENTE, MÚSICA.

EFÍMERO. Es efímero aquello que no dura (etimológicamente, lo que no dura más que un día), aquello que es pasajero, momentáneo, fugitivo. Hasta el descubrimiento del registro del sonido y de la imagen, todo aquello que se producía en el dominio de la interpretación estaba considerado efímero. Hoy en día, aún existen artes como la pirotecnia o la moda (cuya naturaleza es propiamente la de no perdurar, la de cambiar incesantemente) que son artes efímeras.

I - La representación de lo efímero

Únicamente en los tiempos modernos, señala Wölffin *(Principios fundamentales de la historia del arte, Reflexiones sobre la historia del arte),* los artistas han querido representar lo efímero. En efecto, a partir del siglo XVII, «se acentúa la percepción de un tiempo realmente instantáneo». Esta tendencia iba a culminar con los Impresionistas, que han buscado captar los cambios más fugaces del cielo, del agua, a las diferentes horas del día. No obstante, captar lo efímero, para estos pintores, no significaba renunciar al deseo de inmortalizarlo.

II - Cuestionamiento del valor de lo efímero

¿El arte, la belleza, correrían el riesgo de ser devaluados por su carácter efímero? Cuestión antigua, cuya solución reposa sobre toda una filosofía del tiempo.

1 / La desvalorización de lo efímero es una postura en principio platónica: las cosas bellas, como todas las cosas sensibles, no duran; éstas no pueden ser más que un instrumento de aproximación a la Idea de lo Bello*, que es eterna (ver *Platonica [estética]).* Encontramos una idea análoga en las grandes religiones monoteístas (que, por otra parte, han estado en contacto con el platonismo): la belleza de las criaturas es pasajera, hay que aferrarse a Dios, fuente eterna de toda belleza.

2 / La reacción a esta postura ha consistido en querer salvaguardar el valor de las cosas sensibles, bellas, aunque sean efímeras.

A / Se ha pensado que el arte confiere a sus obras una mayor supervivencia que a todas las demás cosas sensibles y tan larga duración se presenta como una especie de equivalente de la eternidad. Cf. Theophile Gautier: «Todo pasa. Sólo el arte robusto / tiene la eternidad. / El busto / Sobrevive a la ciudad.»

B / Se busca, por tanto, conservar mediante las formas de arte durables, las que están abocadas a lo efímero, como las fiestas o ciertas interpretaciones de una obra teatral o musical. Así, numerosos artistas han dibujado, pintado o graba-

do la representación de las entradas, triunfos, fiestas, etc. *Los placeres de la Isla encantada* (1665) se terminan así; «lo que se ha visto no podría nunca perderse en la memoria de los espectadores, cuando no se hubiera tenido cuidado en conservar, mediante este escrito, el recuerdo de todas esas maravillas». Hoy en día, una obra desaparecida en su materialidad permanece, a menudo, conservada por medio de una gran cantidad de medios técnicos: fotografía, vídeo, magnetófono, película.

C / Vamos incluso a aceptar el carácter efímero de las cosas sensibles, incluso de las cosas bellas, como las fiestas, pues es suficiente con que hayan existido en acto, aunque no fuese más que un instante, y hayan quedado ignoradas, para tener un valor *bajo un cierto aspecto de eternidad* (para emplear la fórmula de Spinoza). No se unen el valor y la persistencia en el tiempo, de forma que el carácter efímero de la obra de arte no tiene ya importancia.

Esta aceptación de lo efímero puede conducir, pues, a una postura exactamente inversa a la 1:

3 / Lo efímero es lo que confiere un valor estético

A / Se encuentra desde hace mucho tiempo, en la literatura y el arte de Extremo Oriente, la impresión de una especie de tragedia inherente a la belleza frágil, y un profundo sentimiento estético ante la consciencia de lo efímero; bajo la influencia del Budismo, la idea de inestabilidad universal conduce a «la melancolía de las cosas». En Europa, el Romanticismo valora «lo que jamás se verá dos veces». Ya Goethe había tenido la idea de que sólo lo efímero es bello (en *Las Estaciones:* «¿Por qué yo soy efímera, oh Zeus? dice la Belleza / Yo no hago bello, dice Zeus, más que lo efímero»); pero él no dice que lo efímero haga la belleza. Este paso es superado por algunos.

B / La aceptación de lo efímero llega entonces hasta la preferencia de lo que no dura: arte de las fiestas, pirotecnia... Encontramos, así, formas modernas de arte resueltamente efímeras. De este modo, solamente, escribe Marinetti *(El Futurismo,* 1911) se podrá llamar la belleza de una sensación o de una emoción, en tanto que es única y destinada a desvanecerse inmediatamente». Nada le parece «más bajo y más mezquino» que pensar en la inmortalidad al crear una obra de arte, pues crear debe ser «inútil, sin recompensa, ignorado, despreciado, heroico». A continuación, Sant'Elia preconiza crear casas que durarán menos que los arquitectos *(Manifiesto de la arquitectura futurista,* 1914), profetizando así nuestras ciudades contemporáneas «de períodos cortos».

Hoy en día, numerosos movimientos de vanguardia afirman su voluntad de la obra efímera: *Cinetismo, Land Art, Earth Workers, Arte Pobre, Arte corporal.* Los creadores de *Happenings,* de acciones, de performances, multiplican las intervenciones sobre el entorno y las acciones puramente gestuales: unos crean ciervos-voladores que el viento modifica a su voluntad, otros, como Walter De Maria, trazan con tiza líneas en el desierto de Mojave; otros siegan un prado siguiendo un trazado ondulatorio, colorean el mar, visten con cortinas de nylon las montañas... Una joven artista francesa, Marie-Pierre Roubin, dispone al borde del mar miles de conos hechos de barro cocido con el fin de ver cumplirse, con la marea alta, lo irreparable: la disolución por el mar de esta obra efímera, pero que ha requerido una larga preparación.

El hombre propone y el Tiempo dispone: es él quien hace su obra. La obra se convierte así en obra abierta, independiente de su autor, y vive y muere según las leyes del Tiempo, como todo, siguiendo así las reacciones del espectador, pues la obra efímera se dirige en primer lugar al espectador, a quien se quiere enseñar a percibir y a vivir el instante.

➢ *Happenning,* Instante *[II], Performance,* Tiempo.

EGIPCIO (arte)

I - Artes plásticas

La clave de la estética egipcia debe buscarse en su escritura jeroglífica. Ciertas representaciones no son otra cosa que jeroglíficos ampliados, pero es imposible que alguien que ignore la escritura egipcia los identifique, puesto que su estilo es muy semejante al de los otros elementos del conjunto. Ahora bien, los jeroglíficos responden a los imperativos de toda escritura: identificación inmediata de cada signo, interpretación correcta de cada gesto, a falta de lo cual se corre el riesgo de caer en un contrasentido, ya se trate de un ideograma, de una pronunciación defectuosa, o nos enfrentemos ante un signo fonético. Los escribas-dibujantes reducían las formas a los contornos esenciales del modelo, y resumían el gesto en su dinámica más expresiva, eliminando todo detalle superfluo. Aunque la estética de las obras plásticas manifieste un estilo análogo, esto se debe a que la representación tenía por fin, no reproducir el aspecto fugaz, transitorio de las cosas, sino revelar la esencia, sintiéndose lo visible como la escritura jeroglífico del universo de los dioses. También, como el escriba, el artista se esfuerza por sustraer el ente representado a los juegos ilusorios del espacio y del tiempo, mostrándolo en su integridad. De ahí resultan las singulares deformaciones del dibujo egipcio, en particular en la representación del ser humano: el rostro de perfil, pero el ojo de frente, busto de frente, caderas de medio perfil y piernas de perfil; de donde resulta también el rechazo de la perspectiva y los desplazamientos de volúmenes en el espacio en dos dimensiones que recuperarán algunos cubistas cuatro milenios más tarde. Pero finos observadores y amantes de la vida, los egipcios gustaban de pintar, a menudo con humor y ternura, su universo cotidiano. Recurriendo a las deformaciones tradicionales para traducir la realidad intemporal, el artista introducía detalles familiares tomados del mundo temporal en el que esta realidad se encarna (las ocas de Meidoum, la caza de Menna, escenas de festines y de danzas). Con frecuencia conjugaba individualización y arquetipo. Ejemplo: la estatua de Sesostris III en esfinge (Imperio Medio), conmovedor retrato del soberano cuya edad se manifiesta en sus rasgos esculpidos por las adversidades de un reinado difícil,

pero manteniendo la dignidad de rey-dios en la efigie del híbrido sagrado. Al sustituir el culto esotérico al dios Amon, por el de Aton, el disco solar, Akhenaton (18 dinastía) quiso glorificar en las formas plásticas, como en su célebre himno, la naturaleza y la vida. Señalemos las graciosas imágenes de plantas y animales, el realismo de los retratos esculpidos, la libertad de la composición, la energía de los bocetos, la agudeza a veces feroz de las caricaturas. Pero los artistas no han renunciado a las convenciones de la representación egipcia, bastante desconcertantes en las escenas intimistas. La reforma amarniana condujo a la fijación de nuevos esquemas (por otra parte, provisionales), así, la representación generalizada de la deformación craneana y la anatomía patológica del faraón. El arte amarniano es todavía un arte-escritura, pero quiso escribir otra cosa. Y, por otra parte, no es sino un breve paréntesis en la historia del arte egipcio. Se percibe durante algún tiempo la fugaz influencia de este arte, pero los excesos se abandonan pronto. Puesto que los escribas han fijado la imagen jeroglífica que han juzgado más conforme con el modelo, el artista, cuando encontraba la representación más expresiva de alguna escena, reproducía la composición general cada vez que trataba el mismo tema, modulando los detalles según las variaciones ocasionales, para imitar la vida en su eterno comienzo que apenas enturbian los accidentes de los destinos singulares. Práctica que no carece de riesgo. En las épocas altas (antiguo, medio y nuevo imperio), a pesar del hieratismo de las actitudes, las imágenes en el frescor de sus colores, aparecían llenas de vida y sensibilidad, pero en las épocas decadentes (intermedio, y sobre todo ptolemaico y romano) las actitudes se fingen, la imaginación se agota. El pintor, el escultor copia y ya no crea. Añadamos que el arte egipcio no integra las aportaciones extrajeras. Durante la ocupación griega, las tentativas por casar los dos estilos produjeron figuras bastardas y debilitadas en las que no subsiste nada del genio de los dos pueblos.

II - Arquitectura

Teniendo en cuenta su especificidad, la arquitectura participa del mismo espíritu «jeroglífico». Las referencias formales a los jeroglíficos son numerosas. Los edificios egipcios se caracterizan por el mismo desplazamiento de las líneas, el mismo deseo de «significación» que las composiciones plásticas. Los templos y las tumbas, «moradas de eternidad» de los dioses y de los muertos, eran concebidos para desafiar a los siglos. El Imperio Antiguo nos ha legado el más célebre de los monumentos egipcios: la Pirámide. No sólo en la mayor parte de esas edificaciones y especialmente en la pirámide de Keops, se han realizado prodigiosas resoluciones técnicas –precisión de la orientación, talla impecable de la piedra, acertado reparto de los pesos gracias a las «salas de descarga», dimensiones grandiosas–, sino que la pirámide es también un resumen de todas las tendencias desarrolladas por los arquitectos, incluso en edificios muy diferentes. La forma piramidal es, en efecto, la más inconmovible, pero el «fruto» tan característico de los muros egipcios es una aplicación del mismo deseo. En cuanto a su sentido simbólico, la pirámide es, al mismo tiempo, el lugar de la ascensión del rey difunto hacia el cielo, y la imagen de la colina original, como lo prueba su prototipo, la pirámide escalonada del rey Djéser (3.ª dinastía) que «trasponía, por así decirlo, en tres dimensiones el jeroglífico de la colina» (H. Frankfort, *La realeza y los dioses,* París, 1951, p. 208). Si bien los conjuntos funerarios (tumbas y templos) nos han llegado en gran número, los templos consagrados al culto de los dioses datan sobre todo del Imperio Nuevo, o del período ptolemaico. Los escasos edificios destinados al culto que datan del Imperio Antiguo o Medio están completamente en ruinas, debido a la reutilización de los materiales, a menudo por parte de los propios egipcios, para edificar o restaurar santuarios. F. Daumas, explica este curioso fenómeno, así como la falta de conclusión de muchos edificios sagrados, por la idea que tenían los egipcios de su lugar de culto. El templo era una entidad viva y F. Daumas cree que en la «voluntad pensada de dejar siempre algún punto por el cual el momento pudiera desarrollarse» *(La civilización del Egipto faraónico,* París, 1965, p. 462). Era natural también que un nuevo templo se construyera a partir de materiales de templos antiguos. El templo era siempre una representación del cosmos; de ahí la forma vegetal de las columnas –papiriformes, lotiformes (con flores cerradas o abiertas), siendo el interior del templo asimilado al mundo terrestre en el que crecen las plantas. Por la misma razón, aunque conocían la técnica de la bóveda, los arquitectos egipcios han permanecido siempre fieles al remate de los edificios por medio de grandes losas, puesto que el techo simbolizaba el cielo que era visto, no como una bóveda, sino como una superficie plana sostenida por pilares. La severidad de las líneas arquitectónicas era suavizada por la ornamentación. Los templos estaban pintados, recubiertos de materiales preciosos, animados por bajorrelieves e inscripciones jeroglíficas. Se encuentra siempre en el arte del antiguo Egipto esta mezcla de austeridad y de gusto por el disfrute de los sentidos.

III - Literatura

Los egipcios profesaban un verdadero culto por lo escrito. Veneraban a sus grandes escritores, que destacaron en todos los géneros literarios que abordaron: cuentos, relatos diversos de origen popular o culto, poemas, crónicas y biografías, himnos religiosos, cantos litúrgicos. Pero es, en los textos sapienciales, las «enseñanzas» o «sabidurías», en los que su aportación es la más original: las máximas de Ptahhotep (Imperio Antiguo), la enseñanza para Merikare (primer período intermedio), la de Amménémès (Imperio Medio), las de Anii y Aménopé en el Imperio nuevo, cuya influencia sobre algunos textos bíblicos ha sido reconocida. De una extrema densidad en la expresión y de alcance más general en los autores del Imperio Antiguo y Medio, más personales, más familiares

después, todos testimonian una gran delicadeza psicológica, de una profundidad espiritual, de una moral exigente y de un perfecto dominio de la lengua. Reconstruyen el ambiente social y cultural de cada época. Un texto particularmente original: «el diálogo del desengañado», evoca el diálogo interior de un hombre con su «ba» (componente humano impropiamente asimilado al alma) sobre el tema de muerte y de la vida *post mortem*. La lengua egipcia, llena de imágenes, incluso en el habla corriente, se prestaba admirablemente a la poesía. Desgraciadamente, su escritura únicamente consonante no nos permite reconstruir la sonoridad y el ritmo de los numerosos himnos, poemas, fábulas, etcétera.

IV - Música

No parece que existiera en Egipto una notación musical. Ignoramos también las escalas sonoras, las formas musicales y la técnica de los músicos egipcios. Sin embargo, las numerosas representaciones de músicos, el número y belleza de los instrumentos, incluso algunos textos, permiten medir la importancia del arte sonoro, tanto sagrado como profano, en la vida cotidiana de los ribereños del Nilo. El material sonoro, comprendía instrumentos de cuerda: arpas, laudes, cítaras, liras; instrumentos de viento: flautas, oboes, trompetas, una especie de doble clarinete; percusiones; tamboriles, castañuelas en forma de manos, sistros –instrumentos sagrados de la diosa Hator–. Se marcaba el ritmo también con palmas. Los cantores e instrumentistas estaban vinculados a los templos, pero grupos de músicos divertían también a los convidados a banquetes y amenizaban los ratos de ocio en reuniones profanas. Los trabajos también era ritmados con cantos de los cuales conocemos algunas palabras. La escucha de los instrumentos puede sugerir su registro, pero no sabemos si los músicos conocían la polifonía o si sus grupos tocaban al unísono. ¿Han sobrevivido algunos melismos en la música copta? No es imposible, pero no tenemos ninguna prueba de ello.

V - Danza

Pinturas y bajorrelieves muestran bailarines y bailarinas en el ejecicio de su arte y gracias a la precisión del dibujo podemos hacernos una idea de algunos pasos. Danzas acrobáticas para divertir, lentas evoluciones en el trascurso de las liturgias, danzas populares en el alborozo de las fiestas, todas estas formas coreográficas han sido extensamente practicadas en el Antiguo Egipto. Su técnica era simple en los pasos en el suelo, pero bastante desarrollada en las vueltas, quizás con un búsqueda del éxtasis.

VI - Teatro

Existían en Egipto representaciones de episodios míticos, bastante comparables a los Misterios* de la Edad Media (teniendo en cuenta la diferencia de los temas), representados en los templos, y de los cuales E. Dioton ha encontrado y traducido algunos fragmentos. Una inscripción funeraria prueba que existían actores profesionales, pero no poseemos elementos suficientes para hacernos una idea del teatro egipcio. Con todo, no hay ninguna duda del gusto de los egipcios por el espectáculo. Las liturgias solemnes, los funerales, los jubileos reales, comprendían una verdadera puesta en escena: sacerdotes y sacerdotisas enmascarados representaban el papel de los dioses y diosas, mimando episodios míticos, cantos, música y procesiones en el marco grandioso y multicolor de los paseos, y propileos de los templos constituían un suntuoso espectáculo en el cual la multitud tomaba a veces parte activa. En los Misterios de Osiris, combates simulados entre los defensores y los enemigos del dios, degeneraban a menudo en trifulcas mortales, como lo relata Herodoto. Tenemos la impresión de que, en ocasiones, la frontera entre la vida y la representación era incierta. Es el caso de las apariciones públicas del faraón: era «hijo» e «imagen viva» del dios- sol y representaba verdaderamente este papel delante del pueblo.

Resta mencionar lo que hoy se denominarían las «artes aplicadas»: todos esos objetos, adornos, juegos, muebles, vajilla, utesilios diversos que son testimonio del gusto, de la imaginación y de la habilidad de los artesanos (el término apenas se distingue del de artista) del Egipto faraónico.

ÉGLOGA. Este término significa etimológicamente «fragmento escogido». Enseguida tomó el sentido de poema bastante corto de carácter campestre, bucólico o pastoril, y se convirtió poco a poco en sinónimo de idilio. Tiene, sin embargo, un pequeño matiz, la idea de égloga que evoca sobre todo, hoy en día, una atmósfera apacible y una relación con la Antigüedad clásica. En la poesía castellana destacan, especialmente, las *Églogas,* de Garcilaso de la Vega.

➢ AGRESTE, PASTORELA, BUCÓLICO, CAMPESTRE, IDILIO, PASTORAL.

EGOTISMO. No confundir con *egoísmo,* defecto de quienes tienen tendencia a dar primacía a su interés personal. *Egotismo* surgió en el francés en torno a 1830, procedente del inglés *egotism,* y con un sentido primeramente fluctuante (la mayoría de las veces: una tendencia a hablar de uno mismo). Pero el término adquirió enseguida una connotación puramente literaria. Para Stendhal *(Souvenirs d'egotisme,* publicados sólo después de su muerte), el egotismo es un análisis de la propia personalidad, «modo de pintar el corazón humano». En la segunda mitad del siglo XIX, el egotismo se convierte en el culto al yo, al cual se remite un escritor para crear una obra original. Este yo se perfeccionará así, de obra en obra, según el progreso del arte del escritor (cf. Maurice Barrès). Aunque el escritor egotista pretende apoyarse en un yo natural, se crea a menudo, insensiblemente, un personaje fáctico de esteta.

EIDÉTICO / EIDETISMO. Estos términos tienen sentidos diversos, pero se emplean en estética únicamente en el sentido según el cual el *eidetismo* es la facultad de tener imágenes mentales visuales de una extrema claridad y dando generalmente la impresión de un objeto situado a una distancia

precisa. Se califica de *eidético* bien la imagen que presenta estos caracteres, o bien la persona capaz de tener tales imágenes. Ser eidético puede ser una ventaja muy preciada para un artista. En las artes plásticas, se puede, de este modo, preparar en el pensamiento una obra antes de ejecutarla; algunos eidéticos pueden incluso, colocando un subjectile en el lugar donde proyectan mentalmente la imagen, llegar, por así decirlo, a calcarlo siguiendo sus contornos; pueden también intentar surtir de nuevo en el pensamiento los colores, si se representa la muestra imaginaria a la misma distancia que el objeto real con el cual compararlo. Pero el eidetismo es también útil para el novelista, el dramaturgo, que ven mentalmente la diégesis como si estuviera presente ante ellos, con vivacidad y precisión. Además, el eidetismo de *imágenes en movimiento* permite a menudo cronometrar exactamente el devenir imaginario como si fuera real, lo cual puede ayudar a preparar una puesta en escena, una película, etc.

➢ IMAGEN.

EINFÜHLUNG

I - Significado del término

El término *Einfühlung* fue introducido en 1873 en el vocabulario filosófico, psicológico y estético por el estudioso de estética alemán Robert Vischer, quien lo tomó del lenguaje de los románticos alemanes. Tomado en su sentido psicológico general, designa una proyección de nuestro yo en los seres y las cosas, una objetivación de nuestra vida afectiva, una identificación del sujeto y del objeto por los sentimientos. Esta identificación es, según los teóricos de la *Einfühlung,* la esencia misma del sentimiento estético.

Con frecuencia, se ha traducido por *simpatía* o incluso por *empatía* (del inglés *empathy,* a su vez del griego *empatheia),* significando una comunidad de ser o de sentimiento. Pero hay que especificar que por *simpatía* no se entiende en este caso, como en el lenguaje corriente, una especie de atracción moral o psicológica por personas o cosas, puesto que un sentimiento de repulsión experimentado en la consideración de tal o cual personaje, de tal acción, de lo feo o de lo horrible, en la medida en que se entiende efectivamente, es también un sentimiento de simpatía. En cuanto a la *empatía,* se ha convertido en un término específico de la psicología social, donde significa la comprensión objetiva del otro por un esfuerzo de penetración intelectual de su universo vivido, pero sin participación afectiva, positiva o negativa; este empleo tiende a prevalecer.

➢ SIMPATÍA.

II - Antecedentes de las teorías de la Einfühlung

1 / Los antecedentes literarios

Estas teorías que dan primacía al sentimiento en la contemplación estética no han hecho otra cosa que desarrollar y sistematizar la idea común de comunicación y participación intuitiva de todo ser humano con el mundo exterior o con los demás hombres. Se podría decir que es, sólo en un grado más elevado, el carácter de todo lirismo, se acentúa particularmente en la época romántica. Ya, en 1818, Byron en *Childe Harold* (III) toma conciencia de ese poder de comunicación: «Yo no vivo en mí mismo, escribe, sino que me convierto en una parte de lo que me rodea. ¿No son las montañas y los mares y los cielos una parte de mi alma, como yo soy una parte de ellos?» Igualmente, Baudelaire escribe hacia 1857 que el arte tiene como tarea «crear una magia sugestiva que contenga al mismo tiempo al sujeto y al objeto, el mundo exterior al artista y al propio artista». Tal es, desde el punto de vista del artista, el principio de la *Einfühlung* que está en el corazón de los poemas románticos de un Lamartine, prestando alma a los objetos inanimados, de Gérard de Nerval mezclando sus sueños con la percepción normal, o del último Hugo que encuentra fuera de sí sus propios sueños.

2 / Los antecedentes filosóficos

Estas teorías tienen también antecedentes filosóficos. Hume veía en la imaginación una tendencia «a derramarse sobre los objetos externos y a unir a esos objetos las impresiones interiores que provocan», y Hegel, por su parte, afirmaba que «el fin del arte es encontrar en los objetos exteriores el propio yo».

Pero serán las concepciones de Théodore Jouffroy, en su *Curso de estética,* las que retomarán, en sus puntos esenciales, aunque lo hayan ignorado, los estudiosos de estética de la *Einfühlung.*

Según Jouffroy, hay que distinguir lo que nos produce la satisfacción de nuestras necesidades e intereses, lo cual caracteriza al *egoísmo,* del placer que nos causan los objetos de una naturaleza semejante o análoga a la nuestra, lo cual define la *simpatía.* De ahí se sigue que el hombre simpatiza antes que nada con su «semejante», y después, en orden, con los animales, las plantas y los objetos inanimados *(lección 2).* Estos seres no los percibimos más que por sus apariencias, que son sus formas simbólicas, y así, por ejemplo, la figura que se percibe, es el símbolo del ser, que no se percibe. El símbolo, es la cosa visible que revela lo invisible al entendimiento. Estos símbolos son los efectos o expresiones de la fuerza, puesto que todo lo que aparece en los objetos es el efecto de la fuerza *(lecciones 18, 19 y 20).*

El hecho estético resulta siempre de la relación de dos términos distintos, el objeto y el sujeto; el objeto que por la impresión actúa sobre el sujeto o sobre el espectador; sujeto o espectador que, por simpatía recibe la acción del objeto. «La expresión es en el objeto la manifestación de un cierto estado del alma; la simpatía es, en el sujeto, la repetición más o menos completa, más o menos enérgica, de cierto objeto del alma que el objeto manifiesta. La manifestación en el objeto de un cierto estado del alma, o la expresión, es el poder estético. La reproducción en el sujeto de cierto estado del alma que el objeto manifiesta, o la simpatía, es el sentimiento estético» *(lección 35).*

La única diferencia verdadera entre esta simpatía «fatal» y la *Einfühlung* estriba en que la primera es de orden intelectual y la segunda de orden afectivo.

➢ ECLECTICISMO.

III - Las ideas básicas de la Einfühlung

Como ha mostrado Charles Lalo en el estudio que dedica a lo que él denomina el «sentimentalismo estético» *(Los sentimientos estéticos,* 1910), lo propio de estas teorías es haber hecho de la *Einfühlung* un centro de pensamiento de donde se extrae una concepción psicológica que se aplica eminentemente a la contemplación estética. Dichas teorías se escalonaron de 1873 a 1905 con las obras de Robert Vischer, de Friedrich T. Vischer, y sobre todo de J. Volkelt y de T. Lipps, quienes publicaron un estudio de conjunto. Se puede vincular la *Einfühlung* a lo que Victor Basch ha denominado *simpatía simbólica* en su *Ensayo crítico sobre la Estética de Kant* (1897).

Estas teorías tienen en común la idea de que la tendencia profunda de nuestra vida afectiva es proyectarse en los objetos con los que simpatizamos, especialmente en los objetos bellos, y en esta proyección identificamos al objeto con nosotros y nosotros nos identificamos con el objeto. Pero esta proyección se puede considerar estética sólo en la medida en que es el sentimiento de nuestro yo, de nuestra personalidad, lo que prestamos al objeto representado.

En efecto, lo que hace de la *Einfühlung* un disfrute estético, no son las sensaciones, sino los estados efectivos que éstas provocan. No hay que buscar el principio de la belleza en las impresiones orgánicas, ya que éstas condicionan y acompañan a las impresiones estéticas pero no participan de ellas.

El sentimiento de belleza, en general, es un sentimiento de placer que extraemos de la vida, de la armonía intensa de las realidades vitales. Esta expansión libre de la vida es la culminación de los fines de toda individualidad: es un gozo de suyo irreprimible. Tal expansión explica que Lipps no deje lugar al instinto sexual en la contemplación estética. En ella, los hombres no son ya hombres, ni las mujeres, mujeres. La emoción sexual es egoísta y, puesto que el estado estético produce una identificación del yo y del objeto, la distinción se olvida. Por eso, gracias a la *Einfühlung,* el hombre puede experimentar sentimientos femeninos y la mujer, masculinos. Vemos de qué manera nuestra personalidad entera está en juego en la *Einfühlung,* facultad, dice Volkelt, especial e irreductible, que «es el sentimiento vital inmediato de mi yo».

En el sentido más profundo de la palabra, la *Einfühlung* no es el antropomorfismo, que bajo infinitas formas constituye la fuente de todas nuestras impresiones estéticas. «En el objeto estético, lo sensible es siempre el símbolo de un contenido espiritual; está animado y espiritualizado. Sólo por esta razón se convierte en un objeto estético y adquiere un valor.» Incluso la estética de lo extenso no es una geometría sino una «mecánica estética» y, por tanto, una psicología. «Las líneas pueden considerarse bellas sólo si se interpretan como la trayectoria de un movimiento que traduce en sí mismo la espontaneidad de una fuerza.» Así, cuando juzgamos que una columna es «esbelta» o «achacatada», nos elevamos con ella o nos sentimos aplastados como ella. Para comprendería adecuadamente, nos ponemos en el lugar de ella y ella se coloca en el nuestro. Lo mismo sucede con el ritmo, el sonido, los acordes, los colores y la luz, que son también vibraciones y, por tanto, formas de la *Einfühlung.*

Lipps, desde esta perspectiva, ha analizado metódicamente, por ejemplo, la *Einfühlung* libre de todas las formas posibles (en particular, de las curvas utilizadas en los jarrones y en los adornos de la arquitectura) y ha llegado a distinguir 1.650 combinaciones de líneas y de superficies, de las cuales 540 son cualitativamente diferentes y, en consecuencia, irreductibles. Él ha querido constituir así una estética positiva de los elementos de las artes plásticas.

No obstante, junto a su contenido afectivo, la *Einfühlung* implica un elemento de conprensión intelectual. Cuando, por ejemplo, seguimos con la mirada los gestos de un acróbata, ya tenemos un conocimiento de ello a través del recuerdo de una *Einfühlung* anterior, vivida por nosotros. Esta *Einfühlung* de dos grados, enfrenta dos yo: el que nosotros prestamos al objeto contemplado y el del sujeto que lo contempla. Pero la Einfühlung completa supone una fusión de dos yo, y sólo esta forma completa se considera estética. Resulta que, aunque intuitiva, la *Einfühlung,* en el pesamiento estético, según Lipps, representa varios grados diferentes de un mismo proceso. Comienza por una imitación exterior e inconsciente, seguida de una imitación voluntaria, por ejemplo, de los movimientos del acróbata. De este estado se desprende a continuación la pura imitación interior o pura *Einfühlung.* Y de ésta surge finalmente la comprensión intelectual de los movimientos percibidos. Nosotros no empezamos por vivir esta acción interior para proyectarla seguidamente en el objeto percibido por la vista, sino que la vivimos y la sentimos originariamente en este objeto. La *Einfühlung* estética no es, pues, algo derivado, es lo que es, en relación al conocimiento, a lo dado en un principio.

➢ CONTEMPLACIÓN, IMPRESIÓN.

IV - Las impresiones de Victor Basch y la noción de simpatía simbólica

Basch ha hecho suyas, en lo esencial, las teorías de la *Einfühlung,* lo que es original suyo es el papel que tanto él como Jouffroy atribuyen al símbolo en la contemplación estética. En todo símbolo hay dos cosas: un contenido, y la expresión de ese contenido a través de una imagen, como cuando decimos que el león es el símbolo de la generosidad. Contenido e imagen sólo concuerdan en un punto, el que crea el simbolismo, pues el león, animal predador, tiene otras cualidades que no son precisamente la generosidad. Lo peculiar de la contemplación estética, es que la «unión entre la

imagen y la idea se sitúa en una especie de «claroscuro» psíquico, donde, aun sabiendo perfectamente que dicha unión entre la idea y la imagen es inadecuada, nos prestamos a la ilusión de que la imagen y la idea se funden, animamos lo inanimado, prestamos a la naturaleza nuestra personalidad». Esta forma de simbolismo descansa sobre la profunda necesidad de la naturaleza humana de reflejarse en todas las formas de existencia, de unirse a ellas, y esta necesidad misma se explica únicamente por la unidad original de las formas exteriores y de las formas de nuestro espíritu, de la materia y del alma. Podemos reconocer en esto último la influencia del romanticismo alemán.

Esto, que se puede aplicar a las cosas de la naturaleza, con más razón se aplicaría a las obras de los hombres y especialmente a las obras de arte. Nuestra alma, dice Basch, da prueba de una «incomparable flexibilidad» y de una «prodigiosa plasticidad» para abrise a todas las formas de vida que nos aportan las diferentes artes: «¿Qué es una visita a un museo sino una serie de transubstanciaciones y metempsícosis?» Lo mismo se puede aplicar a las artes del oído y de la palabra, a la poesía, al teatro y a la novela, y sobre todo a la música, que para Basch es la forma más perfecta de la *Einfühlung* estética, donde la comunión con el objeto es total.

Basch añade, además, sus análisis de la *Einfühlung* desde el punto de vista del artista, ya que los teóricos alemanes se situaban prácticamente sólo desde el punto de vista del contemplador. El artista es un hombre cuya alma está abierta a todas las impresiones, que siente con más intensidad, más vivacidad y sobre todo sensibilidad que la mayoría de los hombres. Al comienzo de cualquier expresión de arte hay que plantear una emoción intensa que tiende a traducirse en movimiento. Esta emoción es una «emoción simpática» y «si es a la simpatía, al simbolismo simpático, a lo que se reducen todas las formas de sentimiento estético, las emociones artísticas se reducen a una emoción simpática». El artista es un hombre que sabe simpatizar con el máximo de seres y el máximo de cosas, quien, como un auténtico microsmos, no vive solamente su propia vida, sino que «debe abrir su alma» a toda vida. No obstante, es preciso que a la emotividad se añada una nueva facultad, la imaginación, gracias a la cual el artista podrá concebir y crear una infinidad de símbolos capaces de enriquecer infinitamente la contemplación estética.

➢ Sueño, Romanticismo, Sentimiento, Símbolo.

V - Las dificultades de las teorías de la Einfühlung

A pesar de su apariencia rotunda, estas teorías apenas son defendidas. Charles Lalo pone de relieve que el mimetismo general de la *Einfühlung,* esa especie de «coenestesia superior», no tiene un carácter propiamente estético. Admite que la comunicación intuitiva entre el sujeto y el objeto es una condición de toda percepción, pero que ésta no comporta ninguna evaluación de la belleza o fealdad. Asimila este «sentimentalismo estético» a un vago panteísmo que tiene su origen en el romanticismo alemán y en el cual este sujeto se pierde. Además, señala que las emociones menos estéticas, las formas inferiores de placer y de pena son las más contagiosas y las que más fácilmente se proyectan al exterior. Por otra parte, la intensidad de la proyección del yo no puede servir como medida del valor estético. Finalmente, Lalo ve en ella «una filosofía perezosa» que se opone a toda investigación, a todo progreso del análisis en el dominio estético, es decir, a todo estudio objetivo de la contemplación estética y de la creación artística.

Esto constituye sin duda la crítica más grave: las teorías de la *Einfühlung* conducen a una estética puramente subjetivista. Lipps reconoce que, en general, los estados efectivos son «maneras de ser del sentimiento del yo» y que el sentimiento fundamental por excelencia es el «sentimiento de mi vida psíquica» ¿Pero qué representa ese sentimiento? La respuesta de Lipps es que toda expansión de la vida conduce a cada uno a la belleza universal. «La belleza, escribe, es en el fondo *una misma belleza;* el gozo de lo bello, un mismo gozo; y el arte, la propia actividad humana. Ahora bien, la *Einfühlung* constituye el fundamento análogo de todo sentimiento de belleza. Toda belleza es el símbolo de nuestra vida personal y de una expresión de nuestra vida.» Pero decir que este valor universal es inmanente a toda *Einfühlung* queda simplemente como una afirmación.

Otra crítica fundamental puede extraerse del estudio de Max Scheler sobre la simpatía. Si nos limitamos al contagio, a la fusión afectiva que es en lo que consiste la *Einfühlung,* no tenemos en cuenta la distanciación en relación a la obra de arte que caracteriza la actitud estética: «Nosotros podemos entender perfectamente (por reproducción afectiva), dice Scheler, las alegrías y los sufrimientos de los personajes de novela, de personajes ficticios, de obras dramáticas..., interpretados por actores, sin ser capaces, por mucho que mantengamos una actitud estética..., de tomarlos en serio, como si existieran realmente» *(Naturaleza y formas de la simpatía,* 1923). El arte es ficción y las teorías de la *Einfühlung* parecen incapaces de explicar por qué nosotros no nos prestamos al juego en la perspectiva estética, sino que mantenemos fuera del arte las técnicas de trampantojo, las estatuas del Museo Grévin, la música imitativa.

En conclusión, hay que admitir, por lo que parece, que no existe creación artística ni contemplación estética sin una comunicación del sujeto con el objeto, pero la *Einfühlung,* aunque sea un punto de partida obligado, no explica la especificidad del juicio estético. En cuanto al artista, querer reducir su obra a una emotividad particular y a una proyección de su yo, espontánea y pasiva, es desconocer todo el trabajo original que constituye la esencia de la creación y, por tanto, su valor.

➢ Belleza.

EJE/AXIALIZAR. ***I - El término eje*** tiene en las ciencias, las técnicas y el lenguaje corriente un gran número de sentidos especializados, pero todos agrupados alrededor de una idea general: la de una línea o de una pieza alargada que juega un papel director en los movimientos (sobre todo en las rotaciones). La estética concede a este término dos empleos principales:

1 / En sentido propio, con una acepción geométrica más o menos precisa, el eje es una recta con relación a la cual se disponen los elementos de una obra de arte plástica. Por ejemplo, en un cuadro, un eje es la línea ideal que pide una organización; así pues, dos ejes diagonales que se cruzan definen una estructura en X. En una escultura, el eje es la línea ideal que pasa por el centro y la atraviesa en su mayor longitud. Se debe conceder una importancia particular al eje de simetría: es la recta (materializada por un trazo, o solamente ideal) alrededor de la cual la rotación de 180° de la mitad de una forma la lleva a coincidir con la otra mitad.

En las esculturas móviles se emplean también a veces ejes que son troncos rectos, en torno a los que se efectúan rotaciones o deslizamientos; ver *escultura* y *móvil.*

2 / En sentido figurado, el eje es la dirección general que orienta una obra en función de una idea principal, de una preocupación dominante. Esto se puede aplicar a todas las artes

II - El verbo axializar, más reciente, e incluso considerado a veces hasta la mitad del siglo XX como un neologismo que se debe evitar es, hoy en día, admitido sin lugar a dudas. Axializar es disponer en función de un eje, bien en sentido propio, bien en sentido figurado. Así, en las realizaciones de urbanismo, la disposición de los edificios en el espacio puede estar *axializada* sobre una dirección general determinada por las necesidades principales de la circulación o por una perspectiva que resalte un edificio; se puede decir que un escritor ha axializado una novela sobre una búsqueda psicológica, sobre una preocupación social, cuando los elementos de la novela están elegidos y expuestos de manera que subrayen esta idea esencial.

A. S.

➢ BINARIO, SIMETRÍA.

EJECUCIÓN / EJECUTANTE. Del latín *exsecutum,* supino del verbo *exsequor,* llegar hasta el final, dar cumplimiento. La *ejecución* es la realización material de una obra de arte, y el *ejecutante* es quien opera esta realización.

Deben distinguirse, entonces, dos casos:

I - En las artes en las que obra está acabada de una vez para siempre (pintura, escultura, arquitectura), quien la concibe es con frecuencia el ejecutante. Pero en arquitectura se le suma habitualmente un maestro de obras, y siempre, obreros especializados. El carácter eventualmente aproximativo de esta realización puede dar lugar a una sensibilización especial: en efecto, puede encontrarse una cierta elegancia en lo inacabado que se ofrece como tal –y se hablará entonces de una estética de lo *non finito**–.

II - Por el contrario, las artes del tiempo suponen una previa creación (teatro, danza, cine, música), y el ejecutante puede ser distinto del autor. Aquél se propone como fin actualizar lo que el autor «propone», aun en el caso en que el plan sea complejo, imperativo y riguroso. Nótese que mientras la palabra *ejecución* se emplea correctamente en todos los ejemplos propuestos, la de *ejecutante* apenas se emplea más que en música.

En el cine, el escenario –la mayoría de las veces perfectamente delimitado– se ocupa por un equipo muy variado de ejecutantes. El film queda fijado definitivamente sobre la película.

Por el contrario, en el caso de la música en banda magnética, frecuentemente ya no hay necesidad de intérprete.

Por lo que hace al teatro, la poesía leída o declamada, la danza o la música, todos ellos permiten un número infinito de ejecuciones, y es entonces cuando tiene especial importancia el intérprete. Debe ser un técnico sin tacha: por completo que sea el texto, le es preciso descifrarlo en su materialidad y en su espíritu. Esto supone una aptitud, concertada o no, para interpretar las indicaciones del autor siempre que éstas se prestan a lecturas no unívocas; y en la hipótesis de una obra «abierta», esto es, «indeterminada en cuanto a su ejecución» *(performance)* (John Cage), y también en el caso del bajo cifrado de la época barroca, convendrá que el ejecutante improvise, es decir, realice en directo, en escena y en tiempo real, lo que el creador habitualmente destila en su interior o en laboratorio. La paradoja quiere que en nuestra época de exacerbación de las técnicas modernas –calculadoras y calculadas, desde la electrónica hasta la informática–, la parte de la improvisación no sólo se conserve, sino que se afirme: la obra cada vez parece menos «finita», en el sentido de que una sola ejecución la «pueda agotar». El problema estético de la ejecución se está convirtiendo, cada vez más claramente, en una cuestión *hermenéutica:* lejos de agotarse en una representación puntual, o en una «terminación» única, la obra gana al ser ejecutada en cada ocasión de manera inédita, al contrario de lo que no hace mucho se creía como reprochable a toda producción técnica, o de la era industrial: la necesidad de un suplemento de individualidad ligada al refinamiento creciente de las técnicas de reproducción, de duplicación, o simplemente de amplificación. Para no citar más que un ejemplo, pero prestigioso: el pianista Glenn Gould grabando, fuera de la sala de conciertos y, por tanto, de todo público «en directo», las *Variaciones Goldberg* de Bach, hace literalmente rebotar la frase del *Aria* inicial, al no interpretarla más que *después* de haber ejecutado las *Variaciones* según el tenor literal de la partitura; el oyente de la grabación es testigo de una restitución *hot* (caliente) inaccesible al oyente del concierto. Cambia la significación de la obra entera desde el momento en que una tecnología sofisticada altera la cronología de la interpretación. Quizá nunca Bach ha estado *presente* hasta este punto.

D. C./E. H.

➢ ACTUALIZACIÓN, DESCIFRAR, IMPROVISACIÓN, INTÉRPRETE, VOLUNTAD.

EJEMPLO / EJEMPLAR. Un *ejemplo* es un caso concreto y singular que sirve de enseñanza, sea porque es típico, sea porque es digno de que se le tome como modelo. Es *ejemplar,* si se toma la palabra como adjetivo, lo que tiene estatuto de ejemplo. En estética, el ejemplo es menos ideal que la ilustración o el paradigma. En el primer uso, el esteta cita un caso que corresponde a un concepto a cuya comprensión ayuda. En el segundo, el término tiene un uso análogo al que tiene en ciencias naturales, en particular en la sistemática: se trata de un caso en el que se encuentran tan claramente representados los caracteres de una clase de seres, que su estudio viene a poner a la vista la esencia misma de esta clase.

Ejemplar, como nombre, tiene un sentido diferente. Se trata de cada uno de los objetos materialmente existentes, resultado de una tirada múltiple a partir de un tipo común. A. S.

➢ Múltiple, Paradigma, Único.

EJERCICIO. No se emplea en estética más que en el sentido de la acción que tiene por fin el aprendizaje, y que se utiliza para la formación de un artista o un escritor: ejercicio de estilo, ejercicio para agilizar los dedos en el piano, ejercicios en la barra para la danza, etc. El ejercicio tiene la particularidad de seleccionar, de la actividad global del artista, algunos actos particulares, y el trabajarlos por separado, a menudo por repetición. Mediante los ejercicios se llega a superar las dificultades, a practicar un arte con soltura, y también se consigue mantener y no perder el nivel adquirido. El ejercicio es más raramente que el estudio una obra de arte; pero hay ejemplos de ello. Es el caso de los ejercicios que se han incluido en los ballets, como sucede en los ballets que ponen en escena un estudio de danza; en *Afternoon of a Faun* (1953, coreografía de Jérôme Robbins sobre música de Debussy), hay dos bailarines ejercitándose: el joven se prepara para bailar el tradicional *Preludio a la siesta de un fauno,* y termina por entrever en su compañera algo de la ninfa, cosa ésta que no se llega a materializar en la presentación actual de este ballet. Pero en casos tales, aunque los ejercicios mantienen su forma, tienen una interpretación adaptada a la escena. G. P./A. S.

➢ Estudio, Oficio *[III].*

ELABORACIÓN. En estética, acción de componer, de crear una obra de arte (se dice sobre todo en el arte literario, pero se emplea en todas las artes). El término *elaboración* tiene un doble matiz. Por un lado, indica la parte importante de trabajo, incluso de esfuerzo, que comporta la creación artística; durante la elaboración, el músico, el pintor, el escritor, deben reflexionar, hacer pruebas, correcciones; la obra se constituye poco a poco, con una cierta tensión. Por otra parte, el término, tomando un sentido cercano al que tiene en fisiología, indica una transmutación de los elementos que el autor recoge a su alrededor; los transforma, los digiere, por así decirlo, y los elementos adquieren entonces un sentido nuevo, un aspecto distinto, dentro de la obra original y única.

➢ Creación, Maduración.

ELASTICIDAD. La elasticidad es la propiedad de los cuerpos de ser estirados sin romperse y de volver posteriormente a su forma original. Las nociones de dinamismo, de movilidad y de plasticidad se incluyen en este término.

La noción de elasticidad se ha convertido en una noción estética con los Futuristas italianos: para ellos es una exigencia del acto creador, y de la obra.

I - Elasticidad en la creación

El creador debe poder hacer gala de cierta soltura, de flexibilidad en su concepción intuitiva de la obra. Su disponibilidad debe ser tal que pueda conducirle hasta la contradicción del proyecto primitivo. La mejor forma de realizarse la elasticidad artística es a través de las improvisaciones en los *happenings.*

➢ Happening, Improvisación.

II - Elasticidad en la obra

Una obra no es algo completamente acabado, sino que es algo abierto y susceptible de una interpretación continua. Constituida por los dos movimientos, centrípeto y centrífugo, una obra está dotada de elasticidad. Unas veces puede dilatarse y otras contraerse. Las «palabras en libertad» futuristas, gracias a la abolición de la sintaxis y con la utilización sólo del modo infinitivo, son un ejemplo de lecturas diferentes que van enriqueciéndose continuamente.

1 / Elasticidad de las formas

En las obras de los futuristas plásticos, las formas están en sí mismas dotadas de elasticidad. Así, en una tela titulada precisamente *Elasticidad* (1912), del pintor Boccioni, las formas del monumental caballo rojo se estiran hasta el punto de que invaden todo el paisaje industrial por el que cabalga.

2 / Elasticidad de los materiales

Finalmente, los materiales preconizados por los Futuristas son en sí mismos elásticos, «ligeros, fuertes y transportables» y deben permitir a los edificios una «resistencia elástica» (Sant'Elia, *Manifiesto de la arquitectura futurista,* 1914).

➢ Futurismo.

ELECTRÓNICO (música)

I - En sentido estricto –y primero, que data de los años 50–, se denominaba *electrónicas* a las músicas que usan sonidos sintéticos producidos por generadores eléctricos de frecuencias; compuestas principalmente en los estudios de Colonia (Eimert, Stockhausen) y de Milán (Maderna, Berio), manifestaban una estética constructivista, inscribiéndose en la línea de pensamiento «calculante» de los seriales. En la línea opuesta a tal estética, la música «concreta», explotando las intuiciones de Pierre Schaeffer y centrada en París, se creía «naturalista» incluso «surrealista»: reunía (y manipulaba) sonidos exclusivamente extraídos del ambiente con ayuda de un micrófono; se trataba, de hecho, de una música electrónica en sentido amplio.

II - En la misma época, la «música electronica viva» *(live electronic music)* iniciada tiempo atrás por John Cage, comenzaba a imponerse en Estados Unidos. Saltándose los estudios, grababa sobre la escena, durante la ejecución en directo y, por tanto, sin preocupación por su respetabilidad, con ayuda de procedimientos tomados de la nueva tecnología, pero dando la impresión de ser artesanal, sonidos de origen indiferente: ya sea emitidos por instrumentos convencionales, ya engendrados por instrumentos que han sido previamente «electrificados», o bien «concretos» o sintéticos pero registrados en cinta magnetofónica (tape music).

III - Es esta concepción «americana» –que mezcla libremente las técnicas y los estilos– la que ha prevalecido, incluso subsisten un buen número de estudios. Ligada a la omnipresencia de la radio y de la televisión, favorecida por la invención del sintetizador y ahora por el desarrollo de la microinformática, la electrónica «viva» reina en el presente sobre las variedades, sobre el jazz, sobre las músicas *pop* y *rock,* por no mencionar el vídeo; su desarrollo –y el del *sensualismo* sonoro que lo acompaña– no habría sido sin duda tan rápido si la privatización de los medios de producción y de reproducción sonora no se hubiera acelerado de manera igualmente espectacular, en pocos años.

IV - El estudioso de estética se enfrenta en lo sucesivo al fenómeno esencial que constituye la apertura de la música hacia las otras artes. La aplicación de las técnicas de la música electrónica a la poesía, transforma completamente la concepción que de ella se tenía hasta el momento; asimismo, en nuestros días, los escultores no vacilan en incorporar a sus obras circuitos sonoros sintéticos. En el caso de los medios *multimedia* que hacen depender la estructuración «viva» de la obra de las oscilaciones del público, se capta mejor todavía la importancia de la problemática estética de la «correspondencia de las artes» en el sentido de Etienne Souriau: el ideal de la obra-totalidad *(Gesamtkunstwerk)* da lugar a una combinación extraordinariamente flexible de *qualia* sensibles, pensando en términos no ya de *objeto,* sino de *red* y de *proceso.*

➢ Acústica, Combinatoria, Concreto, Ordenador, Serial (música).

ELEGANCIA / ELEGANTE. Ambos términos proceden del latín *elegantia* y *elegans,* respectivamente.

El *elegante* es, etimológicamente, *el que elige (elegere* o *eligere,* elegir), la persona de gusto fino y seguro, que selecciona la flor y nata en materia de lenguaje, de modo de vestir y de conducta. El término pasa entonces, del que elige a lo que se elige, y la elegancia es aquí un cualidad de las cosas. Estos términos han sido siempre claramente términos de estética, pero no se emplean en todas las artes, ni para referirse a una obra de arte en su totalidad; no se habla de un cuadro elegante o de una sinfonía elegante. Sin embargo, en arquitectura, si se habla de una elegante columnata, o de elegantes armamentos; en pintura se utiliza para referirse a formas, a curvas elegantes. Los campos en los que el término se emplea más son los del lenguaje, y de la manera de hablar, del vestir y de los adornos, de las artes decorativas y también de los modos de vida, incluso desde el punto de vista moral. Se utiliza también en el dominio puramente intelectual; en este sentido, se habla en matemáticas de la elegancia de una demostración.

La elegancia se definió como una cierta gracia aristocrática, una posición con economía de medios, una perfecta integración de los elementos en un todo en el que la forma del conjunto tiene, pues, una gran unidad.

Se opone a la pesadez y al recargamiento, y a toda ostentación, a una búsqueda del efecto, que sería de mal gusto. Furetière le atribuye «la educación, que da a las cosas un tono que causa buena impresión a las gentes de espíritu delicado; ... el beneplácito que derrama una gracia que sea del gusto y esté al alcance de todo el mundo» (entendiendo por educación aquello que es educado en el sentido de perfectamente delicado, por oposición a lo brusco, a lo poco pulido). La elegancia requiere, según Cousin, «el ejercicio de la razón, necesariamente acompañado del de los sentidos, de la imaginación y del corazón». Fundamentada sobre el orden y la armonía, crea una poesía de lo cotidiano.

Elegante, tomado como sustantivo, apenas se usa sino en el dominio de la moda o de la vida mundana; con un matiz, tal vez, un poco peyorativo, dando a entender algo superficial e incluso artificial.

➢ Chic, Traje, Delicado/Delicadeza, Distinción, Esteta, Galante, Refinado.

ELEGÍA / ELEGÍACO. La elegía era en un principio un canto de duelo en dísticos hexámetro-pentámetro. De aquí han derivado dos sentidos.

I - Lo elegíaco como forma métrica.

Es elegíaco el verso pentámetro (— ∪∪ / — ∪∪ / — // — ∪∪ / — ∪∪ / —). Por ejemplo: *Tempora si fuerint nubila, solus eris)* o el dístico hexámetro-pentámetro. El dístico aislado conciso, con el segundo verso más corto que forma cadencia o punta, se presta a pensamientos contundentes: sentencias, epigramas, dichos graciosos... La serie regular de dísticos, o elegía, es intermediaria entre la lírica estrófica y el discurso continuo en un solo metro; ha sido utilizada sobre todo en la poesía gnómica (Theognis) y en la poesía amorosa, o campestre, o elegíaca en el sentido *II* (Tíbulo, Ligdamo, Propercio, etc.).

El sentido *I* se aplica sobre todo a la poesía griega o latina. No obstante, ha sido utilizado para poesías en lenguas modernas, cuando tienen formas análogas. Así, *Las Elegías románticas* de Goethe están hechas en dísticos.

II- Lo elegíaco como éthos y categoría estética

Cualquiera que sea el metro, la elegía es, en este caso, una poesía dulce y quejumbrosa, donde una tierna melancolía se presenta bajo su aspecto subjetivamente experimentada, y, por tanto, en

primera persona. Es la efusión de un corazón desgraciado, que sufre sin luchar su infortunio, ya sea porque efectivamente no se puede hacer nada, ya sea por pasividad o incluso por una especie de placer de abandonarse a la desgracia. El poeta habla a menudo de sí mismo (las *Tristes* de Ovidio, las *Elegías* de André Chénier); también puede hacer hablar a un personaje (las *Heroïdes* de Ovidio, *La pobre niña* de Soumet). Por otra parte, un personaje ficticio o un ser simbólico pueden representar al poeta (la *hoja* de Arnault). Y estas diversas posibilidades son acumulables (Millevoye, *la caída de las hojas).*

El empleo del término *elegía* hace más bien referencia a la tradición clásica. Pero el elegíaco también es abundantemente utilizado en otros momentos, por ejemplo en la poesía sentimental romántica. La poesía gnómica es, en este sentido, elegíaca, en cuanto que es desengañada y melancólica. Lo elegíaco comporta generalmente un retorno hacia el pasado, y además un pasado perdido, fuente de lirismo interior (Lamartine, *El lago;* Gray, *Elegía escrita en un cementerio de campaña);* las *Elegías de Duino,* de Rilke, son elegíacas por sus temas de ausencia, de muerte, de abandono, de evaporación del ser y de nostalgia del sueño fetal.

El término de elegía ha sido empleado también en música (Fauré, etc.) en composiciones que manifiestan este mismo éthos.

➢ Campestre, Dáctilo, Dístico, Gnómico, Lírico.

ELEMENTARISMO. Nacido del neoplasticismo, el elementarismo es el movimiento plástico creado por Van Doesburg, quien publica su manifiesto en 1926 (en *De Stijl,* n.° 75-76), al cual se adhirieron Hans Arp, Brancusi, César Domela, Vordemberge-Gildewaert. En reacción contra el neoplasticismo, que se opone al dogmatismo, el elementarismo propone un nuevo método de constitución, basado en la «neutralización de las direcciones positiva y negativa» por la diagonal, la única capaz de representar la expresión abstracta del dinamismo. Las «contra composiciones» de Van Doesburg, que ilustran esta teoría, crean efectos dinámicos debidos a la diagonal y a los planos inclinados que ésta engendra. Lo que pierde el lienzo de equilibrio, de calma, lo gana en tensión y en apertura hacia el espacio.

➢ Diagonal, Dinámico/Dinamismo.

ELEMENTO. Parte no descomponible, que entra en la constitución de un todo. Este término tiene varios empleos particulares, de los cuales algunos interesan a la éstética.

I - Los elementos cósmicos

Desde la Antigüedad griega, se encuentra la idea de que las cosas materiales están compuestas de cuerpos simples (estos últimos concebidos a menudo como formados por átomos). A estos cuerpos simples se les denominaba *stoikheia,* término que los latinos tradujeron por *elementa.*

Se admitían cuatro: fuego, aire, agua, tierra. Toda una tradición iconográfica ha derivado de esta concepción, lo cual le hace pertenecer al campo de la estética.

Además, Bachelard la ha renovado vinculando a los cuatro elementos tradicionales formas especiales de imaginación, y estas tendencias, con una dinámica de las imágenes, con una morfología creadora impregnada de afectividad, tienen también un lado estético, y pueden intervenir en la creación artística. Ver *Psicoanálisis del fuego, El agua y los sueños, El aire y los sueños, La tierra y las ensoñaciones de la voluntad, La tierra y las ensoñaciones del reposo.*

➢ Aire, Agua, Fuego, Psicoanálisis *[v],* Ensoñación.

II - Los elementos en la obra de arte

Se puede denominar elemento a todo componente que entra en la constitución de una obra, como los sonidos en música, los planos, masas, líneas en la arquitectura. En el arte pictórico se pueden diferenciar varios elementos constitutivos: la línea, la forma, el color, el valor, los tonos, la luz, la sombra, la dimensión, la dirección.

Los elementos en las artes plásticas son tan importantes que Wölfflin proyectaba hacer en sus cursos «la presentación separada de los diferentes elementos y de su significación». El cuadro surgió de la interacción combinatoria y simultánea de todos los elementos pictóricos. Todos los autores (y especialmente, los pintores en sus escritos) consideran que los elementos combinados en una composición artística deben estar integrados en la nueva unidad del cuadro sin sacrificar su integridad. La disposición de los elementos constitutivos de la obra es tan importante que permite descubrir su estilo. En el arte italiano, y de una manera más general en el arte clásico, los elementos están netamente articulados y claramente diferenciados unos de otros, concordando armoniosamente entre sí. En el arte nórdico, por el contrario, algunos elementos pueden aparecer aislados de su contexto y pueden acaparar la atención. Era natural que la pintura abstracta diera un papel primordial a los elementos constitutivos del cuadro.

El elemento en la pintura abstracta. Todos los grandes creadores de la pintura abstracta, desde Kandinsky a Mondrian, pasando por Klee y Malevitch, han insistido en el papel esencial de los elementos considerados como «principios constitutivos primeros» de la obra. Según Kandinsky, los elementos abstractos plásticos de color y de forma deben sustituirse por «elementos objetivos» (es decir, para él, figurativos) para «dejar al desnudo la forma pictórica». Esos elementos son generadores del conjunto; de su interacción combinatoria, simultánea y dinámica, nace la composición pictórica que «resuena» tanto más en cuanto que los elementos «no esenciales y objetivos» se dejan en un segundo plano. Por su parte, Paul Klee explica también la génesis de la obra por el paso de los elementos a la forma. La pintura, escribe, «debe captar los elementos formales en su estado puro». Significativos y necesarios, los elementos no deben «sacrificarse» para crear la obra. So pena de

convertirse en «temas», deben integrarse en la forma cuya articulación única sirve de vehículo al sentido. Malevitch, que comparte estos puntos de vista, añade lo que él denomina «la teoría del elemento adicional», es decir, el contraste* que es un nuevo elemento generador de dinamismo y de emoción estética. Mondrian, que ha ilustrado la teoría del neoplasticismo, ha desarrollado lo que se ha dado en llamar «la filosofía de los elementos». Definió igualmente los elementos «de significación mínima» (los puntos, las líneas, los colores primarios) en cuanto que son principios generadores de la estructura que deben estar rigurosamente integrados en una unidad que satisfaga al espíritu humano. Da importancia a la noción de relaciones entre las líneas y los colores puros. Una línea tiene su valor en relación a otra línea, un color en relación a otro color. Estas relaciones deberían poder ser verificadas por las matemáticas.

El rigor reivindicado por los grandes innovadores no es, sin embargo, monótono ni frío. Las relaciones entre las líneas y los colores dan testimonio de la emoción inicial del pintor, que comunica al espectador su vibración particular. Matisse, a quien a veces y sin razón se lo considera como puramente decorativo, ha dicho que la composición «era el arte de ordenar los diversos elementos de los que dispone el pintor para expresar su sentimiento».

➢ ABSTRACTO, CONCRETO, MATERIA.

III - Los elementos, primeros conocimientos básicos

Enseñar los elementos de una disciplina es dar las primeras nociones y los principios básicos. En este sentido, es en el que se habla, sobre todo, de los elementos en literatura y en dibujo. ¿Es en este sentido en el que Seurat se quejaba de que en las escuelas no se enseñaban los elementos del colorido? Este uso pedagógico del término plantea un problema estético: ¿Cuáles son, en los diversos campos del arte, los elementos, es decir, las bases, por las cuales hay que comenzar su enseñanza? Su elección depende a menudo de las concepciones mismas que se tenga del arte. Y podemos lamentar que la iniciación de la juventud en el dominio de las artes sea, con frecuencia, demasiado elemental, no siendo el arte reconocido como una parte importante de la formación de los hombres.

ELEVACIÓN. Etimológicamente: «vuelo en el viento».

I - Sentido propio

Acción de dirigir o dirigirse hacia lo alto; resultado de esta acción (por tanto, sinónimo de altura) Se considera un término de estética cuando el arte lucha contra la gravedad; la elevación es un logro técnico, pero además puede dar una impresión de algo sobrenatural, maravilloso, cargarse de connotaciones espirituales.

En arquitectura, la elevación puede producir la impresión de edificios gigantescos, sobrehumanos; jugando también con el sentido de un empuje hacia alturas espirituales) cuyo ejemplo más típico es la búsqueda de la elevación en las catedrales góticas.

➢ GÓTICO, VUELO.

En el arte de la danza, se llama elevación a la capacidad de alcanzar una cierta altura durante un salto. En la danza clásica tradicional, el salto tiene una gran importancia y responde al deseo de ligereza expresado en la acentuación del tiempo fuerte en el punto culminante de la trayectoria. Esta posibilidad natural bien desarrollada permite, más allá del placer primero del salto, alcanzar cimas generalmente inaccesibles esforzándose por producir la impresión de permanecer en las alturas, flotando en el aire y desafiando la gravedad. La capacidad de elevación de Nijinsky se ha convertido en un símbolo legendario. El estilo de una elevación puede apelar a una dinámica particular induciendo a todo el psiquismo que constituye una potente fuerza directriz. En el momento de la representación, el bailarín salta más alto de lo que podría hacerlo habitualmente. La elevación corresponde entonces a una superación de sí mismo bajo impulso de una tendencia espiritual. La bailarina elevada sobre la punta de sus pies parece no tocar el suelo y Th. Gautier la ve «hundir apenas con la punta de sus pies rosas, la punta de las flores celestes».

La forma coreográfica contemporánea se aleja de esta vertiginosa elevación, viejo sueño icariano de la danza clásica, para redescubrir también la significación de la gravedad, de la realidad de la tierra, y explorar las posibilidades de la horizontalidad del suelo.

➢ DOS (PASO DE), LEVANTAR.

II - Sentido técnico (en arquitectura): alzado

Dibujo que representa una de las caras, interior o exterior, de un edificio, por proyección sobre un plano vertical. Cuando las diferentes caras de un edificio se representan en alzado y abatidas sobre un mismo plano, unas a continuación de otras, tenemos un *alzado desarrollado.* Si el dibujo de un edificio presenta una cara en alzado y la cara correspondiente en perspectiva, se trata de un *alzado perspectiva.* El alzado contribuye junto con la planta, la sección y los diversos tipos de perspectiva, al sistema de representación arquitectónico. El alzado informa sobre la composición de la fachada. Pero la palabra alzado designa también la cara o las caras verticales de un edificio construido: es el *alzado constructivo;* un alzado sin ventanas se denomina *ciego;* el *alzado ficticio* es un decorado pintado o en relieve, que imita las disposiciones de un edificio por razones de estética.

III - Sentido figurado

Nobleza del alma. La elevación del pensamiento puede ser una cualidad moral de un artista o de un autor, independientemente de todo aspecto estético. Pero también puede tener un valor estético; desde el Pseudo-Longin, se ha constatado su papel en una categoría estética particular, la de lo sublime.

➢ SUBLIME.

ELIPSIS. El término elipsis, del griego ἔλλειψις *(elleipsis),* carencia, aplicándose al lenguaje oral o escrito indica que una o varias palabras que exigiría la regularidad de la construcción gramatical, han sido suprimidas en una frase. Esta figura de retórica se encuentra sobre todo en las obras literarias y en los dichos.

La elipsis confiere vigor y relieve al estilo y, cuando se emplea con moderación, no afecta a la comprensión, pues las palabras suprimidas son fáciles de imaginar. Citemos dos ejemplos: el primero, tomado de la fábula de La Fontaine (III, 2) *Los miembros y el estómago: ... Dicho y hecho. Las manos dejan de asir, / Los brazos de actuar / Las piernas de andar;* el segundo, tomado de *Cinna,* de Corneille (V, 1): *Mi corte fue tu prisión, mis favores tus lazos.*

Es más difícil de captar, cuando se escucha en el teatro, el sentido del célebre verso de Racine, extraído de una tirada de Hermione a Pirro (Andrómaca, IV, 5) y que incluye una doble elipsis. *Yo te amaba inconstante, ¿qué habría hecho yo fiel?* La expresión prosaica y explícita sería: Yo te amaba aunque eras inconstante, me pregunto hasta qué punto te habría amado si hubieras sido fiel.

La concisión elíptica de la frase le confiere un gran fuerza, pero a veces puede rozar el hermetismo, como en esta profunda máxima de Vauvenargues: *La servidumbre rebaja a los hombres hasta hacerse amar,* que nosotros traduciríamos por: La *servidumbre* rebaja a los hombres hasta el punto de que terminan por amar su *servidumbre.*

Pero el uso más frecuente de la elipsis se da en el campo de los dichos y los proverbios. *Tal padre, tal hijo* (o: *A padre avaro, hijo pródigo). Otros tiempos, otras costumbres - Cosa prometida, cosa debida,* etc. Así, de forma contundente, el proverbio adquiere la forma de una sentencia, cuya expresión elíptica enuncia o recuerda una regla general en la cual se encaja una obsevación particular, que es la aplicación de la misma.

El término elipsis ha sido transferido de la literatura al cine: hay elipsis cuando no se muestran ciertos hechos necesarios para el desarrollo de los acontecimientos o para la conclusión de los mismos. Esto puede ser consecuencia del encuadre: se deja fuera de la imagen una parte de la escena implicada por lo que se deja ver y necesaria para el sentido; también puede ser un efecto de montaje haciendo que se sucedan dos escenas que diegéticamente estarían separadas por otra. La elipsis puede evitar que el espectador se canse al no mostrarle una situación insostenible; muy a menudo, refuerza, por la propia ausencia, lo que no es mostrado. Permite, finalmente, acercamientos entre dos escenas que se revalorizan por medio de ese contacto.

➢ Brevedad, Concisión.

ÉLITE. Conjunto de aquellos que en una sociedad son considerados como los mejores. En estética, el término tiene dos usos, que plantean dos problemas distintos. Puede tratarse de una élite dentro de un arte, es decir, los mejores pintores, o poetas, o músicos..., entre los que practican ese arte en un país o en una época. El problema es, entonces, definir los criterios de valoración de los artistas. Con bastante frecuencia, este género de élite se recluta, por así decirlo, por cooptación o más bien, por el juicio de sus semejantes: los artistas, los escritores, pueden manifestar sobre la producción en su arte un juicio de expertos, y la élite es, por definición, un reconocimiento como tal fundado sobre la competencia del juicio. Se habla a veces, por analogía, de una élite de obras. Pero cuando se denomina élite a la clase superior de una sociedad, el problema es el de la relación entre su factor de superioridad y su relación con las artes. Una élite constituida por medio de la educación más completa y refinada puede ser la clase más sensible a las artes, la que está más al corriente de la literatura, incluso la que cultiva y practica las artes. Pero si la clase considerada por una sociedad como su élite es la de los más valientes en combate, o la de los más ricos, o la de aquellos que son la honra de una religión, incluso la de los más instruidos en las ciencias, su relación con el arte no tiene por qué ser especial, dependerá, a menudo, de factores individuales o del azar, y las artes no gozarán forzosamente de una gran consideración en esa sociedad.

➢ Grandeza *[II, 1].*

ELOCUENCIA / ELOCUENTE

I - Cualidad de un discurso

Se dice que un discurso es elocuente: *en el sentido 1,* cuando es impactante y produce una impresión viva y profunda en el auditorio; *en el sentido 2,* cuando tiene aspectos formales artísticos, tales como el número y la armonía de las frases, una hermosa organización del esquema; en el *sentido 3,* peyorativamente, cuando esas cualidades formales tienen algo de severidad, de una grandeza pomposa, que deja sentir el artificio (en este sentido decía Verlaine en su *Art poetique:* «Toma la elocuencia y retuércele el cuello.»

II - Cualidad de un orador

Un hombre es elocuente cuando sabe hablar en público, con facilidad e incluso con abundancia, de manera persuasiva, y cuando su discurso es también elocuente.

III - Arte de la palabra y, principalmente, de la palabra expresada en público

La elocuencia es, pues, vecina de la oratoria*; la diferencia estriba en que la elocuencia no es sólo el arte de arengar a un auditorio, sino que contiene también el arte de los discursos breves, e incluso, a veces, del diálogo. La elocuencia se divide tradicionalmente en varias ramas, según las circunstancias que llevan a hacer un discurso: elocuencia judicial, elocuencia política, elocuencia militar, elocuencia de cátedra... De hecho, se trata, en todos esos campos, de saber adaptarse a su público, y de tratar las cuestiones especializadas

con los conocimientos necesarios y en un estilo que convenga a su naturaleza.

➢ CÁTEDRA, DISCURSO, ORAL, ORADOR/ORATORIA.

ELOGIO. Género literario usado desde la Antigüedad, que consiste en alabar algo o a alguien. Este género tiene usos variados. Sirve, a veces, para celebraciones rituales; puede manifestar la elocuencia del aparato, o de la circunstancia; forma parte también del arte funerario. No siempre tiene como único fin el de glorificar su objeto; se puede suponer que le *da* las cualidades que menciona, por el poder cuasi mágico de la poesía o del arte. Hay que dejar un lugar aparte para el *elogio irónico,* que es una forma humorística de la sátira (bajo la forma en que el objeto de elogio se alaba a sí mismo. El ejemplo más conocido es el *Elogio de la Locura,* de Erasmo).

➢ CELEBRAR/CELEBRACIÓN, PANEGÍRICO.

EMBELLECER. *I* - Volverse más bello. No se dice siquiera si esta mejora de la apariencia resulta de un proceso natural.

II - Volverse más bello. Se emplea sobre todo en los casos en los que una mejor calidad estética se debe a elementos añadidos; se utiliza solamente cuando resulta de modificaciones o supresiones por referencia al estado inicial. Este término es poco usado en estética con este sentido.

EMBLEMA. Representación de un objeto material que simboliza convencionalmente a una persona, a un grupo, a una idea abstracta. En un sentido más estricto, se ha reservado el nombre de emblema a dicha representación cuando aparece acompañada de una divisa o de una sentencia (por ejemplo, para la salmandra de Francisco I, la divisa *nustrico et exstinguo* –sustento y extingo–; para la nave de la ciudad de París, la divisa *fluctuant nec mergitur* –flota y no zozobra–), pero este sentido restringido ha caído actualmente en desuso; incluso sin divisa ni sentencia, la balanza es el emblema de la justicia, una bandera el emblema de una nación. La diferencia entre el emblema y el símbolo está en el carácter codificado del emblema. Utilizados en las artes plásticas y sobre todo en las artes decorativas, los emblemas deben ser conocidos para que se comprenda la significación de las obras en las que se representan; este conocimiento forma parte de la iconografía. La literatura ha hecho alusiones a ello; el corto poema sobre uno o dos emblemas ha sido un género literario; su divisa está a veces en verso.

➢ ALEGORÍA, ATRIBUTO, BLASÓN, ICONOGRAFÍA, SÍMBOLO.

EMOCIÓN. Etimológicamente, «aquello que pone fuera de sí» *(e-motio),* la emoción es un estado afectivo que transforma momentáneamente nuestra relación con el mundo y la cualidad, la coloración de nuestra vivencia. Esto último de manera muy variada, a menudo intensa.

El término interesa muy especialmente a la estética en la medida en que la obra de arte provoca, tanto al que crea como al que contempla, emociones de muy diversos matices, que incluso pueden llegar hasta el éxtasis o provocar el choque repentino de la admiración, del asombro, incluso del estupor.

La emoción repentina –denominada a veces emoción-choque– no interviene, por otra parte, más que en el caso de lo inesperado en el momento del descubrimiento de una obra desconocida o de un espectáculo natural que se revela de repente (el panorama desde la cumbre de una montaña, el paisaje tras una curva en la carretera). La emoción-choque es siempre intensa y provoca en quien la experimenta, según su temperamento, contemplación silenciosa o manifestaciones de entusiasmo.

Pero lo más frecuente es que la emoción estética no sea repentina. Es el resultado de una espera, de un deseo: vamos a contemplar tal cuadro, tal monumento, a escuchar una obra musical, a ver una obra de teatro, y la espera es ya, a menudo, una emoción en sí misma. En muchos casos la emoción nace y se instala progresivamente (hace falta un tiempo para «calentarse»). E incluso si hay choque, la emoción se modifica, se diversifica, se hace más profunda frente al cuadro cuyos detalles descubrimos, la estatua alrededor de la cual giramos o la obra musical en la que penetramos poco a poco.

Las emociones estéticas tienen infinitos matices como la paleta de los sentimientos. Pueden ser violentas, profundas, perdurables, fuertes o dulces, intensas, gozosas, o angustiadas, llegan al corazón y al espíritu. Pueden conmover el cuerpo y provocar lágrimas. Aparte de la admiración, del asombro o del entusiasmo pueden estar impregnadas de reprobación, de extrañeza o de cólera.

La creación misma puede suscitar emociones particularmente intensas: se ha hablado con frecuencia de la angustia de la creación y de sus tormentos, de esa especie de excitación, de concentración apasionada que padece el que concibe una obra y la realiza, de la emoción particular y liberadora frente a la obra consumada que raramente se produce «en frío». La emoción, las emociones, desempeñan indiscutiblemente un papel importante y motor en la creación artística.

Pero hay que señalar que algunas de las emociones que se experimentan frente a una obra de arte son emociones por participación; que se sienten por fusión con los estados afectivos de otras personas. Existe toda una gama de emociones por simpatía. Se pueden distinguir dos clases principales: *1)* la participación en la emoción de un personaje diegético (pesonaje de novela, de película, de una obra de teatro), en el cual nos sentimos vivir, y cuyas emociones compartimos; y *2)* la emoción colectiva, como la que transporta a todo un público reunido.

Igualmente, hay que considerar aparte las emociones en las artes del espectáculo, pues contienen las dos especies a la vez. La representación se hace y se construye delante de los que la miran y la escuchan, y con ellos.

En el teatro, estemos o no de acuerdo con la «paradoja» de Diderot, *el comediante* experimenta directamente, o por un personaje interpuesto, todo un abanico de emociones. Las memorias y relatos de los actores lo atestiguan. Mlle. Barthet: «Yo experimento las emociones de los personajes que represento, pero por simpatía y no por cuenta propia.» Sarah Bernhardt, que acababa de representar *Fedra:* «Yo sufría, lloraba, imploraba, gritaba y todo eso era cierto; mi sufrimiento era horrible; mis lágrimas se deslizaban, ardientes, amargas... El Dios había venido» *(Correspondencia,* II).

Basta con mirar los rostros de los *espectadores* de teatro para descubrir las emociones variadas que experimentan y que se reflejan en sus expresiones. Algunos se identifican totalmente con los personajes que viven en escena y están animados con sus mismas emociones, otros están perdidos en su mundo interior y se proyectan sobre la escena con sus propias emociones. Hay una interacción constante. La «distanciación» entra más o menos en juego y hace que se vaya desde el hechizo completo a la voluntad de no «dejarse atrapar». El sentimiento crítico está en lucha con las emociones provocadas por el espectáculo.

Las emociones causadas por *la música* son generalmente más introvertidas, complejas y profundas. Más quizás que otras artes, la música posee un gran poder evocador. El oyente se deja llevar, poseer. J. J. Rousseau ha descrito las reacciones emotivas del oyente de música: «Si hay cabezas sonoras, hay también cuerpos que yo llamaría naturalmente armónicos, hombres en quienes todas las fibras oscilan con tanta prontitud y vivacidad que, bajo la experiencia de los movimientos violentos que la armonía les causa, sienten la posibilidad de movimientos más violentos todavía, y alcanzan la idea de una clase de música que los haría morir de placer» (J. J. Rousseau, *Carta sobre los sordos y los mudos).*

Así, la emoción musical puede llegar hasta el éxtasis.

Las artes del espectáculo provocan también reacciones que exteriorizan las emociones experimentadas por el espectador o el oyente: aplausos, gritos y bravos que materializan los sentimientos experimentados y a veces incluso con pasión.

Las obras de arte pueden «dejar fríos» a aquellos que las escuchan o las contemplan. Hay numerosos grados en las emociones que las obras de arte pueden provocar. Tales emociones están en función tanto de la apertura hacia el arte del que las experimenta, como de su cultura artística. Las emociones del conocedor son más sutiles y también más intelectuales. Con la mayor sangre fría del mundo, dije de un cuadro de Guide: «Esto es de la máxima belleza», decía Sthendal, que aspiraba a ser entendido en pintura. Mal que le pese, la emoción del conocedor frente a la obra de arte, si es fruto de la reflexión, no es por eso menos intensa. Las emociones del que ofrece al arte la tabla rasa de un espíritu no dispuesto ni formado y que se abre a la obra que se le ofrece, son seguramente menos críticas y mas completas, sin ser por eso menos profundas y duraderas.

➢ ADMIRACIÓN, ANGUSTIA, ENCANTADO/ENCANTAMIENTO, ENTUSIASMO, EXTRAÑEZA, PLACER ESTÉTICO, PÚBLICO, SENTIMIENTO, SUGESTIÓN, SIMPATÍA.

EMPASTADO. Término de estética en dos sentidos.

I - Sentido propio, pintura

Un color es empastado cuando está extendido en una capa espesa, generosamente, con cuerpo. Trabajar así a plena pasta puede causar al pintor una especie de placer sensual; empastar forma parte del estilo de algunos artistas.

II - Sentido figurado, danza

Característica de un cuerpo adiposo. Es lo opuesto a los que persigue la danza clásica. Pero la noción ha variado mucho, sobre todo del siglo XIX al XX en lo que concierne a la danza clásica. Las bailarinas ideales, en otro tiempo, como Rosita Mauri (1849, 1923) hoy nos parecerían empastadas, mientras que aquellas que eran criticadas en el siglo XIX por su delgadez, como Marie Taglioni o las hermanas Dumilâtre, corresponden a nuestros cánones actuales.

➢ ESPESO.

Empatía ➢ *Einfühlung*

ENCABALGAMIENTO. En poesía, continuidad de un miembro de una frase a caballo entre dos versos. Es, pues, un caso de *zeugma.*

➢ DIÉRESIS, ENLACE *[I],* ZEUGMA *[I].*

ENCADENAMIENTO. En sentido general, conexión entre hechos que se suceden. En estética, el término adquiere significados especiales en algunas artes.

I - Música

Sucesión de acordes. La organización de los encadenamientos es una de las tareas esenciales de la armonía.

II - Cine

Relación entre dos escenas que se suceden sin interrupción. Los encadenamientos son muy importantes en el montaje, pues una imagen adquiere un sentido particular, por su proximidad con otra, y la segunda escena se ve en función de la que la precede inmediatamente. Puede suceder incluso que los espectadores sugestionados por la primera, vean en la segunda algo que en realidad no existe; es el *efecto Pudovkin,* así llamado por el cineasta que lo estableció experimentalmente.

III - Danza

Combinación de pasos* de danza.

Como ejercicio en la formación de los bailarines, el encadenamiento se practica mucho más tempranamente, con los alumnos más jóvenes, en la Escuela francesa que en la Escuela rusa. El encadenamiento enseña progresivamente al alumno la noción de combinación de movimientos y el hábito de pasar, rápidamente y sin vacilación, de

una postura que implica posiciones precisas de piernas, brazos, cuerpo y cabeza, a otra distinta. Su composición exige que el profesor tenga en cuenta, no solamente la dificultad de los elementos, sino también sus posibilidades de armonización.

En el ballet, la coreografía de los pasos es la composición de los encadenamientos. Tiene en cuenta múltiples factores, depende de la estática y la dinámica para la sucesión de los movimientos, al tiempo que de la estética en la combinación de las líneas del cuerpo, y en su transformación evolutiva.

Los encadenamientos deben sucederse como los elementos de una frase, con acentos y con momentos de respiración, y deben marcar una gradación en la dificultad y sobre todo en el efecto.

➢ ARMONÍA.

ENCAJE

I - En sentido propio

Entrelazamiento de hilos que forma una especie de tejido calado, con motivos decorativos sobre un fondo de mallas finas o *red*. El encaje (o puntilla) parece surgir de los perfeccionamientos del bordado y de la pasantería a lo largo de la Edad Media; ya se registró en el siglo XV. Se hace con agujas, con rueca, con canillas, crochet, y, actualmente, con máquinas que reproducen estos procedimientos. Se trata de una rama particular de las artes textiles; estéticamente se caracteriza por los efectos de un calado muy fino: de lejos parece una obra translúcida; de cerca, como lazos complejos de luz y sombra; desde más cerca aún, como un trabajo minucioso de motivos sobre fondos vacíos, que puestos sobre una superficie plana toman como fondo aparente lo que se distingue a su través.

II - Por analogía

Se llama encaje en arquitectura a lo que está trabajado con fineza en calado, dando la impresión de una gran ligereza, sobre todo al destacarse contra el fondo del cielo («encaje de piedra»); en encuadernación y en tipografía, ornamentaciones menudas y delicadas que decoran los márgenes, el lomo del libro, etc. A. S.

➢ RUBIO, BORDADO, PROFESIÓN *[IV]*.

ENCANTADO / ENCANTAMIENTO

I - Como sentimiento

Etimológicamente, el encantamiento es la acción de un canto mágico, o el estado del que experimenta su poder. De ahí, la palabra ha tomado el sentido más general de arrebatamiento, en el que se cae por el encanto de algún objeto admirable y que nos satisface. El encantamiento puede ser un sentimiento estético, e intenso; la utilización del término en estética manifiesta un reflejo de su sentido etimológico: el arte tiene una especie de potencia mágica que cautiva al contemplador.

II - Como categoría estética

Algunas obras de arte, ciertos espectáculos naturales se consideran encantamientos, o se califican de encantados o encantadores, cuando son muy bellos, muy armoniosos, y con un toque de magia; dan la impresión de ser demasiado bellos para ser auténticos y sin embargo su realidad es evidente; parecen brindarnos la oportunidad de penetrar un mundo, maravilloso, muy distinto del mundo ordinario y cotidiano.

➢ ENCANTO, ADMIRACIÓN, MAGIA/MÁGICO, ARREBATADOR/ARREBATAMIENTO.

ENCANTADOR. Es encantador todo lo que tiene encanto. Este epíteto puede tener también un sentido laudatorio y designar todo aquello que ejerce el poder misterioso y enérgico que denominamos encantamiento para aproximarlo a un poder mágico. Cuando Alfred de Musset escribió:

«Las palabras están hechas para lo que se encuentra amable,
las miradas únicamente para lo que se ve encantador»,

esta palabra se toma, evidentemente, en un sentido muy fuerte, en tanto que sirve como una excusa para no tener nada que decir a una dama en ciertas circunstancias mundanas que piden un cumplido: ese encanto le ha sido arrebatado a la palabra.

Pero cuando en una pieza del siglo XIX un músico considerado ridículo como compositor de música culta, dice sobre la obra de un rival menos pretencioso: «Es encantadora esta musiquilla», está claro que en este vocabulario «encantador» es tan despreciativo como «musiquilla». Se trata de un efecto bastante análogo a aquel que también pueden tener las palabras «bonito» o «amable»: una cosa que puede agradar a un público poco ilustrado, por medio de calidades estéticas hedonistas, sin gran capacidad ni auténtico valor artístico. Por ejemplo, cuando se afirma de una bailarina que es encantadora, se sobreentiende que no posee otra cualidad, particularmente en el plano técnico.

Las expresiones amorosas: «encanto mío», «mi encantadora», resultan hoy totalmente desusadas. Ostentaban todavía algún valor en la época romántica. Citemos de nuevo a Musset:

«Y voy, encanto mío,
A llevarte en mi manto
Como un niño que duerme.»

Se encuentra también en Victor Hugo:

«Oh encantadora mía
Escucha aquí
Al amante que canta
Y llora también.»

Éste ha sido puesto en música por Gounod. Se puede añadir que se trata del «estilo romance».

Príncipe encantado. Encantado es un nombre propio de príncipe o de joven rey en muchos de los cuentos de hadas de los siglos XVII al XIX. La palabra tiene entonces un sentido muy conciso, unido a la idea de una irradiación mágica. La expresión «príncipe encantado» convertida en nombre común, ha sufrido un tratamiento empalagoso y sentimental, y ha terminado incluso por ser empleada irónicamente. C.

➢ AMABLE, ENCANTO, BONITO.

ENCANTAMIENTO. Del latín *incantare,* pronunciar palabras mágicas.

Acción de recitar, cantar o salmodiar fórmulas mágicas para actuar sobre las fuerzas naturales.

Encantatorio: que está en relación con el encantamiento; que tiene su forma o parecido.

El *encantamiento* forma parte de la magia. Según las creencias de los magos, para que el encantamiento sea eficaz debe ser pronunciado con toda exactitud, con las palabras, el tono y el ritmo precisos, en el caso de que sea salmodiado o cantado. Según estas creencias los sonidos actúan sobre los agentes ocultos del universo; esto está en relación con los números, los cuales vienen a reforzar el poder que ya de por sí tienen las palabras. El encantamiento, parcialmente o en su totalidad, puede ser formulado en una lengua secreta conteniendo nombres de entidades sobrenaturales conocidas tan sólo por los iniciados que las pronuncian. Habitualmente el encantamiento se repite un gran número de veces.

Aunque raramente los asistentes no iniciados comprenden algo, éstos son, no obstante, sensibles a la sonoridad y el carácter repetitivo del encantamiento, resultando en algunas ocasiones agradable y apaciguador su imprecisión a la hora de colaborar. Algunos músicos procedentes de culturas exóticas que durante horas hacen oír su música producen en los oyentes europeos un efecto propio del encantamiento, como sucede con el gamelang indonesio y los conjuntos instrumentales y vocales de África negra. Estos últimos son capaces de arrastrar a los miembros de un poblado a una especie de hipnosis colectiva propicia para los estados de tránsito que se intentan alcanzar en las celebraciones rituales. M. S.

➢ ENCANTO, MAGIA.

ENCANTO. Encanto posee, originalmente, un sentido estético muy arraigado. Designa una especie de poder encantador (la expresión es frecuente en la estética de Baudelaire) por el cual ciertas obras se aproximan fuertemente al espectador o al auditorio, y ejercen sobre él un fuerte poder que parece tener bastante de sobrenatural y mágico. Es seguramente en este sentido en el que Paul Valéry tomó esta palabra dando el título de *Encantos* a la antología de poemas publicada en 1922.

Dejada a un lado toda idea acerca de lo sobrenatural, es indudablemente cierto que de hecho se observa esta especie de poder por el que ciertas obras o ciertos seres producen un efecto de captación, de autoridad en cierto modo hipnótico (de ahí la expresión «estar bajo el encantamiento»); captación particularmente remarcable cuando aquello que la produce (una melodía sencilla, o un solo verso, o incluso una simple palabra o unión de palabras) parece extremadamente simple y no difiere casi de otras dadas que son despojadas de tal poder. Tal es, por ejemplo, la «pequeña frase» del músico Vinteuil en Proust. O en Goethe, cuando Mefistófeles ordena a Fausto, para poder resucitar a Helena de Esparta, ir a buscar a las Madres, Fausto se estremece y dice: «¡Las Madres! Que eso resuene prodigiosamente» (es klingt so wunderlich!), reconoce en esa palabra el poder de un encantamiento; y Goethe lo expresó de este modo a Eckermann (17 de enero de 1830).

En un sentido más atenuado, se emplea la palabra encanto para aludir al «no sé qué» particularmente estremecedor y atrayente que vemos en las cosas; ya sea en ciertas obras de arte, en ciertos lugares o en ciertos paisajes, en determinados objetos o en ciertas personas. Esta expresión parece insistir sobre el hecho de que existe algo misterioso con un efecto estético importante, pero que, sin embargo, es difícil de justificar mediante motivos netamente analizables y clasificables. Por esta razón, se dirá de una mujer que no es propiamente bella, ni regularmente bonita, pero que, sin embargo, «tiene encanto». Es justamente el caso de la denominada «belleza del diablo». Asimismo, el encanto de un paraje puede atender a razones de difícil esclarecimiento (Stendhal dejó a este respecto análisis muy curiosos). Carlomagno quedó prendado de un lugar en los alrededores de Aquisgrán, hasta tal punto que sus familiares lo creyeron víctima de un encantamiento, de un talismán de amor enviado por una difunta que había caído en el agua de un estanque que había allí...

Podemos precisar que una cierta variedad de encanto, emparentado a la gracia, se aproxima a la facilidad de un movimiento que se dibuja de tal manera que puede anticiparse su continuación: se participa con ello por una especie de simpatía. En este sentido, el término encanto se emplea sobre todo para el teatro o la danza. *Voz encantada:* expresión técnica que designa un empleo caracterizado por cualidades físicas: una voz más flexible y dulce que poderosa, y generalmente de un registro elevado, unido a un repertorio sentimental que se aproxima más a la opereta (ejemplo: Tino Rossi o Luis Mariano). C.

➢ ATRAYENTE, CAUTIVADOR, ENCANTADOR, ENCANTADO/ENCANTAMIENTO, FASCINACIÓN/FASCINANTE, GRACIA, SIMPATÍA.

ENCARNAR. Hacer que lo que existe en espíritu adquiera la forma de un cuerpo carnal. Este término adquiere un sentido estético al referirnos a las artes del espectáculo, donde el intérprete representa con su cuerpo un personaje diegético o una idea. El bailarín no encarna a un ser de la misma manera que el actor, en cuanto que el artista de la danza pretende a menudo dar la sensación de que escapa a la servidumbre corporal de la gravedad.

A. S.

I - Teatro

El intérprete da realidad material y sensible a un personaje de ficción: le otorga un carácter, un alma, prestándole su cuerpo y sus gestos, su manera de ser y su voz. Surge la pregunta de si encarnarse supone identificarse. Brecht pretende que el intérprete encarne al intérprete ideal y no un papel. La noción de encarnación refleja el concepto de manera de ser de un personaje: éste existe ya ejerciendo un poder sobre el texto de una

manera más o menos precisa o parcial (pero nunca completa, siendo lo más frecuente que el texto abastezca de datos psicológicos), que no existe en acto más que para la totalidad sociológico-emocional que le da el intérprete. (El uso del término *encarnar,* según esta acepción, tiene su origen en los comienzos del siglo XX, aunque el problema sea mucho más antiguo, como queda reflejado, en otros términos, en la obra de Diderot *La paradoja del comediante.)* H. T.

➢ ACTOR, COMEDIANTE, COMPOSICIÓN, DESDOBLAMIENTO, INTÉRPRETE, MAQUILLAJE, PARADOJA, PERSONAJE, REPETICIÓN, ROL.

II - Danza

Para el artista coreográfico, bien sea en un ballet de tema o de tesis, encarnar es también en un sentido inicial interpretar un ser humano cargado de contenido sicológico, afectivo, etc. En la síntesis que se lleva a cabo entre los componentes propios y los del personaje, se da prioridad a estos últimos para respetar la autonomía del papel. La danza clásica aspira a alcanzar, por medio de la encarnación, lo sublime a través de la ligereza y la depuración de las líneas. El bailarín que encarna los espíritus y fantasmas tan comunes en la danza romántica, trata de hacer desaparecer aquello que tiene de humano y material, dando lugar a una paradoja que eleva el espectáculo a lo sublime a la vez que resulta divertida y transporta al arte al mundo de los sueños. El hecho de encarnar ideas es más sutil; encontramos ejemplos en ballets contemporáneos, como en *Wind, Water, Sand,* donde Carolyn Carlson cruza el escenario repitiéndo constantemente una misma secuencia de movimientos para encarnar el paso inexorable del tiempo. Por extensión se puede decir que en algunos ballets sin tema (especialmente en los de Balanchine) el bailarín encarna la música, siendo la coreografía una visualización de esto. M. Sm.

➢ CORPORAL.

ENCUADRAR. Encuadrar es determinar los límites exteriores de la imagen con relación a la realidad situada ante el aparato fotográfico o la cámara. El encuadre es la acción de encuadrar, de elegir lo que entrará o no en el campo o bien el resultado, es decir, la manera cómo se encuadra la imagen. Compone la imagen recortándola de un universo más amplio y, al mismo tiempo, rige su disposición interna (una imagen será muy diferente estéticamente según se incluya o no, por ejemplo, un trocito de ese tronco de árbol que más tarde formará sobre un borde una sombra vertical). Por analogía con la fotografía y el cine, se utiliza también encuadrar y encuadre refiriéndonos a pintura, dibujo..., con el mismo sentido. A. S.

➢ CAMPO.

ENDECASÍLABO. Verso de once sílabas (pero el endecasílabo que tiene la undécima sílaba átona, propio de algunas lenguas, corresponde al decasílabo francés con rima femenina, esto es, que termina con *e* muda).

Es muy raro en la poesía francesa. El endecasílabo posee una especie de suave encanto debido a su aire particular. Es un verso largo que se resuelve naturalmente en dos hemistiquios; pero al ser impar su número de sílabas, por necesidad tienen hemistiquios desiguales. Podría parecer semejante, entonces, con el decasílabo* de 4 + 6 ó 6 + 4; no obstante, sus dos hemistiquios son de longitud tan pareja que casi son iguales. Tiene cesura* casi mediana, sin serlo del todo. Tiene hemistiquios casi iguales, pero, no obstante, son muy desiguales cualitativamente, dado que uno es par y el otro, impar. El endecasílabo se basa siempre en el casi y la media tinta. Lo más frecuente es que se divida en 5 + 6; pero también hay quienes lo dividen en 6 + 5, cosa que puede producir un efecto de concentración en un alargamiento a final de verso, o darle un aire de queja. El endecasílabo esquiva convertirse en un alejandrino* y, a la vez, lo esboza; juego sutil de lo simétrico y lo asimétrico, delicadamente asimilados lo uno en lo otro, presencia de lo par sobreentendido en lo impar, que deja que se le entrevea al tiempo que lo oculta: el endecasílabo se parece, en su estructura y su hechura, a un modo menor. A. S.

➢ IMPAR.

Endecha ➢ *Cantinela*

ENEASÍLABO. Verso de nueve sílabas. Poco frecuente, posee, sin embargo, grandes recursos. Permite una escansión* binaria en dos hemistiquios ligeramente disimétricos, ya sea 4 + 5 (Verlaine, *Arte poético:* «La música antes que nada; / Y para esto, prefiero el impar»), ya sea 5 + 4 (que adquiere un cierto giro de endecha), así como un escansión ternaria en 3 grupos de 3 sílabas, a menudo con una cesura* después del primer grupo (Malherbe: «El aire esta lleno de un hálito de rosas, / Todos los vientos tienen sus bocas cerradas»...). Se han mezclado eneasílabos con versos de otras longitudes; tales combinaciones exigen mucha finura de oído, al igual que el propio eneasílabo, para no dar la impresión de brusquedad o de poco equilibrio, sino al contrario, de delicada musicalidad.

➢ IMPAR.

ENERGÍA. Del griego *energeia* (ἐνέργεια): según Aristóteles, existencia en acto, eficacia que produce efectos. Jean Philopon (siglos VI-VII) afirmaba en su comentario de Aristóteles: «la *energeia* es lo que pasa del móvil a lo movido»: de ahí se deriva el sentido moderno del término de energía en física. En el lenguaje corriente, la energía es la fuerza en la acción; la estética la ha tomado en este mismo sentido. La energía en el arte es la cualidad de una fuerza, no solamente vigorosa, sino aplicada a puntos muy escogidos, dirigida a lo esencial. Se habla así de un estilo enérgico, de un trazo enérgico. Pero el término adquiere también un sentido más fisiológico cuando se trata de la danza, donde la obra tiene como materia el cuerpo mismo del artista en acción.

➢ CATEGORÍA, POTENCIA.

En la danza, la energía es una de las componentes del movimiento. Esta noción fue introducida desde 1926 por Rudolph Von Laban, investigador y teórico del movimiento, para quien la energía es la fuerza o el ímpetu como elemento esencial para la expresión del gesto. Actualmente, el término energía es polisémico, puesto que designa un concepto pluridimensional que significa: fuerza activa de la que dispone un ser (esta fuerza puede ser carga emocional, dinamismo muscular, impulso respiratorio, etc.).

La noción de energía no debe confundirse con la de *dinamismo*. La energía es la noción clave de la danza moderna y contemporánea, desencadenando el movimiento en su carga emocional y sus variaciones dinámicas, sus percepciones kinestésicas. Así, la energía en la técnica de Martha Graham es fuerza interior, tensión interna más o menos violenta, que se convierte en impulso; oleada de energía, flujo y reflujo, en la técnica de José Limon, cuya corriente la prolonga Doris Humphrey; y pulso vital de la danza en Mary Wigman. Para Merce Cunningham, «la energía se nutre de movimiento mismo y del acto de pensar, incluso cuando se está inmóvil: la sensación es, pues, constantemente la del movimiento y no tiene, no hay, postura».

La energía se opone a menudo a la forma, representa entonces el contenido de la apariencia gestual, y constituye su fondo. Esta oposición entre el fondo y la forma, lo significado y el significante del gesto de la danza, diversifica las corrientes estéticas de la misma según prime uno u otro. Así, la danza clásica da más importancia a la forma y funda su valor estético en la apariencia, mientras que la danza moderna y contemporánea valora más el fondo, esa energía de orden existencial de donde surge la expresión, valor estético de las corrientes contemporáneas, incluso si el movimiento de danza no existe más que por sí mismo como en la corriente Cunningham, donde el lenguaje kinestésico se establece sobre un principio de metakinesis*.

➢ DINÁMICO/DINAMISMO, METAKINESIS, POBRE (ARTE).

ÉNFASIS. Manera de expresarse ampulosa y muy marcada, con una cierta pompa. El término es con frecuencia peyorativo, utilizado para indicar un exceso en la grandeza y una solemnidad inútil. El adjetivo *enfático* apenas tiene sino un sentido peyorativo.

➢ DECLAMACIÓN/DECLAMAR.

ENIGMA

I - Estética general

Cosa difícil e incluso imposible de conocer completamente; o algo que hay que adivinar a partir de una descripción en términos ambiguos o velados. Hay que distinguir el enigma de otras dos estructuras para cuyo desciframiento se requiere una investigación: la adivinanza y el misterio. La *adivinanza* no tiene otra finalidad que la de poner a prueba al interlocutor. La solución, una vez encontrada –generalmente se basa en un juego de palabras: calembur, homonimia, doble sentido– la adivinanza pierde todo interés, y esta solución no aporta ninguna información ni conocimiento nuevo. En cuanto al *misterio**, es reconocido como trascendiendo la experiencia humana e irreductible a ella. (Este término se aplica sólo abusivamente y por extensión a un asunto enmarañado, una investigación policial, por ejemplo).

El *enigma* se distingue por su carácter ambiguo. En el enigma, ciertas palabras o ciertas cosas –el enigma no es necesariamente verbal– se han dispuesto según el orden deseado y se trata de explorar el sentido del conjunto cerrado, del «cosmos» así creado (cosmos entendido en su antiguo sentido de conjunto ordenado).

Un enigma de Heráclito, de entre los más simples, puede servir de ejemplo: «Hesíodo es el maestro de la mayoría. Todos creen que Hesíodo es el que sabe más cosas, él, que no ha conocido el día ni la noche, pues el día y la noche son uno» (traducción: Clémence Ramnoux). Las palabras que sirven de pilares significativas en esta frase poseen varios significados: los que definen los diccionarios y otros, menos evidentes, que confieren a este texto su carácter enigmático. Conocer, por ejemplo, utilizado negativamente y aplicado al día y a la noche, no puede ser reducido a su sentido corriente, puesto que Hesíodo no podía ignorar la alternancia de la oscuridad y de la luz determinada por la rotación terrestre. *Conocer, día y noche, uno,* por el hecho de su relación recíproca en este conjunto singular, adquieren, pues, un sentido nuevo, no pudiendo definirse fuera de este conjunto cerrado sobre sí mismo, único e irreductible a toda formulación diferente.

Aunque el enigma es algo distinto de la adivinanza y el misterio, estas formas diversas pueden comunicarse entre sí. Considerando lo que denominamos comúnmente «el enigma de la esfinge», puede pensarse que Edipo no tuvo más que encontrar la solución de una adivinanza. Sin embargo, al contrario que en este juego en que la respuesta no tiene valor en sí misma, la de Edipo transforma la adivinanza en enigma. Dicha solución, pone, en efecto, en relación los términos *hombre-animal, día-vida* (alusión a la brevedad de la existencia) sin olvidar, en el fondo, la presencia del símbolo solar egipcio, al cual se refiere el enigma de la esfinge (ver Constant de Witt, *El papel y el sentido del León en el Antiguo Egipto,* Leyde, 1951, y Selim Hassan, *La esfinge su historia a la luz de las recientes excavaciones,* El Cairo, 1949). Pero podemos ir más lejos. El episodio de la esfinge se incluye en un relato mitológico que, a su vez, puede considerarse, en sí mismo, como un conjunto enigmático. La respuesta de Edipo desencadena una espantosa tragedia que abre, sobre el misterio del destino humano, el de la culpabilidad involuntaria, el de la relación entre el hombre y los dioses. Se puede decir, en este caso, que el enigma desemboca en el misterio del cual es la parte congnoscible.

Este análisis conduce directamente a la obra estética. Un poema es, como el enigma, un conjunto cerrado que posee un sentido singular y no definible, debido a la elección y a la ordenación de las palabras y sus relaciones en el conjunto único creado por el poeta.

Ciertos poemas son también adivinanzas, los acrósticos, por ejemplo, que pueden incluso, si el autor no es más que un versificador, quedar reducidos a ese juego. Otros, como los de Mallarmé, exigen un verdadero desciframiento. Esta primera etapa puede ser comparada con la adivinanza de la esfinge que introduce el enigma.

Esto que acabamos de decir del poema se puede aplicar a todo objeto estético –cuadros, esculturas, música, danza...–; en esos conjuntos las formas coloreadas, los volúmenes; los sonidos o los gestos crean, en virtud de sus relaciones en el conjunto único constituido por la obra, un organismo significativamente enigmático.

Nota: en lo que concierne a las formas literarias: en el continuo intercambio entre el sentido literal y el sentido adquirido en la unidad formal, el enigma, no sólo se presta a una hermenéutica inagotable, sino que puede enriquecerse, en el curso de la evolución del lenguaje, con aportaciones nuevas y puede manifestar los diversos sentidos encerrados en los términos que lo componen.

II - El enigma, género literario

Texto corto, a veces una breve fórmula, con frecuencia un pequeño poema, que mediante una descripción aguda o una metáfora indica la naturaleza de un ser no mencionado, del cual hay que adivinar la clave. El enigma es un desafío a la sagacidad; la cual interviene a este mismo nivel en muchos cuentos u obras literarias (Reyes de Oriente que se provocan por medio de enigmas; la Princesa de los Enigmas que pone así a prueba a sus pretendientes...). La estética del enigma contiene tres aspectos: *1)* Su carácter pintoresco, a menudo poético, a veces humorístico; *2)* su apartamiento del aspecto habitual de la *clave;* pero *3)* la exactitud de la definición, siendo la honestidad de este combate, la que da sus suertes al adversario al que se ha provocado.

➢ MISTERIO, POLICÍACO.

ENIGMÁTICO

I - Que tiene las características del enigma

(En general o como género literario.)

➢ ENIGMA.

II - Lo enigmático, categoría estética

Muy cercano a lo *misterioso,* lo enigmático presenta identidades de estructura: punto de vista situado en un sujeto para quien las partes conocidas del objeto indican una existencia oculta y desconocida; la importancia de lo desconocido, que domina sobre lo conocido, es su razón de ser; atracción de lo invisible, que es mayor que la de lo visible. Pero lo enigmático tiene además otro carácter, que puede hacer de él una variedad de lo misterioso: un dinamismo, a veces incluso agonístico*. Constituye una especie de desafío, de provocación para el espíritu; la presencia escondida no sólo es atrayente, es estimulante, incita a la investigación, la exploración, incluso si la investigación ha de ser indefinida y el objeto inaccesible. Aunque la «clave del enigma» pueda ser alcanzada o no, *existe,* y por eso sentimos intensamente su existencia que parece a la vez lejana y próxima, incluso si su esencia es inagotable.

➢ MISTERIOSO.

ENJALBEGADO / ENJALBEGAR. El enjalbegado es, en sentido propio, un color preparado al temple, generalmente amarillo (gracias a una mezcla de ocre amarillo) o, algunas veces, gris (si el ocre amarillo es remplazado por negro humo). Ahora se hace también con todo tinte. Se emplea para dar a las construcciones una mejor apariencia artificial, y para esconder sus defectos. También se utiliza para dar un aspecto más alegre (amarillo), o para dar la apariencia de la piedra (gris). El enjalbegador pasa el enjalbegado en varias capas, extendidas con una brocha redonda a menudo acoplada a una vara de madera, y de forma ancha, rápida, uniforme y de plano (lo que no necesita ningún cuidado especial). Esta facilidad de aplicación y esta falta de atención artística ha introducido el término en artes plásticas, en un sentido peyorativo. Se dice, con sorna, que un pintor ha enjalbegado su lienzo, que es un enjalbegador, cuando un cuadro está hecho sin cuidado y con prisas.

Algunas veces este término no es peyorativo. Lamartine escribe, en el prefacio de una edición ilustrada de Jocelyn , que siendo niño se impresionó profundamente con los grabados populares que ilustraban *Paul et Virginie* y *Atala* y añade: «¡Era poesía enjalbegada, pero era poesía!»

A principios del siglo XIX, el enjalbegado se empleó ampliamente, bien que mal, para restaurar la fachada de bastantes edificios antiguos, en especial góticos, muy estropeados durante la Revolución, por ello los viajeros románticos han vituperado el enjalbegado, considerado como representante del espíritu burgués y beocio, opuesto al amor romántico por las ruinas medievales. A menudo encontramos en Victor Hugo (por ejemplo, en *El Rhin* imprecaciones contra el enjalbegado. E. S.

ENRAMADA. Bóveda de follaje sobre un camino. Los arquitectos de jardines del Renacimiento y de la época clásica utilizaron, a menudo acertadamente, la enramada, desde la base, de crecimiento rápido que forma un muro espeso de hierba que se presta fácilmente a dibujos paisajísticos. Como consecuencia del cuidado continuo que supone, la enramada confiere al jardín un carácter de artificio y de dominio de los elementos vegetales como el de los jardines clásicos. Es, pues, previsible que el parque a la inglesa rechace la presencia de enramadas, prefiriendo la enramada natural que constituye la frondosidad poética de los árboles no tallados. C.

ENREDO. Esta palabra califica, en el vocabulario de la dramaturgia clásica, una acción teatral en la

que se combinan entre sí varias consecuencias distintas derivadas de una misma situación inicial.

A. S.

➢ COMPLEJO, DRAMATURGIA CLÁSICA.

ENSAMBLAJE. *I* - Hecho de disponer y de reunir de una manera estable piezas previamente destinadas a tal disposición. Ejemplo: ensamblaje de machos y muescas o de cola de pato, etc.

Este término se emplea en tecnología y corresponde en cada rama del oficio a técnicas especiales muy variadas.

➢ APAREJO, APLIQUE, COLLAGE, MONTAJE.

II - En un sentido más artístico, toda técnica cuyos efectos dependen de la manera en que los distintos elementos se reúnen para formar un todo. Ejemplo: ensamblaje de colores.

En algunas artes, el punto de vista técnico y el punto de vista estético están estrechamente unidos. Hay verdaderas obras de ensamblaje: marquetería, mosaico, vidriería...

Algunos de los efectos obtenidos así tienen tal interés decorativo que han sobrevivido a su razón esencial: clavos y pernos que ya no son necesarios para ensamblar las piezas se mantienen a título ornamental. Sucede incluso que una imitación del procedimiento técnico es suficiente (falsa marquetería, cerámica pulida, pintura sobre cristal imitando una vidriera). Estos últimos procedimientos se suelen considerar vulgares y de mal gusto (véase Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura:* «la lámpara de la Verdad»). Pero no se puede decir que el principio sea completamente condenable. De hecho, el traspaso de formas inspiradas en una técnica a otra distinta ha logrado a veces motivos interesantes que incluso se han hecho clásicos.

➢ DISTRIBUCIÓN, COMPOSICIÓN.

III - Si se llama la atención sobre el carácter heterogéneo de los elementos reunidos, la palabra *ensamblaje* puede tomar un sentido peyorativo: «Su obra no es más que un ensamblaje confuso de partes magníficas» (Fénelon, *Telémaco).* E. S.

➢ CONSUFO, HETERÓCLITO.

IV- Sentido retórico

La asociación es la figura retórica en virtud de la cual se habla de otra persona como si se hablase de uno mismo, por medio de una especie de identificación con el otro.

V - Sentido analógico y general

Finalmente, se habla de asociación cuando la convivencia o reunión de dos hechos produce un efecto de naturaleza estética. En este sentido, se habla de «una asociación de colores» o, con mayor frecuencia, de «asociar colores». Marmontel escribió: «Existen algunas asociaciones de palabras que confieren al estilo una picante originalidad.» C.

➢ ALIANZA.

ENSAYO

I - Sentido propio

Tentativa que tiene como finalidad la de someter a una prueba a aquello que parece todavía poco seguro. En este sentido, se habla de arte, de cine de *ensayo,* que llevan a cabo las novedades (a veces con escasos medios técnicos) para que la experiencia demuestre cuál puede ser su valor. El *ensayo* es más libre, menos sistemáticamente metódico que la *experimentación.*

➢ EXPERIMENTAL.

II - Sentido derivado: género literario

En singular: estudio que no tiene la ambición de profundizar sobre su tema o de hacer un trabajo exhaustivo. En plural: obra de composición bastante descuidada que diserta sin pretensión sobre varios temas; a veces, recopilación de estudios diversos. Un ensayista es un autor de *Ensayos,* según Montagne.

ENSEÑANZA. Del latín *insignere,* «señalar», «hacer conocer»; la palabra enseñanza tiene dos sentidos corrientes:

I - Acción de transmitir conocimientos

En el marco de esta primera acepción del término, conviene distinguir claramente las enseñanzas estéticas y las enseñanzas artísticas.

1 / Enseñanza estética

En 1750 Baumgarten usó por primera vez la palabra *estética* en un sentido que todavía hoy podemos atribuirle. Sin embargo, es evidente que la reflexión filosófica sobre las artes, sobre el problema de lo Bello*, no esperó a ser designado explícitamente para desarrollarse, como lo testimonia toda la tradición occidental desde Sócrates. Pero fue con Schiller, que se convirtió en profesor de estética en 1791, cuando comienza verdaderamente el movimiento de emancipación de esta enseñanza. Durante todo el siglo XIX, se multiplicaron las cátedras de estética en la enseñanza superior. Esta disciplina se escindió en dos sectores distintos después de que Fechner hubo introducido el método experimental. La «estética de lo alto» se inscribe todavía hoy en el seno de los estudios de filosofía, mientras que la «estética de lo inferior» compete al campo de la psicología. Señalemos finalmente que, en la enseñanza secundaria, la estética no se enseña más que en los cursos de filosofía.

2 / Enseñanza artística

Mientras que la enseñanza de la estética es de naturaleza reflexiva, la enseñanza artística implica la práctica de un arte por parte del discípulo. La enseñanza puede entonces apuntar a dos tipos de objetos diferentes:

A / *La formación profesional de los artistas.* La situación de las diversas artes ante la necesidad de una enseñanza es variable. Mientras que las escuelas de poesía, por ejemplo, no siempre han parecido útiles, las disciplinas cuya práctica implica un dominio corporal particular, tales como la danza o la música instrumental, no podrían prescindir de una enseñanza específica, ya sea adquirida por un *aprendizaje* en casa a cargo de un maestro, ya sea por una *enseñanza* organizada en el seno de instituciones especialmente concebidas a tal fin. Cualquiera que sean estos modos de adquisición de competencias técnicas no pueden estar total-

mente exentos de una formación amplia del gusto –en estos dominios no existe una técnica neutra, apta para todo–, más aún teniendo en cuenta la temible normativa que a menudo está implícita. En este sentido, el control de las modalidades de formación, incluso la obtención de un monopolio en la materia, fueron la ocasión de duras luchas de poder, destinadas a imponer y perpetuar una concepción de su arte en detrimento de todas las demás. Además, no se puede, por definición, transmitir más que experiencia, que se suele transformar en estereotipos. Diderot subrayaba ya, para su disgusto, que las clases de la Academia de pintura no eran sino «comercios de maneras».

Teniendo en cuenta esta constante, la cuestión que aquí se plantea es la siguiente: cómo se puede facilitar al mismo tiempo un dominio de los medios técnicos propios para «eliminar limitaciones» (J. D. Ingres) y estimular una *creatividad* que sea capaz de trastocar los «modelos» establecidos, e invente a veces no solamente «estilos» desconocidos hasta entonces, sino también modalidades operatorias radicalmente nuevas.

Por otra parte, aunque el acceso a los «oficios» estaba generalmente protegido, hoy en día, la tendencia es a una mayor libertad y, en Francia, queda únicamente la arquitectura, cuyo ejercicio está todavía sometido a la obtención de un título. En esas condiciones sociales, tienden a desarrollarse los procesos de autodidáctica que, por otra parte, están también animados por la crisis que experimentan las técnicas tradicionales.

B / *La enseñanza de las artes como parte de la educación*. La capacidad de tocar un instrumento de música, de bailar, o de esbozar los paisajes encontrados en los viajes, formaron y forman parte de los atributos de una cierta distinción social. Por otro lado, las tradiciones orales han perpetuado durante mucho tiempo la vida de las artes populares que no eran cosa de especialistas profesionales.

Desde que las ideas de democratización del saber se convierten en dominantes, ciertas artes –esencialmente la música y las artes del dibujo– se imparten en cursos en el marco de la enseñanza obligatoria. Tanto en la escuela primaria, como en el primer ciclo de la secundaria, se enfrentan dos tesis: los que sostienen la primera, abogan por la adquisición de competencias prácticas y técnicas que juzgan útiles para todos. Hay que señalar que el fracaso de la escuela en este terreno ha sido patente, pocos adultos tienen un mínimo de dominio del dibujo, por ejemplo. En cuanto a los segundos, estiman que la práctica de un arte, en el ámbito escolar, debe ser una ocasión entre otras, de la posibilidad de desarrollo armonioso del niño o del adolescente. Esta vertiente nos lleva igualmente a hacer comprender la *creación* como experiencia ciertamente modesta, pero real e íntima, y que espera de esta forma contribuir a la educación estética de la población.

II - Conocimientos adquiridos

La *enseñanza,* es también el conocimiento en sí mismo, puesto que se deduce de una situación, un texto, una disciplina o una obra, etc.

En el ámbito de esta segunda acepción del término, es posible hablar de una enseñanza *de* la estética o *del* arte que, lejos de transmitir conocimientos internos a estas disciplinas, está constituida por el conjunto de los saberes más generales que provienen de ellos.

Se trata, pues, de extraer lo que esas actividades humanas nos enseñan. la reflexión filosófica sobre el arte, a partir de sí mismo, abre una vía de acceso al conocimiento por lo *sensible**. Etienne Souriau, Merleau-Ponty, Bachelard, Jankélévitch, Heidegger o Adorno, entre tantos otros, han desarrollado un pensamiento estético que tiene más en cuenta las obras reales que los filósofos del pasado, o mejor aún, un pensamiento que procede de ellas. Si aquí está mediatizada por la estética, la enseñanza del arte puede también desarrollarse *directamente,* y alcanzar al «aficionado» de una forma que no es indescriptible, pero cuya experiencia profunda se convierte en privada, íntima y ampliamente inefable.

Las diversas ciencias humanas, cuyo progreso en el transcurso del siglo XIX fue considerable, han vuelto todas, sin excepción, sus miradas sobre las obras de arte y las actividades artísticas. No podemos imaginar hoy la sociología, la etnología o la psicología y el psicoanálisis –por citar algunas–, prescindiendo de las experiencias adquiridas con motivo de sus investigaciones en estos campos. Polimorfa y polisémica, la enseñanza del arte, en otro tiempo a menudo ignorada o incluso despreciada, es hoy más importante de lo que lo fue nunca.

➢ ARTE, AUTODIDACTA, CREACIÓN, CREATIVIDAD, DIDÁCTICO, EDUCACIÓN, ESTÉTICA, TÉCNICA, TRADICIÓN.

ENSUEÑO

I - Características generales

1 / Como el sueño, el ensueño se distingue de la vida perceptiva en la medida en que está orientada hacia la acción. Constituye un estado de esparcimiento y de «consciencia distraída»; el soñador está *desatento a las realidades externas)* (a pesar de que nunca pierde totalmente el contacto con el medio y permanece siempre capaz de desprenderse del ensueño). El estado favorable al ensueño es, ya sea la inacción, ya sea una actividad automática o, cuanto menos, monótona que apenas exige atención.

2 / En este estado, la conciencia es *invadida por imágenes* que se desarrollan espontáneamente; a veces se convierte en el sueño diurno o sueño de vigilia. Las imágenes son, en mayor o menor medida, nítidas y vivas, a veces muy vagas. Cuando el ensueño está más cerca del sueño, las imágenes surgen por sí mismas y el sujeto asiste en calidad de espectador al desfile de las imágenes.

3 / El ensueño *no carece, sin embargo, de organización*. Bajo su forma más plena, se presenta como una historia, una sucesión de acontecimientos en la cual el soñador participa y del cual es, en primera persona, uno de los personajes. Incluso

bajo formas menos sistematizadas y aparentemente más incoherentes, el ensueño posee, cuando menos, una cierta temática, cuya organización es generalmente de naturaleza afectiva.

4 / El ensueño está *siempre profundamente impregnado de afectivid.* Puede ser la visión de un futuro en el que se realizarán los deseos, o el refugio de quienes se les ha vuelto penosa la vida social, insoportable a sus ojos, como para el Rousseau de las *Ensoñaciones del paseante solitario.* Pero el ensueño está lejos de ser siempre agradable o idealista. Puede tratarse del retorno al pasado de un ensueño nostálgico; o también, como en el *Jacques Vingtras* de Jules Vallès, una visión que recubre a todos los personajes y a los acontecimientos del pasado de colores más oscuros y más tristes de lo que fueron en realidad. Se trata de ensueños penosos, trágicos, e, incluso, horribles.

II - Características estéticas

1 / Si bien es cierto que el ensueño, modo de pensamiento normal y bastante extendido, no siempre tiene características estéticas, también es verdad que, no obstante, se presta, por su misma naturaleza, a ciertas funciones estéticas que adquiere gustosamente en los poetas, escritores, artistas, aunque no solamente en ellos. Se puede, en efecto, *soñar cosas bellas* y tanto más bellas cuanto que su belleza no depende de un esfuerzo de realización. El ensueño desempeña, a menudo, el papel de ficción compensadora; se puede utilizar para compensar las fealdades de la realidad, o simplemente su aspecto banal y despojado de interés. El ensueño puede también estar revestido de un *carácter poético.* Para Bachelard, el poeta obedece a esas fuerzas inmensas de la imaginación que produjeron los antiguos cuentos* y mitos*; y, tomando como ejemplo a esos grandes soñadores que son los poetas, cada uno de nosotros, al librarse a este ensueño fundamental, vuelve a encontrar los primitivos poderes oníricos: «semejante soñador es un *soñador del mundo.* Se abre al mundo y el mundo se abre a él». Hasta aquí, en sus obras sobre los cuatro elementos, el pensamiento de Bachelard es una profundización al pensamiento de Jung; pero con la *Poética del ensueño* su pensamiento se enriquece con su propia reflexión. La poesía va y debe ir más lejos que el ensueño en la naturaleza originaria. Lo que la poesía revela en su esencia superior, es que la imagen literaria es un comienzo absoluto, y la imaginación poética una «emergencia» primera. La imaginación, que en el ensueño poético imita solamente a la naturaleza dada, la *natura naturata,* en tanto que es capaz, como el ensueño, de ser una naturaleza creativa, *natura naturans,* la poesía rivaliza con la naturaleza creando «un nuevo onirismo».

2 / El ensueño puede colocar entonces al poeta, al artista, *en el camino de la obra de arte.* Se sabe, por ejemplo, por el testimonio de Rousseau en *Las Confesiones,* que, de las ensoñaciones sobre las riberas del lago Léman, surgió esa ficción que se llama *La Nueva Heloísa,* Leonardo da Vinci, en sus *Apuntes,* se complació en indicar las fuentes de imaginación más humildes que se sitúan en el punto de partida de la obra: «si miras muros embadurnados de manchas o construidos con piedras de diferentes clases, y haya que imaginar alguna escena, verás en ellos paisajes variados, montañas, ríos, rocas, árboles, planicies. Descubrirás también combates y figuras con un movimiento rápido, extrañas fisonomías y ropajes exóticos, y una infinidad de cosas que podrías llevar de nuevo a formas distintas y perfectamente concebidas». El ensueño puede, pues, ser el germen de una obra.

3 / Sin embargo, el estado de ensueño *no es un género suficiente, y abandonarse a él puede ser un obstáculo para la obra de arte.* El dramaturgo alemán Hebbel (1803-1863) nos pone en guardia contra una temible ilusión: «El entusiasmo que tiene un artista por su ideal no puede provocarlo más que realizando este ideal por todos los medios de su arte. No basta con mirar a las nubes gritando: «¡Qué diosa estoy contemplando!». Esto no hace una diosa en la tela. Y tampoco es cierto que él mismo vea una diosa. La conquista solamente pintándola; nunca cogería el pincel si se le hubiera aparecido plenamente». Este estado de sueño, esta «nebulosa inicial», según la expresión de Henri Delacroix, es ante todo, en el momento de este estado originario, una exigencia de creación, pero en una especie de indistinción y desorganización. Después, a partir del germen inicial, la obra podrá desarrollarse y transformarse por medio de una sistematización progresiva y por una armonización creciente de las relaciones que unen los elementos al sistema hasta el acabamiento.

L.-M. M./A. S.

➢ Onírico *[III]*, Psicoanálisis.

ENTENDIDO (Conocedor). Este término, tomado del vocabulario de la montería, se introdujo en las Bellas Artes hacia finales del siglo XVII para designar a aquella persona que, por gusto, por placer, por curiosidad, ha llegado a un gran entendimiento de las producciones artísticas.

A diferencia del aficionado, del coleccionista o del simple espectador curioso, el entendido no busca tanto poseer las obras que aprecia, como convertirlas en objetos de experiencia vivida y de reflexión. A la constitución de una colección particular, prefiere la satisfacción de la organización de su «museo originario». Es preciso poner de relieve a este respecto, que ciertos entendidos como Jean-Pierre Mariette (1694-1774), han visto declinar sus cualidades de enjuiciamiento e intuición tras haber cedido a las tentaciones de la colección.

El conocedor –ideal espectador de la obra de arte– manifiesta de forma simultánea cualidades referidas a la sensibilidad (percepción rápida y matizada, primer vistazo infalible) y cualidades intelectuales (claridad de juicio, sentido de la búsqueda, comprehensión en profundidad de la obra, conocimiento y maestría en las diversas técnicas).

Su cometido, en la historia de las Bellas Artes, no es nada desdeñable. Ha sabido dar ánimo

a aquellos artistas de los que ha sido con frecuencia compañero e interlocutor incomparable; ha sabido aconsejar a los coleccionistas en sus nuevas adquisiciones y sobre todo ha permitido a una época forjar su gusto. El título de la revista inglesa *The Connoisseur* (fundada en 1925 en Londres) representa el homenaje rendido a su labor.

El entendido tiende en nuestros días a ser reemplazado por el crítico de arte, profesional remunerado, que no tiene siempre posibilidades de mostrar la misma independencia de espíritu, y por el experto, otro profesional, cuya labor consiste únicamente en autentificar o no una obra. Los marchantes de cuadros, de antigüedades, de curiosidades... son profesionalmente conocedores.

Es cierto que los conocedores pueden exagerar a menudo, y volver artificiales los criterios de apreciación de las obras. Su psicología se asemeja en ese caso a la de los coleccionistas (por ejemplo, el bibliófilo que prefiere la edición rara donde puede hallarse falta de impresión la palabra «la»).

C.

➢ AFICIONADO, ANTICUARIO, COLECCIÓN/COLECCIONISTA, CRÍTICO.

ENTRADA

I - Estética general

Momento en el que un elemento se introduce por primera vez en una obra de arte. Este concepto no concierne más que a las artes del tiempo, donde la obra se desarrolla en una sucesión; apenas se emplea en literatura, y sobre todo se utiliza en las artes que requieren ejecutantes. La entrada tiene una doble importancia: por una parte, frente a la obra misma, pues hace intervenir a un nuevo elemento que debe al mismo tiempo romper y renovar lo que ya preexistía, y formar con él un conjunto orgánico; por otra parte, desde el punto de vista del público, pues esa primera visión impacta e influye en la forma en que recibirá lo siguiente.

II - Música

Se denomina entrada, bien al momento en que un motivo musical hace su aparición, sobre todo en una fuga (entrada del sujeto, del contrasujeto), o bien al momento en que una voz, un instrumento, comienza a sonar dentro del conjunto (la entrada progresiva de la madera y el metal después de un largo pasaje del cuarteto, en el compás 68 del *allegreto,* de la VII *Sinfonía* de Beethoven).

III - Teatro

La *entrada* es la irrupción en escena de un actor: hacer una buena entrada o echar a perder la entrada. Es el momento en que se reviste de la personalidad de aquel que encarna, y se presenta ante el espectador; momento que, a veces, el actor, nervioso por su aparición ante el público, siente como algo terrible. Es también el momento en que interviene en la acción de los otros actores que puedan encontrarse ya en escena. Una entrada desafortunada puede turbarles enormemente; es, pues, muy necesaria una presencia de espíritu, ya sea para improvisar y llenar el intervalo anterior a una entrada tardía, o para que el actor que entra demasiado pronto logre (lo cual requiere mucho talento) no hacerse notar y pasar desapercibido frente a los espectadores. Pero una buena entrada tiene una gran importancia estética, por la manera en que el actor se impone en escena y frente al público. Algunas entradas son golpes de teatro que cambian el curso de la obra; por ejemplo, la entrada de la Estatua del Comendador en el último acto del *Don Juan* de Molière o del *Don Giovanni* de Mozart.

IV - Ballet

En el arte de la danza, el sentido de la entrada ha evolucionado. En la Edad Media, entre los servicios de los largos banquetes se presentaban divertimientos: los entremeses*. Un carro (en forma de torre, de ballena, de barco, etc...) hacía su «entrada» en la sala, llevando a los músicos y bailarines. Es el primer sentido de la palabra.

En el momento en que el ballet se constituye a partir de los entremeses, la palabra designa la aparición de nuevos personajes o grupos, lo que denominamos una «escena». La estructura del *ballet de entradas* que caracteriza al ballet de corte, implica una distribución de la obra en escenas que no presentan por fuerza una relación lógica entre sí. Esto permite dar prioridad a los aspectos más espectaculares del género visual, sin preocuparse del encadenamiento. El tema pasa a un segundo plano, hasta reducirse, a veces, a un simple pretexto de presentación: por ejemplo, el Triunfo de Minerva en el *Ballet de Madame* (1615), en el que las entradas son totalmente independientes unas de otras.

En la Ópera-Ballet, herencia del ballet de corte, el principio de la independencia de las entradas es absoluto y se convierte en una característica propia de este género. En el siglo XVIII, las *entradas* toman el sentido de actos. No están ligados más que por una idea directriz expuesta en el prólogo, y cuya conclusión se saca del epílogo: rivalidad entre Venus y la Discordia, en la *Europa galante* (1679) donde las entradas, que tienen personajes diferentes, se sitúan en Francia, España, Italia y Turquía.

La discontinuidad da una total libertad en la variedad permitiendo efectos de contraste y de oposición, y la utilización de una tramoya diversificada, cada vez más perfeccionada, creando una impresión de algo maravilloso y fantástico. Pero esto no exige al espectador el mismo trabajo de intelección y de memoria que requiere, para ser entendida, una acción continua con múltiples giros.

ENTREACTO. Intervalo entre dos actos, cuando la representación de una obra, de un ballet, no son continuos y se inserta un lapso de tiempo entre dos actos consecutivos. El entreacto puede responder a una necesidad práctica (por ejemplo, tiempo de cambiar el decorado; pero los perfeccionamientos de la tramoya tienden a reducir esta necesidad).

El entreacto marca dos rupturas importantes:

I - Una ruptura de contacto psicológico

Se trata, en primer lugar, de una ruptura de contacto entre los actores y el público; pero también es un ruptura de contacto en el propio público, que pierde la fusión consigo mismo en una personalidad colectiva, y se fragmenta. El entreacto tiene a veces una función social, permite los encuentros, las conversaciones. Los espectadores se reintegran a su propio mundo. Pero cuando la representación comienza de nuevo, los espectadores necesitan, con frecuencia, un tiempo de adaptación para restablecer el contacto. (El entreacto se siente menos como una ruptura en los espectáculos considerados como simples divertimentos.) Para evitar la ruptura se ha buscado reducir o suprimir los entreactos de las obras antiguas, como, por ejemplo, hoy en día, en el ballet de tesis, en el que el espectador debe sumergirse en otro mundo y permanecer allí durante todo el ballet. La fusión, la intensificación obtenidos, pueden alcanzar así un grado emocional impensable anteriormente.

II - Una ruptura en el tiempo dietético

Durante el entreacto, el tiempo diegético no coincide con el de la representación, pero establece con él una cierta relación. El intervalo diegético entre los dos actos puede suponerse nulo, o equivalente al del tiempo real del entreacto, o más largo (incluso muy largo). Si la escena permanece a la vista de los espectadores, esta disyunción puede parecer artificial; el entreacto sería solamente una fase en la que la acción importante se transfiere a otra parte; esto es lo que ha llevado a Beaumarchais a intentar, en *Eugenia,* dos juegos de entreacto donde la acción continúa. Este segundo punto no concierne más que al entreacto en el transcurso de una obra, y no al que separa dos obras o dos películas.

➢. ACTO.

ENTRELAZADO. Adorno hecho con entrecruzamiento de curvas y de volutas con una regularidad calculada.

El entrelazado se aplica sobre todo en la forja y la cerrajería (barandillas, balaustradas), en la encuadernación, el bordado, la iluminación y la coreografía. Abstracto y repetitivo, es uno de los elementos esenciales de la decoración islámica; esculpido en madera, en piedra, o realizado en los juegos de trenzas, lo encontramos también en los países célticos y de la Europa septentrional, así como en gran parte del continente asiático y hasta en el Pacífico sur. Su interés estético se encuentra en el arabesco de las curvas combinadas y en el arte mismo de combinarlas, según una ley que engendra una posibilidad infinita de repetición. El pintor y teórico japonés Taro Okamoto hablaba de una estética del «escalonamiento infinito» y de «cruzado en perpetua extensión». El entrelazado ha estado cargado de símbolos e investido de una magia especial; es un macrocosmos que puede significar el universo.

➢ ARABESCO, CURVA, VOLUTA.

ENTREMÉS. Intermedio que, en la Edad Media, se presentaba entre los servicios de los largos festines. En principio desorganizados y ejecutados por cómicos que actuaban conforme iban llegando, a partir del sigo XIV se conciben ya alrededor de un tema: un carro hace su entrada; de él salen los músicos y bailarines vestidos en función del tema.

El desarrollo de los entremeses muestra el gusto creciente por el espectáculo en detrimento de la comida. Elemento accesorio en sus comienzos, es cada vez más importante y termina por ser lo esencial de la fiesta. Demasiado largos para desarrollarse en medio de la comida, finalmente son trasladados y de ellos deriva el ballet de corte. Buscan únicamente el efecto visual, a causa del ambiente ruidoso en el cual se desarrolla. Ponen el acento en la representación, los vestidos y los bailes. Estos últimos combinan los elementos de la rica coreografía de líneas señoriales con la coreografía de pasos campesina, que evoluciona y se hace más fina. Desempeñan un gran papel en la historia de la evolución de la danza.

➢ DIVERTIMENTO.

ENTUSIASMO. *I* - Etimológicamente, el entusiasmo se define como el estar poseído por un dios. Es, por tanto, en estética, la inspiración tal y como la describía Platón.

➢ DELIRIO, ARREBATO, INSPIRACIÓN, PLATÓNICO (ESTÉTICA).

II - En sentido moderno y psicológico, el entusiasmo es un estado afectivo intenso y dinámico, de admiración o de alegría. En la *contemplación estética,* es un arrebato frente a una obra fuera de lo común y, con frecuencia, un arrebato colectivo (ver *Público).* En la *creación artística,* es el estado del escritor o del artista que trabaja con fervor llevado por un impulso, y siente que la obra sale adelante. Esta fase de exaltación puede incluso prolongarse hasta varias horas, pero no va más allá de eso. Y, sobre todo, ese estado no siempre permite juzgar acertadamente el valor exacto de lo creado, pues la impresión de estar por encima del nivel ordinario se puede prestar a muchas ilusiones. Por eso es necesaria, a continuación, una fase de «sangre fría», para estimar el valor real de aquello que fue concebido en un momento de entusiasmo, y, en función de este juicio, resultará el dejarlo tal cual y considerarlo como terminado, o retomarlo para corregirlo o completarlo.

➢ ADMIRACIÓN, AGITACIÓN, CONTEMPLACIÓN, CREACIÓN.

ENVÍO. Esta palabra no tiene sentido estético más que en literatura, donde designa algunos versos finales que *envían,* es decir, dirigen la obra a alguien, para rendirle homenaje. Más en concreto, el *envío,* es la media-estrofa final de una balada, que comienza al principio por la palabra *Príncipe,* en la que se encuentra condensado todo el poema.

➢ BALADA, CONCLUSIÓN, ADVOCACIÓN.

ÉPICO. Lo *épico* es la categoría estética de la epopeya; pero la epopeya es un género literario definido por la reunión del éthos épico y de una forma, la de un vasto poema narrativo, aunque otras formas pueden también prestarse a este éthos. Encontramos, efectivamente, lo épico en las baladas o diversos poemas epico-líricos; en algunos géneros en prosa, como las sagas, o como ciertas novelas (de Hugo o Tolstoi, por ejemplo); aunque el teatro se presta menos, no obstante, Brecht ha reivindicado un teatro épico; el cine posee grandes recursos para lo épico; y no hay que olvidar otros géneros considerados como inferiores, pero que un estudioso de estética y filósofo serio no puede desdeñar: el folletín popular (en las mejores novelas de Paul Féval o de Michel Zévaco, aparece una épica excelente); los cómics (¿no es épica acaso lo que les gusta tanto a los jóvenes telespectadores entusiastas de Goldorak?); el folklore, por ejemplo, ciertas canciones del ferrocarril del folklore americano; los buenos westerns, etc. Es preciso, pues, definir lo épico, no apoyándose en algunos ejemplos elegidos a partir de una teoría, sino aceptando todo el caudal de lo que hace surgir tal éthos, y desentrañando los puntos comunes.

I - Lo épico es, en primer lugar, una categoría de la *tensión*, que pone en juego ciertas fuerzas en *oposición intensa*. Lo cual lo acerca a otras categorías como lo trágico o lo dramático, y lo aleja de todas aquellas que juegan sutilmente con una oposición reducida (como lo idílico, para lo cual muchos autores como Hegel han creado el término de no-épico).

II - Pero lo épico se separa de lo trágico por su *dinamismo*. Mientras que lo trágico es un largo tormento donde el héroe está abocado a un destino fatal ineludible, mientras que lo patético pone el acento en el sufrimiento experimentado, en lo épico como en lo dramático, el héroe es sobre todo activo, y su acción puede siempre modificar el universo de la obra; el futuro no está determinado de antemano por la fatalidad, ni siquiera está en suspenso, sino que es algo que hay que crear. Lo épico es movimiento, y movimiento realizador.

III - Este dinamismo de lo épico exalta al héroe como hombre y *hombre individualizado*. El héroe épico puede contrarrestar fuerzas enormes; tan pronto acaba con terribles monstruos, como lucha contra todos. De ahí el tema tan frecuente del héroe, que él sólo consigue la victoria en el choque entre dos ejércitos: cuando Aquiles, Rustem, Cuchulainn, el Cid... no intervienen en la lucha, su bando corre un serio peligro de ser vencido; pero en cuanto ellos intervienen, la situación se vuelve a su favor. Esto explica por qué una epopeya propiamente dicha como la *Messiade* de Klopstock no tiene nada de épica: lo humano se anula por la inmensidad de lo divino. Lo épico transfiere lo sobrehumano a lo humano.

IV - Lo épico se separa además de lo dramático por su carácter de *expansión grandiosa*. Lo dramático, como lo trágico, y como ciertas fomas de lo heroico obran concentrando la acción; las fuerzas se anudan en un punto clave. Por el contrario lo épico se extiende hacia el exterior, se dilata, precisa lo grandioso. (También puede estar en intersección con lo cómico en cuanto que este último no es un género menor, sino al contrario de lo cómico dilatador, que revaloriza lo gracioso. A veces encontramos lo épico en Rabelais.)

V - Finalmente, ese movimiento de expansión se fundamenta en la *certidumbre interior*. Con frecuencia se ha señalado que lo épico posee una seguridad sin tormentos ni inquietudes del alma; así, como señala Lukács en su *Teoría sobre la novela*, en el héroe épico se da una «perfecta conveniencia de las acciones según las exigencias interiores del alma, exigencias de grandeza, de realización y de plenitud», y él encuentra obstáculos, peligros, pero sin aflicciones internas. Se adhiere a una tabla de valores que jamás pone en duda. De ahí, el tema tan frecuente de la fidelidad del héroe a un rey ingrato (el Cid a los reyes Sancho o Alfonso, Rustem y el rey Keï Kaous, Guillaume d'Orange y el joven emperador Louis... incluso hasta Pardaillan y los últimos Valois. El Cid de Hugo es ejemplar por su estoicismo, rechazando todo cuestionamiento).

Hace falta, además, un cierto tipo de personalidad para apreciar plenamente lo épico. Si bien los franceses del siglo XVII «no tenían mentalidad épica», los de otras muchas épocas sí la han tenido; pero ¿en qué consiste la mentalidad épica? Quizás se manifieste sobre todo en una concepción grandiosa pero simple, de fuertes oposiciones; en la capacidad de asombrarse (pues nada se opone más a la tendencia épica que los puntos de vista desmitificadores, la impresión de que toda grandeza es algo inflado que hay que desinflar); una cierta necesidad de emociones más que de suavidad y reposo, y un alma cálida que simpatiza con la acción.

➢ DINAMISMO, ÉPICO-LÍRICA, EPOPEYA, HEROICO, TENSIÓN.

ÉPICO-LÍRICO. Que concierne a la vez a la *lírica* y a la *épica*.

Aunque este género sea muy antiguo, la idea ha permanecido, durante mucho tiempo, ausente de la reflexión teórica, en la medida en que la tradición clásica consideraba separadamente al lirismo y a la epopeya. El concepto mixto de *épico-lírico* no comienza a abrirse paso hasta el prerromanticismo y el romanticismo y, al principio, con ciertas reservas. Hegel es un ejemplo bastante típico de esta fase de transición. Si, en efecto, según las ideas clásicas en las que Hegel profundiza en términos de oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, se define la lírica como efusión afectiva de los estados del alma que experimenta el poeta en tanto que sujeto, y la épica como la narración de acontecimientos externos al alma del poeta, y, por tanto, objetos, épica y lírica parecen a primera vista inconciliables. También Hegel considera que las formas populares que participan de la épica y de la lírica son consecuencia de que sus autores «no han sabido elevarse ni a obras líricas de orden superior, ni a epopeyas», sino que han sido «descuidados y bárbaros»; y «si hoy en día he-

mos puesto a nuestro alcance los cantos de los iroqueses, de los esquimales y de otros pueblos salvajes, no se podría decir que el círculo de nuestros logros poéticos se haya ampliado» *(Estética,* Los diferentes géneros poéticos; Las relaciones entre la poesía lírica y el nivel de civilización).

No obstante, Hegel no puede, a pesar de todo, comparar a Goethe y a Schiller, autores de baladas que participan de la épica y de la lírica, con los esquimales y los iroqueses. Está obligado a admitir un concepto mixto, diferente del de un sincretismo por incapacidad de cultivar separadamente los dos géneros. Consecuentemente, comparando estas baladas con baladas anónimas inglesas (que él considera «primitivas») y con el Romancero español, concibe la posibilidad del *relato de un acontecimiento épico* (pero «bastante limitado y circunscrito») sobre un *tono lírico:* el poeta siente una impresión afectiva profunda sobre este acontecimiento y el tema de su poema no es tanto la acción en sí misma como su «reflejo interior», sentimiento que él desea compartir. «De esta forma, aunque el contenido sea épico, la manera de tratarlo es lírica» *(ibid., La forma de la poesía lírica).*

Se puede llegar todavía más lejos en el análisis. Si examinamos las baladas inglesas –y sobre todo escocesas– como *Chevy-chase, Johnnie of Breandislee, Edom o' Gordon, Sir Patrick Spens, The bonie house o' Airlie, The Battle of Harlaw, The Battle of Roslin, Gude Wallace, Wallace,* etc., o bien los poemas heróicos de *l'Edda,* de Saemund Sigfusson, se puede observar en todos ellos la frecuencia del discurso directo. A cada instante, el acontecimiento épico es presentado en primera persona por uno de aquellos que lo viven; lo narrado y lo vivido se entremezclan. En *Chevy-chase,* la llegada de los Douglas no es narrada por el poeta, sino bruscamente señalada por uno de los protagonistas, el conde Percy: «¡Mirad! Aquí llega el conde Douglas, / Sus hombres con armaduras brillantes, / Veinte centenares de lanzas escocesas / Desfilan ante nuestra vista»; después se produce la batalla; en *Edda,* el combate de Sigurd contra el dragón Fafnir es un diálogo entre el héroe y el monstruo, y la cabalgata jadeante de Skinir a través del país de los trolls, es una exhortación que, al hilo de los acontecimientos, el caballero dirige a su caballo. Este procedimiento ha sido retomado por los modernos e incluso en los poemas cultos; ver, por ejemplo, *La cabeza de Kenwarc'h,* de Leconte de Lisle, donde no estamos fuera de los hechos, sino inmersos en ellos.

Por otra parte, la forma estrófica, los *eights and sixes* de las baladas inglesas, los cuartetos de *l'Edda* en «metros de saber antiguo» o en «metros de canción», son claramente una forma lírica. El hecho de adoptarla para narrar hechos grandiosos y terribles confiere a dichas acciones un ambiente particular, lo mismo que la frecuencia de fórmulas rituales, de versos repetidos varias veces produciendo un efecto de estribillo: se une el dinamismo y la amplitud de la épica a un ritmo mágico, a una composición en células rítmicas cerradas y complejas al mismo tiempo, que organiza la amplitud de una acción muy vasta en una serie de momentos, cada uno de los cuales está emocionalmente definido.

Lo épico-lírico no es, pues, una yuxtaposición ni una confusión de lo épico y de lo lírico, sino un género propio y original, que linda, por un lado, con lo épico, y, por el otro, con lo lírico sin confundirse con ninguno de ellos.

➢ Épica, Lírica, Romance.

EPIFANÍA. ***I*** - El término *Epifanía* (del griego ἐπιφάνεια, aparición) designa la manifestación repentina y sorprendente de una divinidad. El término ha mantenido hasta el siglo xx un sentido teológico: en la religión cristiana, la Epifanía es la manifestación de Jesucristo a los Reyes Magos venidos a adorarlo. Este término se ha convertido en un concepto estético con James Joyce, quien influido por la lectura de los textos de William Pater (y, claramente, por la Conclusión de *El Renacimiento),* ha querido ver en la epifanía la manifestación repentina y espiritual de un recuerdo, de una imagen, de una emoción, a menudo insignificantes en un principio. El trabajo del escritor, piensa Joyce, consiste en recordar «esos momentos delicados y evanescentes», con la mayor minucia y fidelidad. La epifanía es, por tanto, para él, lo que da lugar a escribir, a la escritura creadora. Es, pues, una etapa constructiva del arte, pues no consiste sólo en registrar tales momentos, sino en darles forma. Experiencia estética que se convierte en el descubrimiento de lo real a través del lenguaje.

Escritores como Virginia Woolf, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Henri Pichette, han fijado en sus obras esas series de «momentos de ser».

II - Joyce ha denominado también *epifanías* a sus manuscritos (publicados después de su muerte) donde ha intentado hacer resurgir esas experiencias privilegiadas.

EPÍGONO. Esta palabra, que significa etimológicamente *descendiente,* designa en estética, dentro de un movimiento* artístico o literario, a los de la segunda, tercera... generación, cuando la inspiración inicial empieza a desvanecerse; o refiriéndose a un gran escritor, un gran artista, se dice del que más tarde se inspira en él, pero ya no tiene el mismo valor. El término *epígono* supone siempre la idea una filiación espiritual, pero de una generación más tardía y sobre todo nunca equiparable a la del precursor y fundador. Brifaut, Guiraud, son epígonos del clasicismo.

EPIGRAMA / EPIGRAMÁTICO

I - Sentido etimológico

Pequeño poema escrito sobre una cosa y en relación con ella. Así ciertos epigramas de Marcial son cortos poemas que ofrecen un regalo y están escritos sobre la etiqueta del paquete. Sin mantener ese nombre, este género ha permanecido; ver, por ejemplo, las direcciones versificadas de Mallarmé. Algunos tipos de inscripciones han recibido nombres particulares y

constituyen géneros especiales: epitafio, dedicatoria de un retrato, etc.

➢ DÍSTICO.

II - Sentido derivado de casos particulares del sentido I

Poema muy corto y divertido que denuncia un defecto y constituye un dicho ingenioso. Lo epigramático está próximo a lo satírico, pero es más agudo que mordaz. La concisión concentra la malicia, y todo el comienzo sirve para conducir a la agudeza del trazo final.

➢ SATÍRICO.

EPÍLOGO. Parte que se añade a una obra literaria después de la conclusión* o el desenlace*. Existe, pues, una dualidad de composición y dos etapas de conclusión. Por ejemplo, en muchas novelas, la intriga está cerrada, pero como la existencia diegética de los personajes se prolonga más allá, el autor añade un resumen de su vida después de esa fase primordial que constituye el tema de la obra. El epílogo conlleva a menudo una modificación del tratamiento literario: modificación de agógica frecuente (después de haber seguido de cerca el tiempo diegético, se condensa en un corto relato un largo período de tiempo; o bien, se pasa por alto un largo intervalo de tiempo para retomar el relato con lejanas consecuencias), o conlleva, incluso, una modificación del género, como ocurre en los epílogos reflexivos de las obras narrativas, un paso de la ficción a la autobiografía (Alfonso Karr, *Bajo los tilos),* o los epílogos narrativas de las piezas de teatro (B. Shaw, *Pigmalion).*

EPIPARODOS. Segunda entrada del coro en la tragedia griega, y, por extensión, en toda pieza teatral que tiene un coro. Su importancia estética estriba en una ley de presencia constante del coro; las salidas y entradas del coro son análogas a las de los otros personajes de la acción; aunque a veces sus intervenciones constituyen un intermedio. La ausencia momentánea de un coro fundamentalmente presente confiere a la siguiente entrada un valor dramático. Por ejemplo, es un socorro demasiado tardío (Sofocles, *Ayax)* o una fatalidad de la cual se intenta en vano escapar (Esquilo, *Las Euménides).* El epiparodos muestra el interés estético con un margen de desviación en relación a una disposición inherente a la esencia misma de la obra.

➢ CORO, TRAGEDIA.

EPISODIO. Fragmento de una obra, que tiene su propia unidad de acción.

I - El episodio, subdivisión de la acción de conjunto

1 / En el teatro antiguo

«Parte... que forma un todo, situado entre dos cantos completos del coro». (Aristóteles, *Poética,* cap. XII); en términos modernos, se trata de los *actos centrales* de una obra.

2 / En la epopeya

División de la acción, fuertemente individualizada, y tratada con una cierta amplitud.

3 / En el cine

Parte de una película emitida en una sesión, cuando la película es demasiado larga para ser proyectada completa. La película en episodios ha conciliado, durante los comienzos del cine, la amplitud de la concepción con los medios técnicos aún escasos. Los folletines de la televisión han resucitado este tipo de episodios. En todos los casos, el episodio supone una acción de conjunto organizada en varias fases.

II - El episodio, fragmento accesorio ligado a la acción principal

1 / En literatura

Sobre todo en la epopeya y la novela poética, el episodio consiste, bien en una acción secundaria inmersa en la acción principal (episodio de Nisus y Euryale en la *Eneida),* o bien en un pasaje en el que se desarrollan o describen hechos cuya exposición no es indispensable para la marcha de la acción (Aristóteles cita como ejemplo el *catálogo de los navíos* en la *Ilíada);* en este caso, el episodio es un pasaje descriptivo, o lírico, insertado en un conjunto narrativo; las series didácticas sobre las costumbres de los pulpos y las ballenas introducidos por Hugo en *Los trabajadores del mar,* o por Melville en *Moby Dick,* son episodios según este sentido.

2 / En pintura

El episodio es una escena accesoria ligada al tema del cuadro, sin formar exactamente parte de él. El episodio modifica a veces el éthos de la obra (episodios familiares o divertidos, al margen de una acción noble o dramática); tienen, además, una función plástica, por ejemplo, llena un rincón que la acción principal había dejado vacío, o confiere a las grandes masas del primer plano, consagradas a dicha acción, un fondo diversificado en numerosos elementos de pequeño tamaño.

En todos estos casos, el episodio no debe confundirse con el *intermedio* o el *embolismo,* que introducen pasajes ajenos a la acción principal. En *El enfermo imaginario* hay un *intermedio* de Polichinela, y, sin embargo, un *episodio* de la lección de canto.

➢ ACCIÓN, ESCENA.

EPÍSTOLA

I - Sentido original

Carta, misiva. Epístola se usa con este significado sólo para designar las cartas de la Antigüedad.

II - Carta en verso o poema dirigido a alguien

Este género literario puede definirse como una poesía en segunda persona; ya sea didáctica, lírica, humorística, en estilo culto o familiar, la epístola se caracteriza estéticamente por la relación que se establece entre el contenido o tema tratado, el estilo adoptado y la personalidad del destinatario.

➢ EPISTOLAR, CARTA.

EPISTOLAR. El *género epistolar* es en literatura el del *epistológrafo,* es decir, el del que escribe cartas; se trata de correspondencias reales, y no

de la correspondencia ficticia de la *novela por cartas*. Este género se caracteriza por una mezcla extremadamente dosificada de familiaridad corriente, y de cierto control sobre el estilo (lo que puede conducir incluso a una escritura muy trabajada); es un género en segunda persona, y que tiene en cuenta la personalidad del destinatario, pues la carta va dirigida a alguien, aunque se trate de un grupo; es siempre un destinatario individualizado y no el lector indeterminado y anónimo de la obra escrita para su publicación. Hay que dejar un lugar aparte a la correspondencia de boletines de información y las cuentas enviadas y a las críticas redactadas en forma de cartas; la forma epistolar es más bien una apariencia, incluso un disfraz, que permite un ritmo simple, incluso sin orden ni concierto, y una especie de presunción de sinceridad. El género epistolar, existe desde la Antigüedad; incluso algunos grandes escritores han sido sólo epistológrafos (Plinio el Joven, Mme. de Sévigné...); otros lo han sido ocasionalmente, situándose su principal actividad literaria en otras ramas. ¿Pero habría que contar dentro del género epistolar toda la correspondencia de un escritor? No parece lógico, aunque el límite sea a veces difícil de establecer. Se puede decir, no obstante, que existe un límite para el género, es el de la preocupación por el efecto que tendrá la carta sobre el destinatario, no solamente por el contenido mismo del mensaje, sino por la manera de decirlo; el género epistolar se define, pues, dentro del conjunto de las correspondencias, por una cierta intencionalidad del estilo.

➢ CORRESPONDENCIA *[I]*, CARTA *[I, 2]*.

EPÍTASIS. Se denomina a veces de esta forma al nudo de una acción dramática, a la tensión de las fuerzas de la obra. Pero se llama también epítasis a una segunda fase de tensión en una pieza teatral, después de que la primera tensión del nudo se haya relajado un poco. Esta palabra aparece en el vocabulario de la *dramaturgia clásica*.

La epítasis, como segunda tensión, puede provenir de un falso desenlace: la crisis parecía resuelta, pero el equilibrio esperado no era más que aparente, de forma que el propio juego de sus fuerzas termina por reiniciar la acción (Corneille, *Pulchérie)*. O bien, la situación dramática inicial arrastraba un elemento escondido hasta entonces, y cuya revelación devuelve la tensión (Sófocles, *Las Traquinias)*. Estos tipos de epítasis son sólo posibles en las obras simples y de enredo*.

Pero las piezas complejas*, que combinan varios temas independientes, pueden formar una epítasis al introducir, en el curso de la obra, una fuerza dramática nueva. Se ha cuestionado la legitimidad del método: ¿está permitido introducir *a posteriori* una acción que no estaba incluida en la idea inicial? Algunos de los que han sentido escrúpulos en esto han podido, sin embargo, utilizarlo con acierto, como Corneille con la llegada de los Maures en *El Cid*.

➢ DRAMATURGIA CLÁSICA, TENSIÓN.

EPÍTETO. En general, adjetivo o expresión, calificativos; más concretamente, en gramática, adjetivo que acompaña a un nombre, por oposición al atributo *introducido* por un verbo. Marmontel distinguía el *adjetivo* del *epíteto,* en que el adjetivo es un hecho gramatical, y el epíteto, un hecho estético («En elocuencia y en poesía, se denomina epíteto a un adjetivo sin el cual la idea principal quedaría suficientemente expresada, pero que le da más fuerza, o más elevación, o algo de sutil, de conmovedor, o alguna singularidad punzante, o un color más risueño y más vivo, o algún rasgo de carácter más sensible a los ojos del espíritu»). Esta distinción no se mantiene hoy en día.

La escasez o la multiplicación de los epítetos varía con los estilos, los géneros, e incluso con la moda. Tan pronto se considera que no hay que abusar de los epítetos, que hay que poner pocos, como se considera que su abundancia es signo de belleza. Se distinguen el *epíteto de naturaleza,* siempre aplicable a un objeto, y el *epíteto de circunstancia,* que califica al objeto sólo en determinados momentos, o sólo a determinados individuos de una especie. El epíteto de naturaleza a veces está casi ritualizado, como en Homero: el mar estéril, los aqueos de las bellas canilleras, los irreprochables etíopes. En poesía, estos epítetos que acompañan siempre al mismo nombre, pueden llegar a constituir recursos poéticos, fórmulas hechas para completar un verso, cuando constituyen junto con el nombre una célula rítmica, un grupo formal, por el número de sílabas, longitud de las sílabas, lugar de los acentos tónicos, aliteraciones, etc., según el principio prosódico de dicha poesía.

➢ ATRIBUTO.

ÉPODO. *I* - En los poemas y cantos que alternan la estrofa y la antiestrofa (odas, coros líricos teatrales que se responden por semicoros), el épodo es una tercera estrofa de forma diferente; transforma la organización del conjunto de una estructura binaria a una estructura ternaria, liberándola del riesgo de caer en la monotonía o de un efecto de balanceo mecánico que produciría la alternancia continua de estrofas parecidas.

II - Verso par* de un poema, generalmente yámbico, que consta de un verso largo y uno corto que se alternan; o también el poema escrito con tal ritmo.

➢ CORO, ODA.

EPOPEYA

I - Análisis del concepto

Etimológicamente, la epopeya es la acción de componer un *épos,* es decir, un relato, y más concretamente, un poema narrativo; pero ya Aristóteles emplea casi indiferentemente *épos* y *epopoiïa,* y desde entonces, el término *epopeya* designa sólo al poema épico en sí mismo (que constituye un *género literario),* y también, por analogía, designa una acción real que tiene las características de la acción épica.

El género se definió desde la Antigüedad por referencia a los dos grandes poemas homéricos, la

Ilíada y la *Odisea,* y posteriormente a la *Eneida,* que se inspira en los anteriores. Estas obras han servido de modelos a las demás epopeyas antiguas y a los poemas cultos de la Edad Media, del Renacimiento (la *Jerusalén liberada,* de Tasse, *Los Lusíadas,* de Camöens...) y de la epopeya clásica. Aunque se ha discutido si los cantares de gesta de la Edad Media pueden ser considerados como epopeyas, así como obras tales como el *Beowulph* anglosajón, o el poema alemán de *La détresse des Nibelungen* (siglo XIII). En la época moderna, Victor Hugo llama primero *Pequeñas epopeyas* a lo que más tarde iba a convertirse en *La leyenda de los siglos.* Un conocimiento más profundo de las literaturas no europeas ha llevado a incluir en el fondo épico universal obras tales como el *Shahnameh* («Libro de los Reyes») del poeta persa Firdousi (siglo XI), o los grandes poemas de la India antigua, el *Mahabharata* (cuya elaboración duró varios siglos, en concreto desde el siglo IV antes de J.C. al siglo IV después de J.C.), y el *Ramayana* de Valmiki (quizás entre el siglo II antes de J.C. y el siglo II después de J.C.). La epopeya se define de acuerdo con estos grandes modelos originales.

1 / La epopeya es un poema

De esta forma la distinguimos de los géneros en prosa, que aunque pueden tener un éthos épico, no son, sin embargo, epopeyas; por ejemplo, las sagas escandinavas, las novelas en las que el siglo XVIII ha intentado la epopeya en prosa *(Los Incas,* de Marmontel, la primera tentativa de los *Natchez,* de Chateaubriand, quien cambia de género sobre la marcha); en la época contemporánea, Lukács *(Teoría sobre la novela)* veía anunciarse una nueva forma de epopeya en la obra de Dostoïevski. No obstante, no podemos olvidar la extrema importancia estética que tiene para la epopeya su *forma poética.* La epopeya no es un simple relato; sino que por la magia del ritmo, por el acceso a una forma ritualizada y casi musical que sitúa La Palabra a un nivel superior al del lenguaje ordinario, es más bien un relato, de alguna forma, sacralizado.

2 / La epopeya es narrativa

Eso la distingue de los poemas no narrativos. (Para ver sus relaciones con el género lírico, ver *Épico-lírica).* Como muestra Aristóteles en su *Poética,* la epopeya, acción *relatada,* se opone también a la tragedia, acción *representada;* la tragedia dispone de los recursos de la puesta en escena, mientras que la epopeya «debe conmover sólo con palabras»; además la acción de la tragedia está limitada por las condiciones de la representación teatral, por ejemplo, en su duración, mientras que la epopeya no está sometida a tales limitaciones, y puede abarcar una acción mucho más larga.

3 / La epopeya es extensa

Ésta es, en efecto, una de sus principales características, que siempre le ha sido reconocida.

Aristóteles señala que esta amplitud permite una acción al mismo tiempo *única* y compleja, con posibilidad de varias divisiones, y episodios, suficientemente desarrollados, que guardan un equilibrio en la composición del conjunto. Hace notar también la influencia de la longitud del relato sobre la elección de los versos, que debe adecuarse a ella por su amplitud, permitiendo el relato de forma continua. La epopeya antigua estaba construida en hexámetros dáctilos, pero las que Aristóteles no ha conocido, confirman su tesis: la epopeya francesa, después del decasílabo de los cantares de gesta, ha encontrado, a partir de la Edad Media, la unión de la majestad y del dinamismo en el alejandrino de rimas planas; en la India, la epopeya ha utilizado formas diversas (en el *Mahabharata* hay incluso pasajes en prosa) pero utiliza preferentemente el *sloka,* que es un dístico de 16 sílabas, cada uno en dos hemistiquios de 8 sílabas, que riman de acuerdo a leyes flexibles y rigurosas a la vez.

4 / La epopeya se centra en uno o varios héroes

Aunque su amplitud permite a la epopeya englobar un tiempo muy largo y un gran número de personajes, el hecho es, sim embargo, que sitúa en primer plano un pequeño número de personajes centrales, fuertemente individualizados. Y no obstante, en ella se agitan las fuerzas de la masas, ejércitos enteros, fuerzas inmensas de la naturaleza, fuerzas sobrenaturales. Pero estas fuerzas intervienen por sus relaciones con los héroes épicos, que son hombres; el universo de la obra es siempre, incluso si intervienen los dioses, un mundo profundamente humano, y, como señalaba Hegel, un mundo en el que individuos independientes se funden en uno solo por medio de su voluntad.

5 / La epopeva tiene una acción fuerte

Estos hombres épicos son, en primer lugar y ante todo, hombres que actúan. Aventuras, muy a menudo combates, y siempre peligros, caracterizan a la epopeya. su universo es el universo del riesgo, y de los mayores riesgos, que ponen en peligro lo más importante que el hombre posee (su vida entre otras cosas). Aunque es frecuente que en la epopeya se incluyan episodios familiares o tiernos, estos toques más suaves no hacen sino acentuar las poderosas oposiciones que sostienen el conjunto. Éstas no son oposiciones inmóviles en las que fuerzas afianzadas bloquean la situación: la epopeya es, por esencia, dinámica; y la amplitud y el dinamismo le dan el éthos que extrae su nombre de ella: la épica.

Podemos, pues, resumir la definición de epopeya: larga narración poética de una acción vasta, fuerte, a la vez una y diversa, que se extiende y se centra sobre un pequeño número de héroes. Pero hemos querido añadir una pequeña característica más cuestionable.

6 / La epopeya, ¿exige lo sobrenatural?

En la mayor parte de las grandes epopeyas intervienen dioses, demonios, ángeles, monstruos fantásticos, etc.; pero su presencia ¿es una condición estética de la epopeya? Si aparecen es porque forman parte de las creencias de la época o porque pertenecen al patrimonio de las tradiciones de un civilización) o porque son particularmente poderosas. Estas cualidades no requieren algo sobrenatural, y Carlomagno podría asumirlas tan bien como Júpiter. Pero la gran polémica, en el

siglo XVII, entre los partidarios de lo sobrenatural mitológico y de lo sobrenatural cristiano en la epopeya, ha permitido entrever otra función estética de la que hemos tomado más clara conciencia actualmente.

Boileau, aunque él no haya abordado apenas la epopeya, ha puesto, no obstante, el dedo en la llaga del problema cuando señala que afrontar fuerzas puramente físicas como las de una tempestad es una simple aventura, mientras que los dioses aportan una intención que transforma la manera en la que se aprecia el poema. Hegel *(Estética,* capítulo sobre «Lo bello artístico o lo ideal») profundiza en la idea: los dioses dan una existencia concreta y subjetiva a «unas fuerzas afirmativamente sustanciales», y «el resultado ideal verdaderamente poético» de la epopeya es esta «identidad entre los dioses y los hombres», que une en un mismo ser (el dios) la esencia o la fuerza cósmica con un carácter. Se puede aplicar esta idea a otras mitologías, además de a la de Homero; la función estética de lo sobrenatural en la epopeya es siempre la misma: dar a la acción humana un inmenso eco y elevarla por encima de las dimensiones del mundo, pero, por otro lado, dar a ese mundo un estatus humano.

Falta por saber si esta función puede ser asumida *únicamente* por lo sobrenatural, o si existen poemas épicos sin nada sobrenatural, que no son por ello menos poéticos, ni menos épicos. Al lado del *Pequeño Rey de Galicia,* que contiene algo de sobrenatural, Hugo sitúa *Eviradnus,* que carece completamente de lo sobrenatural. No hay nada de sobrenatural en el ciclo de Guillaume d'Orange, ni en *Raoul de Cambrai.* Los pasajes más épicos del *Shahnameh* son los del inmenso confrontamiento humano entre Iran y Touran, y los pasajes sobrenaturales tienen el papel de cuentos. El *Cantar del Mío Cid* no tiene nada de sobrenatural. Pero podemos observar que, en todos esos casos, se produce el enfrentamiento entre dos mundos, aunque sean enteramente naturales: dos países, dos concepciones de la vida, etc. Sin embargo, hay mucho de superindividual, aunque no de sobrenatural; y esa superindividualidad tiene un valor de esencia. Además, es profundamente humano, y los héroes pueden equilibrarlo. En consecuencia, es posible conseguir lo épico a partir de lo humano-superindividual-esencial no sobrenatural.

II - Las condiciones de la epopeya

La epopeya ha estado siempre ligada a ciertas condiciones, de manera que podemos preguntarnos si éstas no deberían formar parte de su naturaleza y, por tanto, de su definición. La idea es moderna y no está atestiguada más que a partir del siglo XVIII, que ha visto en la epopeya una obra «primitiva» y propia de «la juventud de los pueblos». Estas teorías prerrománticas o románticas han sido superadas, puesto que corresponden a ciertos desconocimientos históricos, como el de la antigüedad de la humanidad. Pero, sin embargo, han planteado claramente el problema de las condiciones sociales y psicológicas de la epopeya.

Autores como Vico o Hegel han investigado sobre si la *acción épica* no debería situarse en ciertas épocas concretas, en las que la individualidad sea más fuerte frente al grupo y donde no exista la idea moderna de estado. Efectivamente, ciertos países o épocas pueden prestarse más a la acción épica; pero también se ha investigado si la *composición épica* no hallaría un terreno más favorable en ciertas civilizaciones. ¿Existen, pues, condiciones especiales para *una sensibilidad hacia la epopeya,* ya sea recibida (público) o creada (poetas)?

Lógicamente, es necesario que se dé la conjunción entre dos sensibilidades: una hacia el éthos épico y la otra a la forma del poema narrativo. Sin embargo, esta última parece haber sufrido una cierta disminución actualmente o bien sucede que la narración en prosa ha experimentado un gran desarrollo. Para ciertos autores recientes como Lukács, Horkheimer o Adorno, la epopeya, especialmente la homérica, constituiría una forma prenovelesca, e incluso, según Lukács, históricamente superada. Es difícil saber si es el público o los poetas, o las condiciones de vida, lo que confina a la poesía actual a poemas cortos y más líricos que narrativos, reservando la narración) incluso el éthos épico, a la prosa. Pero no podemos legítimamente sacar ninguna conclusión determinante para el futuro; sería aventurado considerar la epopeya como un género muerto y predecir que ya no se usará más.

➢ ACCIÓN, CANTO, ÉPICA, HÉROE, HOMÉRICO, MARAVILLOSO, NARRACIÓN.

EQUILIBRIO

I - Sentido propio

Estado de un cuerpo sostenido por fuerzas que se contrarrestan; si el cuerpo se apoya en el suelo, la vertical de su centro de gravedad pasa por el polígono de sustentación. En este sentido, el equilibrio interesa a las artes que trabajan con cuerpos pesados; como son la arquitectura y la escultura para el equilibrio de cuerpos inertes e inmóviles, y la danza, para el equilibrio de cuerpos vivos en movimiento.

1 / Arquitectura y escultura

El equilibrio es necesario en la obras en las que se disponen masas con frecuencia muy pesadas, que no deben moverse ni desplazarse. La arquitectura, en tanto que crea espacios cubiertos, debe conseguir que las fuerzas actúen de manera que la cubierta se sustente por encima de la vida interior. Ejemplos como la bóveda demuestran cómo se puede conseguir un perfecto equilibrio de fuerzas que además garantice la solidez.

2 / Danza

La danza, arte del movimiento, entraña una ordenación de las fuerzas tendente a diversos equilibrios (con un sentido más restringido, se suele denominar equilibrio a una posición sobre un solo pie). El arte del adagio* reside esencialmente en una combinación de equilibrio) donde la pareja de la bailarina le servirá a veces de sustento para prolongar su posición inestable. En la

danza clásica, el artista extremo-oriental, se basa en la noción de un orden en concordancia con el equilibrio universal, mientras que el occidental, orientado especialmente hacia la ligereza, se encuentra en similitud con la espiritualidad de una dirección vertical. La atracción que siente este último por lo alto, le confiere una estética aérea relacionada con un equilibrio inmaterial análogo al del gótico; la figura de la bailarina situada sobre las puntas de los dedos de los pies constituye una sugerencia elíptica. El espíritu del neoclasicismo que inspiraba una expresión dinámica a la inmovilidad, aleja la línea de la pierna de apoyo de la verticalidad; la búsqueda del adelantamiento de la punta y del desplazamiento del eje engendra entonces un vector en sentido oblicuo. Esta nueva figura estética desplazada, llevará al artista de la danza clásica contemporánea a un trabajo coreográfico sobre el suelo, reuniendo de ese modo la concepción del sistema expresionista, que prolongaba el equilibrio hasta su límite extremo e incluso hasta perderlo: *fall-recovery*. Estos dinámicos contrastes instituidos por Doris Humprey, corresponden en su movimiento exacerbado a una estilización del desequilibrio. Podemos ver en ello el reflejo de una sociedad americana joven, caracterizada por un mosaico de seres inconexos orientados hacia las eficacias máximas del instante más corto, donde la noción del tiempo es exasperante y el azar no se desprecia.

Estos diferentes equilibrios repercuten en las tendencias y reminiscencias de mundos complementarios: el Extremo-Oriente, donde todo permanece con una igualdad serena, donde los orígenes y los fines de la vida se armonizan; Europa, alineada sobre la conciliación de lo humano y lo divino, fecundando en esta suspensión el cielo y la tierra, y cuyo equilibrio está entre los dos; el Nuevo Mundo, solicitado por una abundancia de equilibrios y una diversidad de experiencias, que opera a partir de la noción de desarrollo y de la separación sobre ejes cambiantes de ritmos efervescentes.

II - Sentido figurado

El equilibrio es la economía armoniosa de una obra de arte en la que los diferentes elementos se contrarrestan de tal modo que ninguno perjudica el efecto de conjunto por su importancia exagerada. Se habla así del equilibrio de una obra literaria o musical.

Hay también equilibrio de fuerzas diegéticas, en el universo representado por una obra. Así, una situación dramática* en equilibrio es aquella en la que la fuerza temática y la contraria se compensan más o menos; pero esta situación tendría tendencia a bloquearse y a no poder resolverse si el equilibrio es demasiado grande, un ligero desequilibrio es necesario para que se produzca un desenlace. Por el contrario, el equilibrio es necesario para que un desenlace* parezca estable.

En general, las categorías estéticas como lo dramático, los movimientos como el romanticismo, son tendencias con equilibrios inestables; los equilibrios estables, armoniosos, son característicos de categorías como la de la belleza serena o tendencias como el clasicismo.

➢ BALANCEAR/BALANCEO.

ERÓTICO / EROTISMO. Relativo al amor, no en el sentido de un sentimiento de afecto, sino como sensualidad y deseos, actos o sensaciones físicas. Esta noción concierne primero a la estética, en tanto que las prácticas amorosas han sido consideradas como un arte, y segundo, en tanto que el amor ha inspirado obras de arte. Sus límites varían según las civilizaciones, unas admiten sin problemas lo que otras consideran que debe permanecer en la discreción de la vida privada, o incluso lo prohíben. La frontera del erotismo, en cuanto que puede ser considerado como una categoría estética, y lo picaresco, la pornografía... está en el momento en el que los fines artísticos, las consideraciones realmente estéticas, cesan o se subordinan a la simple titilación o excitación física.

Ciertas artes han pasado como eróticas por esencia, como la danza, el teatro, que toman al cuerpo humano como material. De ellos se ha hecho, en efecto, usos eróticos, por ejemplo en la danza que tiene como objeto excitar la sexualidad de quien la practica o la contempla con la única finalidad del placer (lo que explica los anatemas de la Iglesia incipiente contra estas artes) o en el ballet, a finales del siglo XIX (cuando se orientan hacia el espectador posturas y movimientos lascivos con ayuda de las miradas, los gestos. Pero el erotismo queda en el dominio de la sugestión sin caer en la obscenidad). La danza erótica es casi únicamente hecha por mujeres y dirigida a los hombres. Pero estas artes están mucho menos ligadas al erotismo de lo que se cree; y hay muchos casos en los que no comportan ningún erotismo.

➢ EXCITANTE, AMOR, CUERPO, SURREALISMO.

ERUDITO

I - Que posee una gran cantidad de conocimientos

Un estético o un artista pueden ser eruditos. El artista erudito en su arte tiene el dominio técnico del mismo, conoce infinidad de recursos, actúa con seguridad y su criterio se ejercita mediante el contacto con múltiples y variadas obras.

II - Cuya realización recurre a conocimientos muy amplios

Se habla entonces de una obra, de un arte o de un estilo *eruditos*. El término se puede emplear de manera neutra, simplemente para constatar un hecho. También se usa con el fin de alabar: la obra, el arte eruditos adquieren una perfección formal que los entendidos aprecian, y se dominan sus cualidades sin ningún problema. A menudo encierran proezas técnicas, pero las dificultades se resuelven con tanto acierto que causan una impresión de pureza y simplicidad. A. S.

ESBELTO. En sentido propio, dícese de lo que ha tomado impulso y se eleva de un salto; de donde, en sentido derivado, dícese de lo estrecho con

acentuación en su parte más alta y que produce impresión de aligeramiento.

El término se aplica, en principio, en un sentido estético, al cuerpo humano, con un matiz laudatorio (se opone a grueso). Pintores, dibujantes, escultores, proporcionan formas esbeltas a los personajes que representan, para dar una impresión de elegancia, de gracia, pero dinámica y no desprovista de fuerza. En el arte de la danza, las formas esbeltas de los bailarines corresponden al ideal de la danza clásica, en la cual el tiempo fuerte está marcado en la cumbre de la trayectoria. La esbeltez implica una cierta morfología: piernas largas en relación al torso, cuello largo y hombros caídos.

Esbelto se emplea también para calificar a objetos inanimados, sobre todo a elementos arquitectónicos, tales como las columnas; pero generalmente, por comparación implícita con el cuerpo humano.

➢ Dinámico/Dinamismo.

ESBOZO. Del italiano *schizzo, schizzare,* «brotar». Notación primera, el esbozo materializa una idea general de la obra que se va a hacer. El esbozo de una novela, de una pieza teatral, es la indicación rápida de su acción, la determinación de sus puntos esenciales. El término se usa igualmente en la composición musical, pero sobre todo, es en el terreno de las artes plásticas, y más concretamente de la pintura, donde su importancia estética y papel teórico han sido notables. Desde el siglo XVI se enfretaban los partidarios de la *grazia* y de la *diligenza* y los de la ejecución lenta, que corría el riesgo, por exceso de cuidado, de caer en la frialdad de algo demasiado bien terminado. La disputa sobre lo *non finito,* desatada entonces, continúa hoy en día. Si durante mucho tiempo los trabajos preparativos anteriores a la realización ha sido normalmente dibujados, a partir de Rubens la práctica del esbozo pintado directamente a pincel, de inspiración y sin preocupación por los detalles, terminó por imponer el encanto y el color innegables de una espontaneidad viva. Diderot resume perfectamente el pensar de los admiradores de los bocetos mejor realizados, cuando afirma que poseen un «fuego» que la obra definitiva raramente conserva.

Pero ciertas corrientes de arte moderno y contemporáneo no separan el momento de la concepción de la obra y el de su realización: la obra no se distingue del boceto. Esta concepción afecta a todas las artes, y alcanza su plena culminación en la *improvisación*. Señalemos finalmente, que el estudio de los bocetos, de las etapas preparatorias, comparados con la obra acabada, constituye una de las vías de acceso a la comprensión de los procesos creadores.

➢ Cañamazo, Boceto, Bosquejo, Non-finito.

ESCALA. La estética emplea este término únicamente en sentido figurado: serie de grados definidos que puede tomar una variable. El término apenas no es sino apenas utilizado para la música y las artes plásticas.

I - Música

Enumeración del conjunto de los elementos disponibles en el seno de un sistema musical dado, generalmente en el dominio de las alturas. En teoría, la *escala* se distingue de la *gama:* aquélla se limita a la octava; además, la etnomusicología ha descubierto numerosas escalas no octavantes. Con todo, los términos *escala* y *gama* son prácticamente intercambiables. Hay que distinguir también la *escala* del *modo:* el modo enuncia una regla de generación; a la neutralidad estética de las escalas, sin ninguna jerarquía de sonidos, se opone, en el caso del modo, una predeterminación en el material de partida, y, por consiguiente, una preorientación estética a elucidar en cada ocasión.

➢ Gama, Modo.

II - Artes plásticas

1 / La noción de escala cromática

Se designa de este modo a la serie de matices que permiten pasar, o bien de un color a otro (del verde más amarillo, por ejemplo, al verde más azul), o de un valor a otro (de un tono más claro a un tono más oscuro). Estos matices permiten al artista una gran sutileza y refinamiento en la modulación de un tono («Un verde se hace con diferentes verdes», escribía Delacroix). Para el estudioso de estética pueden definirse con precisión tres variables sensoriales que permiten situar un tono dado en escalas objetivas: la tonalidad (se puede así definir un color por su longitud de onda); el valor, luminosidad y la saturación. Existen también escalas por gradación de un cierto número de tonos definidos. Esto permite señalar colores de modo más simple, para experiencias, por ejemplo, de visión de colores, de sensibilidad a las diferencias de matices, o de juicio estético sobre las relaciones entre dos o más colores.

➢ Tono *[v, vi].*

2 / La escala como referencia de tamaños

El término tiene aquí más o menos el mismo sentido que en cartografía. Se emplea sobre todo el término escala para tres clases de relaciones: *A)* la relación entre el tamaño real de las cosas y el tamaño de su representación en la obra de arte; *B)* la relación entre el tamaño de un proyecto, de un boceto, un trabajo preparatorio y el tamaño de la obra definitiva (se puede ensayar ideas en un tamaño reducido), y después al pasarlo al plano se traspone el dibujo a la escala de ejecución); por último, *C)* la reducción de la reproducción de una obra en relación a la obra original (en los experimentos en los que se opera sobre reproduciones a escala reducida, hay que tener en cuenta la diferencia).

➢ Engrandecer, Canon.

ESCALOFRÍO. En sentido propio, es un ligero acceso de temblores provocado sobre todo por el frío, la fiebre o el miedo. En un sentido más amplio, es una emoción, una turbación afectiva. Victor Hugo hizo de esta palabra un término de estética cuando la utilizó en el sentido de éthos

particular de una categoría estética. Más tarde, este uso del término alude, por lo general, al pasaje en el que Victor Hugo felicitaba a Baudelaire, que con *Les fleurs du mal* había «creado un nuevo escalofrío».

ESCÁNDALO. El término «escándalo» –del griego σκάνδαλον–, obstáculo, dificultad imprevista– se utilizó primero en el vocabulario religioso, donde designa la ocasión de pecar causada por el ejemplo de una mala acción o por un discurso corruptor. En el lenguaje corriente, designa hoy en día lo que insulta públicamente a los valores sentidos como esenciales y/o la reacción colectiva de rechazo e indignación que resulta de ello.

En estética se distingue entre escándalos involuntarios y escándalos voluntarios.

I - Las obras de arte pueden causar escándalo sin que sus autores lo hayan buscado. Así, cuadros como *Olympia,* de Edouard Manet, el *Enterrement d'Ornans,* de Gustave Courbet, o *La Grande Jatte,* de George Seurat, causaron escándalo –«la patria está en peligro», se podía leer en *Le Constitutionnel* tras la exposición del *Enterrement...*– sólo por su factura radicalmente nueva y contraria a los cánones del academicismo.

II - En compensación, el escándalo lo utlilizó de forma voluntaria la vanguardia del siglo XX, que quería luchar contra la cultura académica y contra el jesuitismo de la burguesía. Las primeras manifestaciones de los futuristas italianos son escandalosas y públicas, y en ellas se ridiculiza en desorden el afán por el pasado, el clericalismo y el idealismo de los filósofos (como B. Croce): a estas acciones les siguen las de los Futuristas* rusos, a menudo violentas –ver el Manifiesto *La bofetada al gusto público,* 1912–, las de los miembros del movimiento *DADA** y del grupo surrealista*. Se puede decir que en estos dos últimos movimientos el escándalo es permanente. Los dadaístas no se conforman con insultar a los vivos, sino también a los muertos –*Un cadavre,* texto colectivo escrito con ocasión de los funerales por A. France–, a la patria, la religión, la familia, la moral... «La Revolución surrealista», órgano del movimiento surrealista, se proclama con arrogancia «ahora y siempre la revista más escandalosa del mundo». Parece que el escándalo sea consustancial a estos movimientos.

Mediante acciones sacrílegas o la violencia verbal quisieron provocar al público de una forma saludable, con el fin de inducirle a «cambiar la vida» y a instaurar los nuevos valores del Hombre nacido de nuevo. N. B.

➢ PROVOCACIÓN.

ESCANDIR / ESCANDIDO / ESCANSIÓN. Escandir: hacer notar el ritmo de una composición musical o poética. En poesía, se aplica principalmente a los versos mediante largas y breves o tónicas y átonas. *Escandir,* en ese caso, puede ser simplemente observar leyendo mentalmente cómo están dispuestos estos elementos y de qué manera organizan los versos en pies. La *escansión* es esa organización de la que hablamos. Pero *escandir* indica además una manera de decir los versos, de cantar y de interpretar, que marca claramente el ritmo. Y lo hace, sobre todo, acentuando los tiempos fuertes. Es, en definitiva, respetar y hacer sentir en su interpretación el ritmo de la obra, y admitir que los versos sean versos. A. S.

➢ CESURA, RITMO.

ESCENA. La palabra procede del griego σκηνή, que hace referencia a toda construcción poco pesada o provisional de madera –barraca, andamiaje– y, en particular, la plataforma estrecha alzada detrás de la *orquestra.* Dicha plataforma, reservada originalmente para los decorados, fue ocupada poco a poco por los actores, sólo el coro permanecía siempre dentro de la *orquestra.* Los romanos retomaron el término que les sirvió primero para designar la pared alta y adornada que cerraba el teatro –los actores o histriones actuaban sobre el *proscaenium*–, después designó el lugar, el teatro en general –también con un sentido figurado: «el teatro del mundo»– e igualmente el aparato escénico. El término tiene en la actualidad tres significados generales dentro de la estética:

I - Sentido propio y etimológico: espacio teatral donde se desarrolla la representación
(por oposición al espacio reservado al público)

El teatro a la italiana delimita de manera muy clara el lugar para los actores: *la caja del escenario,* que comprende el escenario propiamente dicho, su parte inferior, los telares de la parte de arriba y la zona entre bastidores de cada lado. La pared del escenario se abre con mucha amplitud sobre la sala. Recibe el nombre de proscenio el saliente del escenario no cubierto por el telón. El escenario a la italiana tiene la particularidad de estar cerrado por tres lados: parece una caja abierta por una sola cara. En consecuencia, lo que se representa en ella obedece a la ley de la frontalidad, como un cuadro. Decorados y puesta en escena se organizan en función de una sola mirada, la mirada de frente.

Por poco que la materialice una arquitectura condicionante, la misma oposición entre el espacio para la representación y el adjudicado al público se repite siempre en cualquier modelo de teatro. El lugar donde se representa siempre se llama escenario, aunque se trate de un tablado instalado al aire libre, un estrado o simplemente arena delimitada por la posición de los espectadores. En la mayoría de estos casos la ley de la frontalidad desaparece, debido a que el escenario se abre al menos por tres lados. Lo que un escenario abierto pierde en posibilidades de crear ilusiones figurativas, lo gana al establecer un contacto más tangible entre la acción dramática y el espectador.

➢ DECORACIÓN, ESCENOGRAFÍA *[II]*, ESFERA *[I]*, FONDO *[I]*, TEATRO *[II]*.

II - Sentido figurado: unidad de subdivisión de una obra dramática

1 / Sentido clásico

Intervalo definido por la presencia en el escenario de varios personajes. La entrada o salida de un personaje marca el final. Una obra se compone de actos, que son partes constitutivas de la acción, y el acto se divide en escenas.

➢ ACTO *[III, 2]*.

2 / Sentido contemporáneo

La escena no se define por su forma, sino por su contenido funcional de acción. La palabra «acto» se emplea menos, la escena es una acción continua y desarrollada que forma un todo y que es por sí misma un elemento de la acción general o trama. La definición moderna de la palabra *escena* destaca su carácter unitario, es un fragmento completo y aislado de un todo.

En el caso del cine, es este sentido el que ha prevalecido. La división cinematográfica adopta las siguientes unidades: la escena, la secuencia y el plano. Una secuencia se compone de numerosos planos que suponen otros tantos encuadres. La secuencia es el equivalente cinematográfico de la frase en el lenguaje hablado, el plano lo es de la palabra. Las secuencias se agrupan en escenas, que son los diferentes momentos de la acción. En cine, una escena forma un todo completo y coherente. *Mutatis mutandis*, la escena es para el cine el equivalente del acto en el teatro.

III - Sentido metafórico

1 / Comparación de vida y arte

Se habla, a veces, de una escena conmovedora, dramática, ridícula, etc., a propósito de ciertos acontecimientos verdaderos. Así pues, hay en este desplazamiento de vocabulario una teatralización de la vida real. Comparar la vida con una obra de teatro, donde cada uno tiene un papel que representar, es una idea tradicional desde la Antigüedad. Los estoicos, por ejemplo, la asociaron a la idea de dignidad humana. Pero el uso del término *escena* añade dos características a esta metáfora.

La primera es la de cierta interrupción en la continuidad de la vida. La escena es a menudo un momento privilegiado, muy intenso. En la vida real, es un intervalo en el que se desarrolla una acción que se lleva a su término, algo provisional.

Pero la palabra «escena» también instaura una relación actor-espectador. Por un instante se olvida de la realidad del hecho en beneficio de una visualización distante del mismo. La escena existe para los que ven la acción desde el exterior.

2 / Literatura narrativa

Podemos encontrar aquí un empleo mixto del término escena, entre el uso que se le da en el teatro y el de la vida real. Se invita al lector a asistir como espectador a una serie de acontecimientos, elegidos las más de las veces por ser considerados típicos. Así, Balzac agrupa las novelas de la *Comédie humaine* –dedicada plenamente a la observación de la realidad– bajo títulos genéricos: *Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie de province, Scènes de la vie militaire*, etc. Murger escribió las *Scènes de la vie de Boheme*, George Eliot las *Scènes de la vie du clergé*... La evolución semántica de la palabra, que pasa del teatro a la novela, se lleva a cabo debido a este modo de empleo.

➢ FISIOLOGÍA *[II]*.

3 / Música

En este terreno artístico, se llama escenas a las obras para piano o suites de orquesta que pueden relacionarse con pequeños cuadros descriptivos, con momentos de la vida o con una breve acción dramática. Por ejemplo, la *Escena a la orilla del arroyo* en la sinfonía VI de Beethoven, las *Escenas del bosque* o las *Escenas de niños* de Schumann, la *Scène aux champs* en la sinfonía fantástica de Berlioz, o las *Scènes* de Massenet. H. T.

ESCÉNICO

I - Sentido neutro

Relativo a la escena.

II - Sentido apreciativo

Que tiene cualidades que lo hacen apropiado para presentarse en escena de forma correcta.

Puede referirse a las cualidades del actor. Se descubren previamente a la experiencia –como la fotogenia*– y son difíciles de analizar. No obstante, se pueden distinguir tres órdenes: las cualidades físicas –buen aspecto, porte–, las cualidades oratorias– voz, articulación, dicción– y las cualidades artísticas –intensidad y credibilidad en la interpretación, personalidad, todo aquello a lo que se llama «presencia»–.

También se puede referir a una obra apta para su puesta en escena, y cuya representación la convierte en un objeto artístico. A menudo, estas cualidades se deben a que el autor ha ideado la obra según un aspecto sensorial concreto –visual, auditivo– y también la ha imaginado desde el punto de vista espacial –posiciones, movimientos de los personajes–. Pero un director teatral puede percibir nuevas cualidades escénicas en condiciones de representación que no sean las originales. También puede suceder que una obra no destinada al teatro, por ejemplo una obra narrativa, tenga cualidades escénicas y pueda ser adaptada para el teatro con escasas modificaciones –como *Ratones y hombres*, de Steinbeck, cuya versión en forma de relato es casi originalmente una obra de teatro.

En general, es *escénico* aquello que, teniendo una existencia propia fuera del escenario, posee una esencia especialmente idónea para adquirir en el teatro una nueva existencia, espectacular, donde la presencia de las cosas puede ser portadora de sentido, más intensa y estéticamente válida. H. T.

➢ ADAPTACIÓN, COMEDIANTE.

ESCENOGRAFÍA. A menudo se utiliza por error como sinónimo de puesta en escena. La palabra «escenografía» es, en realidad, un término técnico que designa:

I - La aplicación particular de las leyes de la perspectiva* para componer un cuadro.

II - El estudio descriptivo de la escena* (teatral) y del material escénico necesario para el espectáculo, y los principios de utilización racional que se derivan de dicho estudio para la realización de decorados, atendiendo a las leyes de la falsa perspectiva, leyes del escenario de carácter muy especial.

Un escenógrafo no es un decorador, sino un arquitecto del escenario. H. T.

ESCLEROTIZADO. En sentido propio y etimológico, endurecido; se refiere sobre todo al endurecimiento de tejidos vivos. Por analogía con su significado médico y con su sentido figurado, se aplica al campo del espíritu: un pensamiento esclerotizado. En estética, *esclerotizado* califica a un estilo, un género, un arte o la producción de un artista cuando, tras un período de inventiva durante el cual creó formas nuevas y variadas, no hace más que repetirse con obras que son siempre del mismo tipo. A veces se emplea *esclerotizar* de manera transitiva, teniendo como sujeto a la causa que ha ocasionado ese inmovilismo y esa disminución de inventiva, y como objeto a quien ha sufrido ese proceso. Pero este uso no siempre se ha considerado demasiado correcto. A. S.

ESCOGIDO

I - El epíteto

El epíteto «escogido» o «selecto» se emplea sobre todo en literatura. Se dice que un texto está escrito en términos escogidos, para indicar que las palabras empleadas carecen de banalidad o vulgaridad, y que parecen más bien el resultado de un examen crítico que de un proceso natural y espontáneo. El término, en principio, es elogioso, pero podría con facilidad tener un carácter crítico, pues, en general, lo escogido se halla bien cerca del preciosismo, y aun de la afectación.

Si el término no se utiliza apenas sino para hablar de las palabras del lenguaje, es claro que se podría extender el empleo y hablar de un pintor que pinta colores escogidos, o de un bailarín que ejecuta pasos escogidos. Pero se siente siempre que este calificativo elogioso se halla bastante cercano a la reticencia.

Cuando Verlaine escribe «Vuestra alma es un paisaje elegido», esa palabra, bastante amanerada, corresponde a una atmósfera refinada, mezcla de encanto, fantasía y melancolía, que todo el poema tiende a definir y a explicar.

II - «Fragmentos escogidos»

Se denominan fragmentos escogidos a las recopilaciones efectuadas, sea con un fin pedagógico, sea con la intención de una cierta vulgarización, y que comportan partes aisladas de obras más extensas; aisladas, bien sea porque se las ha desgajado de un texto más amplio, o bien porque formando por sí solas un pequeño todo completo, como, por ejemplo, un poema en una antología que contiene varios, se lo ha separado del resto de la obra poética que lo albergaba.

Con seguridad, los fragmentos elegidos resultan habitualmente muy útiles para dar un conocimiento de obras cuyos originales serían poco accesibles. Conviene señalar, sin embargo, que la noción fragmentaria de una obra a que dan lugar puede resultar con frecuencia equívoca. Los cortes efectuados modifican profundamente la atmósfera literaria del pasaje citado. De este modo, en una Antología muy difundida de poetas franceses del siglo XIX, el poema de Louis Bouilhet, *Verso a una mujer,* se encuentra citado en la última estrofa. Sucede que el último verso del poema así mutilado: «Me ha bastado creer. Me ha bastado amar», convertido en peroración, adquiere una suerte de énfasis de mal gusto que no existe en el original. Se puede apuntar todavía que, por voluntad expresa de sus derechohabientes, Leconte de Lisle no ve citar más que tres de sus poemas y siempre los mismos *(Nox, Los Elefantes* y *Mediodía).* Y, en este último poema, las tres estrofas finales donde el poeta evoca la «nada divina», son siempre suprimidas, lo cual altera ciertamente el carácter del conjunto. Finalmente, un último ejemplo: gran cantidad de jóvenes franceses ha leído y aprendido la prosopopeya de Victor Hugo *a los soldados del año Dos,* sin haber sospechado jamás que la atmósfera del poema resulta ser colérica. Esta prosopopeya, verdadera imprecación, estaba destinada a oponer los soldados de la primera República a la Armada de la segunda, que había cooperado en el golpe de Estado del 2 de diciembre. E. S.

➢ ANTOLOGÍA, DEFORMACIÓN.

ESCORZO

I - Artes plásticas figurativas

Aspecto de un objeto en perspectiva cuando desde el punto de vista del espectador no muestra todo su desarrollo. Se emplea sobre todo para el aspecto que toman los seres humanos o algunas de sus partes. El escorzo tiene varias funciones estéticas; da a la representación plana de los objetos tridimensionales una apariencia de relieve*, muestras las cosas bajo un aspecto realista y a menudo inesperado y nuevo; puede testimoniar una especie de virtuosismo en la observación; permite elegir el punto de vista* bajo el cual el ser o la escena representados adquieren mayor interés. El valor del escorzo se aprecia, por ejemplo, en Mantegna o en Miguel Ángel.

II - Artes literarias

Presentación rápida que obtiene vigor a causa de su brevedad*. Puede decirse de una cosa compleja, de la narración de hechos bastante amplios cuando en ellos se menciona justamente los puntos esenciales para ofrecer una imagen más comprensible. Se dice también de la formulación misma cuando se sobreentienden términos gramaticalmente necesarios pero poco cargados de mensaje afectivo o de significación y que mantienen simplemente las palabras clave cuya aproximación directa aumenta su capacidad («Yo te amaba constantemente. ¿Qué habría hecho siendo fiel?» pone en los labios de Hermione, Racine, en *Andrómaca).* A. S.

➢ COMPENDIADO.

ESCRITOR. Autor de obras literarias escritas. Utiliza el lenguaje como material de expresión, tiene, en general, gusto por la palabra, dominio de su lengua, e interés por sus recursos. Dado que él compone por escrito, su trabajo difiere del del autor de literatura oral: puede crear con calma, retomar a menudo su trabajo para corregirlo y con la certeza de que encontrará el texto en el estado en el que lo dejó, sin pérdidas o modificaciones debidas a los caprichos de la memoria. Esto le permite componer, si lo desea, obras de larga duración. El contacto del escritor con su público es un contacto indirecto a través del escrito; y para que haya tal relación, éste debe ser publicado, para lo cual es necesario recurrir a un editor, que puede tener cierta influencia. El escritor puede ser un profesional; existe en este caso un criterio legal: obtener, al menos el 51 por 100 de sus beneficios, de sus derechos de autor. Se ha investigado si existen, según la expresión de R. Escarpit, «medios favorables para la incubación de escritores»; las investigaciones hechas en los siglos XIX y XX en Europa los muestran, la mayoría de las veces pertenecientes a la burguesía cultivada; ¿no será simplemente porque el entorno de los lectores es el que produce, por una cierta familiaridad con la literatura, el deseo y los medios para escribir?

➢ AUTOR, PROFESIONAL.

ESCRITURA

I - Definición

La escritura es un procedimiento de notación del lenguaje por medio de signos que se dirigen a la vista. Noción de la pictografía, que representa mediante un dibujo simplificado, la apariencia visual de un objeto dado; evolucionó después hacia la ideografía, en la cual los signos representan ideas, primero bajo la forma denominada escritura sintética, donde un signo único pero complejo corresponde al sentido de toda una frase, y más tarde hacia la escritura analítica, en la cual cada signo representa una palabra, de modo que se anotan así los términos mismos de la frase hablada y no su sentido global. Se llega a la escritura propiamente dicha en el momento en que los signos reproducen los sonidos del lenguaje hablado, y puesto que las palabras son combinaciones de sonidos diversos y los sonidos tienen un número más limitado que las palabras, se puede así llegar a transcribir cualquier discurso con un número limitado de signos. El fonograma es un signo revestido de una función de restitución vocal de los sonidos. La escritura china es una de las pocas que permanece parcialmente ideográfico.

II - El trazado de la escritura como hecho artístico

El interés que posee la forma misma de los caracteres escritos ha dado lugar a la caligrafía, que juega a la vez con la función semántica de la escritura y con sus aptitudes decorativas. En ocasiones, el gusto por la forma considerada en sí misma ha conducido a sacrificar la legibilidad. Pero el arabesco de la escritura está cargado de toda una intención; así, en China la escritura cursiva y rápida denominada «escritura de hierba», tras haber sido criticada como insuficientemente ceremonial, se ha convertido en el signo mismo de lo espontáneo: dibujando con un único trazo de pincel el soplo mismo del espíritu, pone en cierto modo este soplo a prueba –lo que hace del arte algo supremo–.

III - Escrito y oral

Un debate entre escritura y expresión oral ha agitado el pensamiento occidental. Platón en el *Fedro* o el *Crátilo,* define la escritura en términos de figuración deformante; Rousseau aboga por la voz como instancia de un diálogo auténtico, puesto que, a su parecer, la escritura, que permite el anonimato, preludia la desigualdad entre los hombres. Por el contrario, se han defendido las propiedades de lo escrito, irreductible al lenguaje hablado; así Derrida quiere restablecer las prerrogativas de aquél en una polémica voluntariamente provocativa contra el «logocentrismo» y el «fonocentrismo» que desacreditan el escrito en favor de la voz. Para el estudioso de estética, la obra escrita tiene una esencia que no puede reducirse únicamente a la transcripción del lenguaje oral. El término escritura no designa aquí sólo a los signos, sino también a la acción de trazarlos, en un gesto estrechamente ligado al pensamiento y al verbo.

IV - Sentido figurado

Se habla de la escritura de un autor, para indicar su estilo peculiar, la manera como compone su obra, y utiliza el lenguaje. En este sentido, se habla, en referencia a los Goncourt, de «escritura artista»; el término escritura designa claramente el giro de las frases y la actividad de formulación mediante las palabras. Un uso análogo del término «escritura» existe también en música.

V - Sentido figurado analógico

Se emplea también el término escritura para designar toda acción de trazar con la vista algo que está cargado de sentido, en la dinámica de una verdadera demiurgia. En este sentido, se habla de escritura pictórica, incluso de escritura cinematográfica. El arte creador de grafemas conduce, según la fórmula de Dagognet *(Escritura e iconografía)* «a una escritura de lo real y así a su transformación»; sustituye «un mundo abundante y enredado por un grafismo que lo ilumina y ordena», y que «lejos de empobrecer los conjuntos que traduce, capta los motivos arquitectónicos o la estilística serial». Este trabajo que pretende dar una imagen del mundo que lo ilumine, puede tener una analogía con la del sabio.

➢ CACOGRAFÍA, CALIGRAFÍA, CARÁCTER, DESCIFRAR, ESCRITOR, LETRA, LIBRO, ORAL, SIGNO, TIPOGRAFÍA.

ESCUCHA. Comportamiento perceptivo atento, en el dominio de la audición, la escucha es, pues, activa en comparación con la simple audición.

Según algunos defensores de la teoría de las comunicaciones, no se puede hablar de escucha más que en el discernimiento de formas previamente codificadas, y será necesario, para descifrar, un esfuerzo de atención, apuesta perceptiva en un universo presuntamente confuso. La escucha sería, pues, cuestión de aprendizaje.

La problemática estética sobre la escucha surge cuando se admite que la escucha puede no concernir a formas preestablecidas; ¿la música no requiere la aprehensión de formas nacientes, en vía de instauración? Cuando un teórico de las comunicaciones como Abraham Moles establece que la información estética no se reduce nunca a la información semántica, el equívoco comienza a disiparse; se escucha una sinfonía como se escucha un poema, comprendiendo, es decir, entendiendo en sentido estricto, pero la escucha supone una connivencia profunda, que no se apoya en ninguna condición previa, que no sea una precomprensión de lo que se anuncia. Por esto, escuchar no es localizar una señal, lo cual concierne al dominio de la simple consciencia vigilante, sino que es abrirse a una llamada.

Se comprende entonces que la expresión «estar a la escucha» haya sido transferida a otros dominios que no tienen que ver, sin embargo, con el oído. Por ejemplo, en la danza moderna se emplea con frecuencia «estar a la escucha del otro» para expresar que se le presta atención, que se está de acuerdo con él, y esto desempeña un papel importante en la práctica coreográfica.

➢ AUDICIÓN, CÓDIGO.

ESCUELA

I - Sentido propio

Centro de enseñanza colectiva; se dice con mayor propiedad de los centros de primer grado (enseñanza elemental, para niños) o, en otro sentido, se dice de los centros especializados de enseñanza superior. Entre estos últimos, hay numerosas escuelas de arte. Se denomina, pues, «de escuela», lo que sirve para la formación de artistas, incluso cuando no se sitúa en el marco de una enseñanza escolar (en música, la «fuga de escuela»). Por metonimia, se emplea a veces «escuela» en el sentido de talento, dominio de un arte gracias al trabajo y a una formación continua.

II - Por extensión

Se denomina escuela, en pintura, no sólo a quienes han trabajado en el taller de un maestro, sino también a quienes se inspiran en él y trabajan según sus pautas; y también, en todas las artes, al conjunto de los que siguen los mismos principios, cultivan el mismo estilo, usan técnicas análogas. Pero la diferencia entre una *escuela* y un *movimiento*, una *tendencia* o un *grupo*, es que en el concepto de escuela está siempre presente la idea de una relación maestro-discípulo, incluso si el maestro no es, hablando con propiedad, una persona, sino varias personas, o un principio o una tradición. A veces se imparte efectivamente una enseñanza e incluso algunas escuelas pueden caracterizarse por un modo peculiar de formar a los artistas; así se habla en danza, de la escuela francesa o de la escuela rusa. A veces, fuera de toda enseñanza, el maestro es aquel cuya obra ha sido una fuente de inspiración para otros, escritores o artistas, que solicitan incluso su juicio y sus consejos; tal ha sido el papel de Leconte de Lisle en la escuela parisina. En ocasiones, el maestro ejerce su acción únicamente por su ejemplo; pero se considera una escuela si de este ejemplo ha aparecido una forma de arte, se ha buscado inspiración en su obra o se han sacado lecciones de la misma. De este modo hay una escuela romántica donde algunas personalidades destacadas eran consideradas como modelos y guías (Lamartine, Hugo...). Cuando se habla de escuelas localizadas geográficamente se quiere significar que ha habido una homogeneidad debida a la formación y a los intercambios, así como a caracteres estilísticos comunes (escuela florentina, escuela flamenca, en pintura), o bien adhesión común a un mismo ideal o a una misma búsqueda («escuela de Pont-Aven» en pintura), o a una misma tradición como en las escuelas nacionales («escuela rusa», «escuela española», en música en la segunda mitad del siglo XIX). Incluso se han designado escuelas por el nombre de un principio en el cual se inspiran («la escuela del arte por el arte», «la escuela del sentido común», «la escuela pagana»). Pero se trata siempre de un grupo unido por una misma consideración espiritual.

➢ GRUPO, MAESTRO, MOVIMIENTO, TENDENCIA.

ESCULTÓRICO. Que concierne a la escultura*. Una obra escultórica es una obra de escultura.

A. S.

ESCULTURA

I - Definición técnica

1 / En sentido estricto y etimológico, la escultura (latín *sculptura*, de *sculpo*, tallar, grabar) es el arte de realizar obras tridimensionales tallando un bloque de materia sólida. El escultor emplea los útiles propios para cortar el bloque inicial –esencialmente el cincel, pero también otros útiles de la misma familia–, y le da forma mediante la eliminación de parte de la materia. La parte de ésta que el escultor deja subsistir constituye la obra.

2 / En sentido amplio, la escultura es el arte de realizar obras tridimensionales utilizando materias sólidas, sea cual sea el procedimiento técnico empleado. La escultura en su sentido amplio engloba, por tanto, a la escultura en su sentido estricto, la realizada mediante la talla –escultura en piedra, madera,...–, pero también la realizada mediante el modelado –generalmente con barro; ver *Modelado*–, la de vaciado –que comprime en un molde hueco una sustancia blanda, endurecida más tarde mediante secamiento o cocción, o se vierte en dicho molde un fluido que se solidifica cuando se enfría; desde la Antigüedad se moldea con arcilla y con metales en fusión, principalmente el bronce; también se ha utilizado el vidrio y hoy en día se utilizan materiales plásticos*...–, y la escultura realizada martilleando los metales, trabajando el metal en la lumbre, con las cizallas, con soplete...

Dentro del sentido que tratamos en este apartado, podría parecer que la escultura pierde toda unidad entre una multitud de técnicas. Sin embargo, sigue siendo un arte y un concepto estético.

II - Características estéticas

1 / Un arte de la vista

La escultura entra en la clase muy general de las *artes plásticas**, que se dirigen a la vista: una escultura está hecha para ser observada. Pero a las *sensaciones* visuales se unen a menudo, en la percepción de la escultura, imágenes* de otros sentidos, en particular *imágenes* táctiles sugeridas por el aspecto liso, mate o rugoso, e imágenes más complejas, cinéticas, sugeridas por las formas.

2 / Un arte de volúmenes

Dentro de las artes plásticas, la escultura forma con la arquitectura y algunas artes decorativas un grupo de artes que tienen que ver con el espacio, que utilizan las tres dimensiones para crear obras empleando volúmenes. Esto las distingue de las artes que emplean dos dimensiones, como el dibujo y la pintura.

3 / El arte del peso y el equilibrio

Como consecuencia del uso de materia sólida constituida en volúmenes, la escultura, como la arquitectura, debe contar con el peso. En los móviles, lo mismo que en los estables –para emplear la terminología de Calder–, la obra escultórica es masa. Aunque dicha masa oscile y se mueva, o permanezca inmóvil y fija, su disposición es tal que ella no puede destruirse por sí misma, volcándose o hundiéndose. Uno de los potenciales de la escultura es que llega a jugar con el peso, se somete a él para dominarlo mejor. Incluso si no lo hace siempre de manera satisfactoria, la escultura causa una sensación de equilibrio. (Pero a veces usa para esto algunas facilidades convencionales, como en este caso, en el que se comprende que algunos apoyos o ejes –de una existencia evidente a pesar de todo– no cuentan y no se les toma como parte de la propia escultura; por ejemplo, la base cilíndrica colocada bajo la panza del caballo en algunas estatuas ecuestres).

4 / Un arte de la superficie exterior de los volúmenes

Hasta aquí, la arquitectura y la escultura participan de las mismas características. Sin embargo, son dos artes distintas. ¿Entonces, en qué se diferencian? Se las ha querido diferenciar por el carácter figurativo atribuido a la escultura, mientras que la arquitectura no representaría más que a sí misma. No obstante, la existencia de una escultura pura o en un solo plano, muy antigua, pero desarrollada especialmente en la actualidad, apenas permite mantener esta postura. También se ha invocado a una diferencia de finalidad: únicamente estética para la escultura y utilitaria para la arquitectura. Pero sucede que algunas obras escultóricas pueden tener, y tienen con mucha frecuencia, una función utilitaria (como instrumento de señalización o de propaganda, etc.). Y si se construyeran edificios que no sirven para nada, que uno ha de limitarse a contemplar, a recorrerlos para disfrutar de su belleza –este sueño formulado muchas veces ha dado lugar en ocasiones a proyectos muy interesantes–, nada destacaría en ellos, excepto la arquitectura. La distinción más interesante, más sólida, la da Focillon: en *La vie des formes* atribuye a la escultura un espacio *sin envés,* porque su función no es desarrollar un mundo interior, mientras que la arquitectura establece volúmenes con dos caras, derecho y revés: un volumen exterior y un volumen interior que está hueco. La escultura se mira desde fuera, la arquitectura no se hace para ser vista sólo desde fuera, sino también para entrar dentro de ella. Así pues, se tiene un punto de vista interno de la obra en cuestión. Del mismo modo, si una escultura está hueca por dentro, no se contempla como hueca en tanto que escultura. Existen algunas estatuas inmensas en las que se entra en su interior para subir y tener desde lo alto una visión más completa de ellas. Desde fuera no son más que estatuas, interiormente no son sólo estatuas, sino también cajas de escalera y arquitectura. Pero existe una zona fronteriza: aquella donde el interior es tan estrecho que entrar en él también supone salir, como es el caso de una columnata compuesta de arcos situada en un jardín.

5 / Un arte de luz

La escultura, arte espacial y visual, debe dejar patente la configuración externa de sus volúmenes, la forma de su superficie. Debido a sus múltiples perfiles, ofrece a la mirada numerosos contornos. Pero no consiste en un montón de siluetas cortadas de plano, la escultura revela modelados, concavidades y relieves, salientes y huecos, y lo hace mediante la luz y las sombras. El escultor Falconet, autor del artículo *Sculpture* en la *Encyclopédie*, se lamenta en éste de que el gran público no se da la suficiente cuenta de que la escultura es un arte de luz. Como él mismo señala, la obra escultórica no se ilumina siempre de la misma manera, adquiere una gran cantidad de aspectos distintos con las variaciones de iluminación y, sin embargo, todos ellos están contenidos virtualmente en la forma dada a la materia por el artista. Así pues, concluye diciendo –y cita el cuento de Caylus– que si bien el pintor elige un efecto luminoso que incluye en su cuadro, la escultura no elige sus días, «ella los tiene todos». En una forma única, el escultor realiza correctamente todas las elecciones que determinarán un número indefinido de aspectos (por otro lado, podemos observar que, de manera inversa, muchas formas –en relieve u oquedades, por ejemplo– pueden tener la misma apariencia bajo la luz; algunas esculturas modernas han jugado con ello, sugiriendo un relieve donde hay un hueco). El desconocimiento de la escultura como un arte de la luz parece prolongarse después de la época de Falconet, a juzgar por los estéticos –desde Schopenhauer en *El mundo como voluntad y como representación* a Alain en el *Système de beaux-arts*–, que dedicaron multitud de capítulos a la escultura sin decir una palabra sobre la luz. Pero los que se han interesado por ella se han

encontrado con la escultura –por ejemplo, Paul Souriau en su *Esthétique de la lumière*–, y a veces han destacado –sobre todo en los estudios sobre historia del arte– cómo su manera de tratar la luz, mediante brillos continuos o un juego de planos que la quiebran, puede ser característico del estilo de ciertos escultores.

III - Las variedades

Resulta curioso que Focillon, que dedica un capítulo entero de *La vie des formes* a las formas del espacio, no se refiera en él más que a la escultura ornamental, integrada en la arquitectura. E inversamente, Schopenhauer o Alain sólo ven como escultura a la estatuaria, de tal modo que su estudio se desvía y acaba por no ser una estética de la escultura, sino una estética del cuerpo humano. Uno puede sorprenderse por esta reducción de la escultura a una de sus variedades y, sobre todo, puede preguntarse acerca del valor de la división tradicional que divide a la escultura en «estatuaria» y «ornamental». Porque, si se reflexiona sobre ello, cada una de estas dos variedades se define por la reunión de características que no tienen ninguna razón para estar necesariamente juntas, y su combinación proporciona numerosas variedades de esculturas. Lógicamente, no pueden definirse dichas variedades, estos tipos pertenecientes a un solo género, sino variable a variable (no hay que confundir las variables constitutivas de la escultura, en tanto que escultura, con la variedad de estilos, de épocas históricas o de categorías estéticas).

1 / Relieve y alto relieve

El uso del espacio, que forma parte de la esencia misma de la escultura, es susceptible de una primera variable según se haga uso de la totalidad de direcciones del espacio o de una parte solamente. La escultura en alto relieve es la que realiza una obra aislada del entorno en todos los sentidos del espacio. Se la puede rodear, se presta a todos los puntos de vista (o a casi todos, ya que existe la excepción del punto de vista situado sobre la obra cuando está colocada sobre el suelo o sobre una base); existen esculturas suspendidas o sujetas a una base por un mástil muy fino, que utilizan realmente todas las direcciones posibles de la mirada. Por el contrario, el *relieve* tiene como volúmenes las protuberancias salientes de un fondo al que están adheridas y sobre el que destacan. Dicho relieve no tiene, por tanto, según la expresión de Denisse Jalabert, «más que un semiespacio». Se pueden distinguir muchas variedades de escultura en relieve, según el grado de hondura y la relación con el fondo: en la *escutura plana*, los motivos, que sobresalen poco, forman una superficie plana, paralela a la superficie lisa del fondo. En el *bajo relieve**, los motivos o figuras destacan un poco más y, sobre todo, están modeladas. En el *medio relieve* estos elementos se separan a medias del fondo. En el alto relieve se despegan casi totalmente. La diferencia entre el relieve y el *alto relieve* se apoya en dos puntos: *a)* el relieve *impone un punto de vista frontal*, el bajo relieve *acepta todos los puntos de vista posibles*; *b)* el relieve, mediante su fondo, *oculta el entorno situado detrás*, y *se crea un mundo propio y cerrado*, mientras que el alto relieve *se inserta en un entorno total*, pero está *completo y separado de su entorno en todas sus dimensiones*. Éstos son, en definitiva, dos maneras diferentes de concebir la autonomía de la obra y su relación con el mundo y con el espectador.

2 / Escultura independiente y escultura integrada

La relación con el entorno plantea ya el problema del *emplazamiento* de las esculturas y existen para ello gran cantidad de soluciones. O la escultura se realiza *para un emplazamiento dado* y no puede ser instalalada en otro –algunos escultores le han concedido importancia, por ejemplo Maillol, cuyo Monumento a los muertos de Banyuls no puede concebirse en otro lugar que no sea la isla Grosse–, o le conviene *cierto tipo de entorno o de emplazamiento*, por ejemplo luz interior, o el aire libre, debe ser vista desde lejos, desde arriba, desde abajo –los escultores griegos calculaban las proporciones de sus estatuas de acuerdo con estos condicionamientos–, o le conviene ser colocada en un tipo concreto de entorno, de luz o de atmósfera (Rodin decía: «Mientras modelo una figura, concibo a la vez la naturaleza de los seres que la rodean»). O bien acepta cualquier entorno, lo que supone una gran esclavitud para el escultor, o lo hace para sí mismo, sin tener en cuenta el entorno. Pero la obra no puede colocarse en cualquier sitio, lo que puede causar al artista grandes dificultades a la hora de encontrar un emplazamiento conveniente (existen ejemplos casi dramáticos entre los escultores actuales).

Pero sólo existe la relación con un cuadro de conjunto, examinada ya por Hegel con interés (reflexiona sobre el caso de la estatua que destaca sobre el cielo). Existe el caso de la escultura integrada en una obra más grande, generalmente arquitectónica, y donde la primera tiene la función de decorar. En este caso, el problema es el de las relaciones entre los diferentes artistas que deben contribuir al conjunto. Los vegetales, flores y follajes que utilizan en los bajo-relieves los escultores góticos, casan perfectamente con las líneas arquitectónicas que adornan. Hay un entendimiento total entre los escultores que realizaron las vasijas del Allée d'Eau en el parque de Versalles, Le Notre, que concibió el jardín y los juegos de agua, e indicó las formas de las vasijas, Claude Perroult, que hizo el plano arquitectónico, incluyendo la parte de las esculturas, y las obras realizadas por La Hongre, Le Gros, Lerambert y Girardon. Por el contrario, hubo en este mismo lugar fuertes discusiones entre Lefuel, arquitecto, y Carpeaux, escultor, sobre la *Flor* que debía debía adaptarse al Pavillon de Flore.

3 / Escultura pura y escultura figurativa. Los seres representados

La escultura ofrece todo tipo de posibilidades, desde la escultura que sólo quiere decir lo que pueda significar por sí misma –por ejemplo, la *Projection dynamique dans l'espace au 30 degré*, de Pevsner– hasta la figuración más realista, como,

por ejemplo, estatuas pintadas «al natural», pasando por todos los grados posibles de estilización. Así pues, se trata entonces de la utilización de la materialidad tridimensional para representar o no otros cuerpos igualmente materiales y extensos.

Sin embargo, hay que señalar que todas estas posibilidades se han explotado de modo desigual, y que la representación de seres vivos, y especialmente de seres humanos, ha gozado de una preferencia que, a veces, se ha transformado en una especie de prerrogativa y una resma jerárquica. Se ha considerado a la estatuaria como la de dignidad más elevada entre los diversos tipos de escultura, ya que el hombre sería a su vez el ser vivo de dignidad también más elevada (como si el valor del objeto representado se transfiriera desde sí mismo a la obra que lo representa). Ciertos autores, como Schopenhauer, de acuerdo con algunos escultores, valoran el retrato escultórico como la representación de la personalidad del modelo hasta en su pensamiento. Schopenhauer llega a sostener que la escultura animal tan sólo puede alcanzar una belleza general, como si no fuera posible encontrar ninguna diferencia de carácter entre diversos animales de una misma especie. Y aunque el animal ha sido representado en todas las épocas de la escultura, el arte del escultor de animales se ha considerado muchas veces como inferior. En cuanto a los vegetales, se les ha considerado generalmente como simples ornamentos, sin que se les haya consagrado por entero ninguna obra. ¿Por qué son tan poco frecuentes las estatuas sobre plantas? ¿Por qué no se ha realizado una escultura paisajista de forma paralela a la labor desarrollada por los pintores paisajistas? Los gustos particulares y los hábitos culturales parecen pesar más que las opciones reflexionadas y justificadas.

Debemos señalar aquí que, a partir de tres características que diferencian las distintas variedades de la escultura, se pueden definir ocho tipos de esculturas por medio de la combinatoria, y dos de estos tipos han recibido nombres concretos. ¿Qué es la estatuaria, sino una escultura que representa a seres humanos, que se basta a sí misma y es en alto relieve? ¿Y acaso no está compuesta la escultura ornamental de escultura en relieve, integrada en otras obras a las que adorna? Sería deseable que cada combinación recibiera su propio nombre, para que el vocabulario correspondiera a conceptos precisos. De otro modo, siempre habrá fluctuaciones sobre la manera de situar dentro de una clasificación a las estatuas ornamentales –columnas, por ejemplo, atlantes, cariátides– o a las representaciones de animales en alto relieve (no suele hablarse de una «estatua» de león, de oso o de foca. ¿Cómo llamar al *Lion au serpent* de Barue, al *Ours* de Pompon o a la *Foca* de Brancusi?

4 / Escultura monocroma y escultura polícroma

Una consecuencia frecuente del deseo de representación realista es el desarrollo de una escultura polícroma, que intente dar la impresión de que se está ante el propio modelo y no de una simple efigie. Pero frente a la escultura monocroma, que emplea un solo material que tiene su propio color, existe no una escultura polícroma, sino *dos*. Existe la que utiliza gran cantidad de materiales distintos, cada uno con su propio color, que da lugar a una especie de realismo estilizado. Así, podemos encontrarnos con estatuas criselefantinas chapeadas en marfil y oro; el marfil para representar la carne del cuerpo y el oro para las vestimentas y los accesorios. La otra variedad es la escultura pintada. Aquí encontramos de nuevo en estética opiniones preconcebidas de intención jerarquizante. Muy a menudo se ha tomado por superior a la escultura monocroma, considerada una escultura más pura porque se contenta con formas espaciales y juegos de luces y sombras. Es evidente que dicha escultura no es sino escultura. La polícroma y, sobre todo, la pintada es una modalidad mixta de pintura y escultura. El problema es saber si en esta modalidad mixta está comprometida la esencia de la escultura al añadirle las características de la pintura, y si la diversidad de colores perjudica a las formas con volumen.

Puede suceder que la forma espacial de una estatua pintada esté, por así decirlo, camuflada bajo abigarramientos que la contradigan, que la distribución de los colores en relación a los relieves conduzca a una posible incoherencia de valores (un color oscuro sobre una parte en relieve y expuesta a la luz). Pero las torpezas debidas a la insuficiente capacidad de síntesis en un artista no prueban la imposibilidad de una integración perfecta de elementos diferentes. Es cierto que las tres variedades de escultura corresponden a concepciones irreductibles, pero todas ellas son legítimas. Cada una exige del artista tomar partido claramente en la utilización de la luminosidad para señalar las formas.

5 / Procedimientos definitivos y procedimientos mejorables

Existe otra jerarquía que procede de las inquietudes de los propios escultores. Se han juzgado como nobles a la escultura realizada por el procedimiento de talla y a la realizada mediante forja, e inferior la realizada utilizando la técnica del modelado, debido a que las primeras no dejan lugar para el arrepentimiento. Cuando se ha arrancado un trozo de un bloque de mármol, no puede volverse a colocar. Por eso los procedimientos definitivos exigen prudencia al pensar que consiste siempre en tener en cuenta lo que se puede modificar y recuperar. Es posible que, en cuanto a su *energía espiritual*, se hayan valorado la escultura en mármol y en bronce.

6 / Escultura maciza y escultura de contornos

«No tengo trazos», decía Rodin, «sólo tengo relieves». Sin embargo, dentro de la escultura se conoce –principalmente en las artes llamadas «primitivas» y en la época actual, en particular con Jacobsen– una manera de escultura que se parece a lo que supone, en dos dimensiones, el dibujo a trazos. Se trata de esculturas que dibujan un contorno cuyo interior está vacío. Tienen todas las características que definen a la escultura, así que responden a ese concepto estético, pero abstraen

las formas que traducen mediante llenos y vacíos, los cuales no son en absoluto lo mismo que los huecos de una obra que posee volumen: aquí el vacío forma parte del ser diegético representado y corresponde a lo que en él es materia. No hay que confundir nunca el vacío interior con el espacio interior vacío de la arquitectura: el vacío de la escultura se observa desde fuera, no desde dentro de ella. (Una zona fronteriza podría estar constituida por las obras casi vacías o huecas en las que no se puede penetrar sino con el pensamiento, como en las maquetas. Uno puede preguntarse si las *Demeures* de Etienne Martin no se sitúan en el límite entre la escultura y las maquetas arquitectónicas.)

7 / Las implicaciones estéticas de los materiales

La diversidad de materiales y técnicas multiplica los tratamientos estéticos. Un material perfectamente pulido causa reflejos de luz muy puros y sombras precisas. Un material mate da lugar a amplias manchas de luz y sombra, con transiciones muy suaves. El grosor del grano –en el granito empleado por muchos escultores (como Quillivic) para monumentos a los muertos en Bretaña– se presta a formas marcadas con generosidad, ligeramente estilizadas y sin reflejos. Las ninfas de Jean Goujon no pueden estar trabajadas en estrías fluidas, sino gracias a lo fino del grano del mármol. El brillo suave de la madera, sobre todo encerada, no es el claro y preciso que tiene el metal. El hecho de que brille en una sola dirección, la de las vetas, permite efectos diferentes a los que crean materiales homogéneos en todos los sentidos. Se puede obtener de un metal dúctil láminas muy finas, que no pueden obtenerse de otros materiales. Si la mayor parte de éstos no dejan pasar la luz, algunos como el alabastro o la pasta de vidrio son translúcidos, y pueden conseguirse efectos muy peculiares de materiales como el cristal, el plexiglás o el propio vidrio –posean o no color– diseñados para causar efectos.

8 / La escultura y el tiempo

Aunque la escultura es, antes que nada, un arte espacial, no se puede despreciar la presencia de una dimensión temporal. Toda escultura es en el tiempo, en el sentido de que permanece. Y envejece, lo que puede hacer más o menos bien. La pátina* puede dar a una obra una especie de acabado suplementario, que no tenía al principio. Pero el cardenillo hace perder al bronce un resplandor necesario para la perfección de las formas, el hierro se enmohece, la piedra puede padecer enfermedades, las obras se degradan y acaban por destruirse. Una estatua puede morir.

Además del tiempo real, la escultura puede tener un tiempo sugerido, el del movimiento que el escultor ha sabido lograr. A veces, se ha considerado al movimiento como algo que busca dar apariencia de vida y se ha criticado a las obras que dan una magen de inmovilidad, incluso se ha atribuido la ausencia de movimiento a la impotencia o la ignorancia del escultor. Nada justifica que se imponga al escultor la obligación de representar el movimiento. ¿Acaso no puede preferirse, por ejemplo, la inmovilidad hierática, que sugiere la idea de eternidad? Cuando la escultura –de hecho y desde el punto de vista material, inmóvil– sugiere movimiento, se trata de un *tiempo diegético**, que establece en ese caso el escultor.

Por último, existen esculturas con movimiento real. Una escultura puede ser transformada por los que la contemplan si, gracias a sus partes móviles que uno puede cambiar a voluntad, son posibles numerosas posiciones. Otras esculturas, como los móviles de Calder, están hechas de tal modo que poseen movimientos oscilantes, determinados, por ejemplo, por la corriente de aire. Finalmente, nos encontramos con las esculturas movidas por motor. El desarrollo de la electrónica en el siglo XX ha permitido llevar a cabo obras que ponen de relieve la categoría estética de lo fantástico (véase lo que puede lograr la colaboración de un cincelador como Jean-Claude Bertin con un técnico electrónico como Jacques Monestier). Se ha llegado a una obra mixta, que no es sólo escultura, es un autómata*, que posee una estética propia. A. S.

ESCULTURAL. Que sería un bello motivo de escultura. Que su belleza evoca la de una escultura. Se dice especialmente de una persona grande, delgada, bien proporcionada, de hermoso porte y cuyo rostro, de rasgos limpios y armoniosos, parece hecho de una materia lisa y dura, y no necesita de animación ni expresividad ninguna para mostrar su perfección. A. S.

ESENCIA

I - Sentido general

El término de *esencia* tiene en estética su sentido filosófico: naturaleza profunda de un ser, lo que lo hace ser lo que es; la esencia se contrapone al modo, al accidente, a todo lo que puede suceder a un ser y a los cambios que puede experimentar sin perder su propia naturaleza. Se llaman también esencias a esas naturalezas consideradas en sí mismas, como entidades, independientemente de las cosas sensibles en que se encarnan o a través de las cuales se modelan. *Esencial,* es decir, «relativo a la esencia», tiene entonces una significación muy fuerte; no es solamente lo importante, incluso lo principal, es lo determinante, lo indisolublemente unido a una naturaleza. Estos conceptos se convierten en conceptos de estética cuando se aplican en el dominio del arte.

II - La esencia del arte

¿Qué es el arte? Este problema plantea directamente el problema de su esencia, es decir, de la naturaleza del arte, de aquello que lo constituye como arte. Las diversas concepciones que se ha propuesto demuestran que se ha hecho de ella una idea histórica, mediatizada, relativa. La esencia del arte se situaría en la tensión entre la adhesión glorificadora al mundo y su denuncia, entre el juego, el placer, al alegría mimética y la intuición transformadora de lo sagrado. Aunque apenas conseguimos reducirla a una significación, es, sin embargo, significante, elocuente, y en consecuen-

cia asociada al espíritu, incluso aunque sólo parezca festejar a los sentidos. Su lugar concreto está en la obra de arte singular, pero las obras la determinan según su estructura y su sentido, y cada obra que cuenta le añade una nueva dimensión.

III - La esencia de las artes

Se trata aquí, no ya del arte en general, sino de lo que constituye cada arte en especial como distinto dentro de este género. Los problemas de la esencia se han planteado cuando se ha querido hacer clasificaciones de las artes. También han surgido cuando se ha cuestionado lo fundamental o accesorio en cada arte, a fin de jerarquizar los elementos (así, en el siglo XVII se cuestionó qué era lo que constituía la esencia de la pintura: ¿el dibujo o el color? Cf. B. Teyssèdre, *Roger de Piles y los debates sobre el colorido en el siglo de Luis XIV).* El problema se plantea al intentar determinar los límites de un arte (¿tal organización de sonidos es música o no?). Finalmente, también ha intervenido en controversias morales; en el siglo XVII, se desató una gran polémica sobre la inmoralidad o no del teatro: «Ustedes dicen que estas representaciones de las pasiones agradables no les excitan más que de forma indirecta y por accidente... Pero, al contrario, no hay nada más directo y más esencial en esas obras», escribía Bossuet a P. Caffaro; es decir, que, para él, está en la esencia del teatro el provocar las pasiones, porque el espectador se identifica con los personajes que ve representados sobre la escena; mientras que para los defensores del teatro, tal identificación puede producir buenos sentimientos si nos identificamos con las virtudes de los héroes, o liberar las pasiones a través de la *catharsis**, de manera que el teatro no tiene efectos inmorales más que por accidente.

IV - Las esencias en el arte

El problema, en este caso, es el de la aptitud del arte, que, sin embargo, se dirige a los sentidos, a dar cuenta de las esencias, con todo inteligibles y no sensibles. Afirmando que la tragedia es más filosófica que la historia, Aristóteles es uno de los primeros en reconocer en el arte un carácter esencial, una significación; y atribuir este papel al arte, es reconocerle una función de verdad. Ésta se sitúa en la tensión entre la esencia y el carácter de apariencia del arte, así como su existencia empírica e histórica.

Cada obra surge de una experiencia empírica, pero la génesis de la obra es la revalorización de una esencialidad descubierta en esta experiencia. El carácter de apariencia de la obra de arte es su elemento vital; y, al mismo tiempo, desde la crítica platónica, una fuente de conflicto con su esencialidad.

Se ha mantenido que ciertos géneros artísticos están más próximos a la esencia que otros, por ejemplo la tragedia, que reduce toda acción a cuestiones de vida o de muerte, por oposición a los géneros que no disocian la esencia de la vida empírica. El dibujo puede dar cuenta de la esencia de un ser, mejor que la fotografía que capta la apariencia. Si el arte, a diferencia de la Filosofía o de la Ciencia, no tiene por objeto hacer conocer conceptualmente las esencias, puede hacerlas sentir en un contacto inmediato y profundo.

➢ CONCEPTUAL, EXISTENCIA, IDEA *[I]*, MINIMAL (ARTE), VERDAD, VIRTUAL/VIRTUALIDAD.

ESFERA

I - En sentido propio

Una esfera es un cuerpo sólido del que todos sus puntos equidistan de otro punto interior, el centro. Su forma lisa y regular, su perfecto equilibrio, estable e inestable al mismo tiempo, su apariencia idéntica desde todas las perspectivas posibles, le confieren un gran interés estético para las artes que tienen que ver con el volumen (sobre todo en cuanto a la decoración). En el teatro, el escenario* circular central, sin decorados ni paredes que delimiten la parte de espacio diegético representado para los espectadores, permite soñar una continuación de dicho espacio mediante la irradiación en torno a ese centro; es el nombrado principio «de la esfera», por oposición al principio «del cubo», el que rige la disposición óptica del teatro a la italiana. En las formas de danza surgidas del expresionismo, se considera que el movimiento se desarrolla en esfera a partir de un punto central, generalmente situado en el plexo solar.

Además, el uso y representación de la esfera está cargada de simbolismos. Así, a causa de sus propiedades englobadoras –el volumen más grande bajo la superficie más pequeña–, representa al Mundo; o debido a que no tiene ni principio ni fin, la Eternidad.

II - En sentido figurado

El término ha adquirido una acepción particular en estética, a consecuencia de la utilización realizada por F. Th. Vischer. Una esfera es un conjunto de categorías* estéticas cercanas entre sí. La esfera de lo cómico reúne a lo bufón, lo grotesco, lo humorístico...; una esfera de lo gracioso reúne a lo bonito, lo elegante, lo «mono», etc. A. S.

ESMALTE. Nombre genérico de sustancias bastante diversas que tienen el carácter común de aplicarse sobre superficies metálicas formando una capa vitrificada que se adhiere por cocción. Se denomina también esmalte a la obra así realizada. Los esmaltes tabicados son aquellos en los que finas bandas metálicas, fijadas a la superficie del metal que sirve de fondo, van formando dibujos y determinan pequeños huecos, que se rellenan con esmalte. Los esmaltes campeados son aquellos en los que las paqueñas casillas son talladas en la placa de fondo. Los esmaltes pintados se aplican a pincel sobre el fondo de metal. Los esmaltes se utilizan en orfebrería, en joyería, o también como verdaderos cuadros. El interés estético del esmalte está en la belleza de los colores, la superficie lisa y reluciente, la estilización de los motivos, y sobre todo, en los esmaltes traslúcidos, en esa profundidad tornasolada, en el color luminoso, que ad-

quieren los colores por el metal subyacente cuyo brillo se transparenta.

➢ CAMAFEO, CAMPO, TABICADO.

ESMERADO. Realizado con esmero. Se dice que un cuadro o un poema tienen una realización esmerada cuando manifiestan una buena técnica utilizada sin insuficiencias, negligencias ni borrones. Pero generalmente el término se utiliza más bien para las obras llevadas a cabo con cierta minuciosidad, o para las que su acabado presenta falta de dinamismo. A. S.

➢ ACABADO *[II]*.

ESOTÉRICO. Del griego ἐσωτερικός, del interior (ἔισω o ἔσω, por dentro).

I - Enseñanza generalmente oral que ciertos filósofos griegos reservaban para algunos discípulos particularmente cualificados; se opone a *exotérico:* enseñanza destinada al público. Este sentido no concierne particularmente a la estética.

II - Enseñanza reservada a un grupo de iniciados. Encontramos enseñanzas esotéricas en numerosas tradiciones. Se trataría de una doctrina inmemorial transmitida por una cadena ininterrumpida de iniciados, que no consiste en la transmisión de un saber, sino que conduce a un conocimiento interior, escondido, que se revela mediante los textos y los ritos sagrados. La enseñanza esotérica, incomunicable por medio de un lenguaje discursivo, no puede transmitirse más que a través de símbolos, mitos, parábolas, imágenes o actos rituales. De ahí que el arte desempeñe un papel esencial en el esoterismo. Así, en el budismo Zen, la creación de jardines, los arreglos florales, la ceremonia del té, sirven de vehículo para la enseñanza esotérica. La perfección formal no se busca por sí misma, sino que representa a la vez el medio y el signo del progreso espiritual del discípulo. En cada civilización, el arte esotérico se distingue por características que le son propias. Los mandalas en la India, los paisajes chinos (sobre todo bajo los T'ang), las artes Zen, ya citadas, son ejemplos de arte esotérico. En Occidente, las corporaciones medievales practicaban las «iniciaciones al oficio» y utilizaban, sobre todo en ciertas esculturas de las catedrales, un simbolismo que les era propio y cuya interpretación divide todavía hoy a los hermeneutas. La francmasonería posee un rico repertorio de símbolos y de mitos, no solamente en su ritual, sino también en una producción artística y sobre todo musical cuyos mejores ejemplos son la *Flauta encantada,* ópera inspirada enteramente a Mozart por una leyenda masónica, así como otras obras masónicas del mismo autor. Hay que citar también los tratados de alquimia de los siglos XVII y XVIII, que exponen mediante imágenes y textos de un simbolismo barroco, las etapas de la Gran obra.

En nuestros días, el interés por el esoterismo permanece igualmente vivo. No solamente las sociedades iniciáticas tradicionales continúan asegurando sus enseñanzas, sino que a ellas se unen numerosas sectas. La alquimia misma cuenta todavía con adeptos. Por otra parte, el esoterismo es estudiado por etnólogos, historiadores de las religiones, psicólogos, etc.

III - Por extensión: incomprensible fuera de un grupo; o incluso, oscuro, difícil de comprender. Sentido un poco impropio, que casi no se usa en estética.

➢ CÁBALA, HERMÉTICO, INICIACIÓN, SÍMBOLO.

ESPACIO. Extensión en la que puntos distintos pueden existir simultáneamente, y que constituye el lugar en el que se sitúan los cuerpos materiales y los fenómenos físicos. La estética no considera más que el espacio euclídeo tridimensional; se pueden concebir otros (espacios no euclídeos, espacios con otro número de dimensiones), pero estos conceptos no se usan en estética, puesto que no están en el ámbito de la percepción (ya sea real o imaginaria).

I - El espacio de la existencia material real

Es el espacio en el que tienen lugar las obras de arte en tanto que son objetos materiales.

Entre todas las artes que se dirigen a la vista (sola, o asociada al oído), algunas poseen un estatuto espacial tridimensional evidente, pues presentan a los ojos *volúmenes,* fijos (arquitectura, escultura), o en movimiento (escultura de móviles; artes que tienen como materiales el cuerpo humano, tales como el teatro, la danza...). Estas artes se denominan con frecuencia *artes del espacio.* Existe, así, un espacio arquitectonico, un espacio escénico donde se mueven los actores o bailarines. Pero si bien otras artes de la vista ofrecen a lo ojos *superficies* (superficie de un cuadro, de una pantalla de cine...) es porque tratan con objetos que tienen un espesor y cuyo aspecto es el resultado de procesos que se realizan en un espacio de tres dimensiones (proyección cinematográfica, movimientos del pintor; lo subjetivo o las preparaciones sobre las cuales se pinta influyen en el aspecto externo). En cuanto a las artes del *oído,* éstas poseen también una dimensión espacial, aunque generalmente se las clasifique como artes del tiempo; en efecto, existe una cierta voluminosidad de las sensaciones auditivas, y además los cuerpos que emiten los sonidos se sitúan en el espacio unos en relación a los otros. Así, por ejemplo, la orquesta se dispone siempre de acuerdo a un esquema espacial definido. En un espectáculo, la acción se presenta en un cierto espacio, que debe ser adecuado a la obra; ciertas piezas intimistas requieren una escena reducida, los grandes desplazamientos exigen mucho sitio y una gran superficie.

El espacio donde se desarrolla la obra de arte es también el del artista, donde trabaja, el de su cuerpo y sus movimientos. Espacio vivido, tiene unos caracteres que no posee el espacio abstracto. Así, está orientado y es anisótropo (es decir, que no tiene las mismas propiedades en todas las direcciones). Existe, por ejemplo, lo alto y lo bajo; el movimiento ascendente exige al cuerpo un esfuerzo, el movimiento descedente no debe ser tampoco una frustración; experimentados de forma diferente, pueden, por simpatía, cargarse de

símbolos; o bien el movimiento hacia arriba, si tiene soltura, parece escapar a la gravedad y convertirse en vuelo o espiritualidad. En la danza, el canto, la poesía, existe una gran diferencia en poner el acento sobre el *arsis* (movimiento de lo elevado) o la *thesis* (movimiento de lo reposado).

El espacio de la obra y del artista es también el espacio del espectador (donde también podemos situar al oyente). Las dimensiones comparadas de la obra y del espectador influyen en la manera de contemplar (no se mira del mismo modo una miniatura, vista muy de cerca, en una especie de intimidad, y una gran pintura, ante la que hay que retroceder para apreciarla bien). Para ver un edificio completo hace falta un punto de vista móvil, el interior y el exterior, sus diversas fachadas. Un espectáculo supone una división del espacio entre el área de interpretación y el área del público; pero el espectáculo puede ser frontal y situado de cara al público o central y rodeado por el público, como en el teatro en círculo, o incluso desplegado en torno a un público central. También la literatura tiene, en el caso de la obra *escrita,* una dimensión espacial, por la disposición del texto, que influye en la manera de leer.

II - El espacio diegético

Al lado del espacio real, hay que situar el del universo de la obra, que concierne a las obras representativas. En este espacio diegético, se sitúan los lugares mostrados o mencionados por la obra. Éstos pueden ocupar un lugar más o menos amplio. Un cuadro puede representar una mínima porción de espacio (en un retrato, una naturaleza muerta) o por el contrario grandes profundidades como un paisaje de vastos horizontes. Toda una epopeya puede tener lugar en un espacio reducido (en la *Ilíada,* la guerra de Troya sucede en la ciudad de Troya y en sus parajes inmediatos, y en la orilla próxima donde acampan los griegos); o extenderse enormemente (la *Odisea* extiende las aventuras de Ulises hasta los confines del mundo). La unidad de lugar, en la tragedia clásica, concentra la atención en un espacio cerrado, especie de corazón espacial cuyos latidos animan un gran cuerpo sostenido por él y que vive por y para él. El palacio de Ptolomeo en Alejandría, donde Corneille sitúa la acción de *La muerte de Pompeyo,* es el punto clave donde se decide la suerte de Roma, de Egipto, de África del Norte y del Oriente Próximo, en suma, de toda la cuenca mediterránea, espacio inmenso que se extiende a su alrededor.

Por tanto, es preciso dividir el espacio diegético en dos clases de espacio: el espacio *mostrado* y el espacio *implicado.*

III - Las relaciones entre el espacio de la obra y el espacio diegético

1 / El punto de vista y el *encuadre* determinan un punto de coincidencia entre el lugar del espacio real, en el que se encuentra el espectador, y un punto del espacio diegético, desde donde supuestamente se ve la escena. El artista orienta la mirada del espectador en el espacio diegético, y allí, destaca el fragmento que le será mostrado. Los Impresionistas modifican las costumbres del espacio pictórico mediante nuevos encuadres. El cine ha permitido puntos de vista y encuadres móviles. El arte, incluso, puede adoptar puntos de vista puramente ficticios; así, numerosos cuadros, que representan a los personajes en un balcón *(Las majas en el balcón,* de Goya, *El balcón,* de Manet, *Los españoles en el balcón,* de Van Dongen, etc.) los muestran vistos desde el exterior, de cerca, y casi a su nivel (como vistos por alguien que estuviera flotando en el aire a su altura).

2 / El modo de representación articula los dos espacios según procedimientos muy diversos. Puede haber *coincidencia* total entre un cierto fragmento de una y un fragmento del otro; es el caso de las artes del espectáculo. La escena es el lugar de coincidencia. Pero cuando el actor sale de la escena y se introduce tras los bastidores, el personaje que él encarna se separa de él y se va a otra parte, en el espacio de la diégesis. El trabajo de puesta en escena consiste justamente en ordenar las disposiciones en el espacio real, a partir de lo que el texto indica sobre el espacio diegético. Pero este espacio diegético puede estar también *representado,* como ocurre en el dibujo, en la pintura. En la literatura, es *significado* y *sugerido.* En una misma obra es posible utilizar varios de los medios citados; éste es el caso, por ejemplo, de un decorado de teatro: coincidencia de espacios en la escena, que está limitado por la cortina de fondo pintada, donde los espacios ya no coinciden, y donde el espacio diegético puede estar representado con gran profundidad. Vemos, pues, la importancia estética del concepto de espacio; y en la medida en que el artista dispone de múltiples formas de utilizarlo, esto le exige también decantarse muy claramente hacia unas determinadas opciones, de las cuales, las más extrañas no son precisamente las menos utilizadas.

➢ Marco, Dimensión, Punto de vista.

ESPECTÁCULO. En el sentido más amplio del término, es espectáculo todo lo que se ve a través de los ojos, conforme a la etimología latina (*spectaculum*: lo que se mira). Se puede distinguir lo que se presenta a la vista (véase *Visión)* de lo que se produce intencionadamente para ser mirado, y que hace intervenir al concepto de contemplación, fundamental para todo lo que concierne al espectáculo.

I - Espectáculo: lo que se mira

Lo que se ofrece a la vista no es espectáculo sino en la medida en que se le mira. La actitud atenta y estética «del que mira» –que, por consiguiente, se convierte en espectador– crea el espectáculo. Un hecho cualquiera no llega a ser espectáculo, sino tiene espectadores. El «espectáculo del mundo» implica que un hombre, al menos, deje de intervenir en él para que se dedique a observarlo. En compensación, la expresión «el espectáculo de la naturaleza» plantea el problema de la belleza natural y eventualmente del Dios artista.

II - Espectáculo: lo que se realiza para ser visto

Es una restricción del sentido precedente: el espectáculo es, en este caso, toda producción realizada de manera consciente para ser vista. Basta con que al menos un individuo dé a entender o a ver alguna producción material, verbal o gestual, de sí mismo o de la comunidad, mediante la exhibición de su persona o de un intérprete, para que haga espectáculo. Desde el punto de vista estético, eso engloba todas las artes que se dirigen sólo a la vista, o a la vista y al oído.

No obstante, cuando se habla de espectáculo, se designa un tipo concreto que está dentro de este género: lo que se produce para ser visto, que reúne a un público venido a tal efecto y que, con mucha frecuencia, se trata de una ficción.

III - Espectáculo: lo que se realiza para un público reunido de forma expresa

El espectáculo –una producción sea del tipo que sea, destinada un público reunido a tal efecto– es un acto común ritualizado: de un lado, los actores proponen signos gestuales y/o verbales, y acciones verdaderas o ficticias; de otro lado, los espectadores descodifican los signos, se creen las acciones ficticias o se apasionan por las acciones verdaderas. Se alimentan emocionalmente, porque estos signos les devuelven una realidad transfigurada.

El espectáculo acaba por formar un lugar propio y crea su espacio: suele utilizar una arquitectura prevista a tal efecto, organizada en consecuencia y se divide en una zona para la representación y otra para los espectadores (véase *Teatro).* El sitio puede tratarse de un espacio ordinario, pero en ese caso se acondiciona para dicha circunstancia: se constituye en lugar de representación.

El espectáculo tiene su propio tiempo. Se desarrolla dentro de una duración prefijada, estructurada de manera diferente, que rompe con la evolución normal del tiempo real. El espectador, pendiente de la duración del espectáculo, «olvida» la realidad temporal.

Del mismo modo, el espectáculo posee objetos y vestuario especiales: trajes, máscaras, equipos de deporte, uniformes, disfraces, etc.

El lugar, el tiempo y la materialidad específicos del espectáculo le permiten establecer otro universo, paralelo al nuestro, pero con más significación, más legible.

Por último, todo espectáculo es una convención formulada de manera tácita y unánimemente admitida. Dicha convención es de naturaleza lúdica: se hace como si... Define la condición existencial del espectáculo.

El espectáculo puede ser tanto la razón de la reunión del público, como una parte de algo que tiene lugar con otra finalidad, como, por ejemplo, las ceremonias litúrgicas o las manifestaciones cívicas: el objetivo es otro, pero la modalidad da ocasión al espectáculo. Igualmente, la actividad representada en forma de espectáculo tiene como fin al propio espectáculo y a sí misma al mismo tiempo. Es el caso de las competiciones deportivas, la tauromaquia y los juegos y torneos de la Antigüedad.

En estos últimos ejemplos, el público asiste siempre a acontecimientos verdaderos, es una de las características de este tipo de espectáculos. Ahora bien, a veces el desenlace ya se conoce y es la proeza o la actuación lo que se aprecia, como en el circo y en el music-hall; otras veces el resultado de la acción no se establece por adelantado, como en las competiciones deportivas. La espera de dicho resultado es el factor dramático esencial.

Asistir a un espectáculo es un acto que compromete al ser. La mirada es participación. El espectador, aunque se encuentre situado fuera del área de acción, participa en lo que está viendo. Se cautiva su atención. Su compromiso, tanto espiritual como físico, es manifiesto en algunos casos. El espectáculo, que trata de hechos verdaderos o ficticios, procura emociones fuertes para las que Aristóteles propuso una explicación basada en una finalidad: la *catarsis*.*

Ser espectador es un acto social, es integrarse en una comunidad. Los sentimientos individuales y colectivos reaccionan al unísono, se exacerban y en ocasiones se exteriorizan de manera violenta, casi siempre de forma unánime.

La aparente soledad del individuo delante del televisor es una ficción. De hecho, los solitarios frente a la pantalla son muchos, porque ningún espectáculo se hace para un único individuo. Las condiciones materiales para la representación han cambiado, pero no la naturaleza del espectáculo: producir para una colectividad. El problema del espectador solitario es el del valor de la emoción que no se comparte. ¿Existe la misma intensidad de participación? ¿Es también el espectáculo una ocasión para la socialización?

IV - Espectáculo: representación de acciones ficticias

Bajo este concepto se alinea la clase que se denomina globalmente con el nombre de *Artes del espectáculo.* Existe intención artística, no sólo de hacer espectáculo. Es la manifestación de actividades humanas ficticias presentadas con el objetivo de ofrecer diversión (corte con la realidad cotidiana e instalación en un mundo distinto). El espectáculo es la realización física de una ficción portadora de sentido, que ocasiona una emoción estética y afectiva real. Es una forma de expresión artística que conlleva una disposición singular: sabemos que se trata de una ficción, pero se reacciona como si el acontecimiento fuera verdadero. La fuente del placer estético reside en la paradoja ilusión/realidad.

Es una forma sincrética, que implica a múltiples formas de arte. La finalidad estética de los espectáculos puede combinarse con objetivos lúdicos o educativos. Los misterios pretendían no sólo la formación religiosa, sino también la moral. La comedia de Molière *castigat ridendo moris.* Las obras de colegio de la época renacentista eran obras pedagógicas (*La défaite du solécisme*).

Brecht y, mucho antes que él, las farsas o «soties» medievales (*Le Jeu du Prince des Sots et de la Mére Sotte*, de Pierre Gringoire) pretendían la formación social y política. Por el lado de las funciones educativas o morales, el espectáculo es dinámico y constructor del propio espectador, que se descubre, se conoce y se forma.

El término de *Artes del espectáculo* se ha reservado para las representaciones profanas, organizadas con fines estéticos, compuestas de elementos artísticos y con alto valor cultural. En ellos, la acción es imaginaria, el universo es totalmente ficticio y la ilusión, el fundamento estético. Dichas artes son el cine, el teatro, dramático y lírico, el ballet, etc. El ritual del espectáculo se lleva a su punto más alto. La voluntad educativa y el placer estético son sus principales motores.

Hay que considerar aparte el caso del cine y la televisión. Estas técnicas tienen de particular que el espectáculo se realiza antes. Se ofrece un producto acabado que el espectador no puede cambiar. La parte correspondiente a la representación humana se inmoviliza sobre un soporte que la registra. En un sentido, la película no es más que una realización dramática congelada y siempre disponible. Lo que le es propio resulta de su técnica más que de sus principios artísticos.

De la televisión se puede decir que hace «del mundo en acción un espectáculo» (G. Dummun); esto nos devuelve a los significados *I* y *II*. Por lo demás, la televisión es más un medio técnico de difusión de espectáculos que una entidad del espectáculo, de modo contrario al cine. Hay que distinguir, dentro de las producciones televisivas, la que supone una organización de elementos con la intención de ser una producción artística (programas de variedades, dramáticos, que tengan que ver con el music-hall y con el cine), de la que es una simple captación de imágenes de acontecimientos que ocurren en el mundo. Si en este caso existe confusión en el espíritu del telespectador entre la ficción y la realidad, es que interfieren los significados *I* y *II*.

V - Conclusión

Así pues, el espectáculo es una actividad humana específica y original que afecta a todas las facultades y actitudes físicas, intelectuales y afectivas, creadoras de esta disciplina artística. El hombre se representa en ella. Se ve en un espejo del que él organiza las imágenes reflejadas. ¿No tiene el espectáculo esencia narcisista?, ¿o acaso no busca finalmente devolver al hombre la imagen de una sociedad totalmente inteligible? H. T.

ESPEJO. Del término latino *speculum*, espejo.

I - Sentido propio

Superficie pulida que refleja todo aquello que se coloca ante ella.

El espejo ha ejercido siempre fascinación en el espíritu humano. La imagen que devuelve es idéntica (aunque inversa) y a la vez ilusoria. Es también un lugar de paso hacia mundos imaginarios (como sucede en la película de J. Cocteau, *Orfeo*, en que conduce hacia el mundo de la muerte). Utilizado como objeto mágico para hacer aparecer sucesos distantes en el espacio y en el tiempo, es útil para la adivinación. Tolstoi describe en *Guerra y paz* un rito de adivinación popular, consistente en hacer aparecer en un espejo el rostro del futuro marido de la joven.

El simbolismo del espejo se encuentra ya en la mitología griega. Así, en el mito de Narciso, la acción del espejo (de agua, en este caso) es destructiva para el ser subyugado a su apariencia. En Egipto los espejos eran verdaderos «objetos parlantes» debido a su forma (un disco aplanado que representaba el sol) y al mango con formas de jeroglífico*; el espejo egipcio hacía aparecer al que se miraba en él en tanto que imagen del dios-sol Re. Es llamativa la analogía con el Génesis bíblico.

Por medio de procedimientos de fabricación el espejo puede también devolver a aquel que se contempla una imagen falseada. Los espejos distorsionadores reflejan rostros deformados y grotescos. En *La reina de las nieves*, Andersen imagina un espejo tallado por el diablo con la propiedad de acentuar el menor defecto, volviendo todo lo que se refleja horroroso y repugnante. Habiendo querido reflejar a Dios y los ángeles, el diablo ve cómo su espejo estalla en pedazos, y los fragmentos que caen en los ojos y el corazón de los hombres les otorgan su nefasta propiedad, no viendo en todo más que el mal y la fealdad.

Según la forma de la superficie, la claridad y el ángulo de reflexión, el espejo puede convertirse en un recurso para crear efectos mágicos. En el siglo XVI y sobre todo en el XVII, Occidente se admira ante el arte creador de ilusiones basado en las propiedades de los espejos. Las cajas, gabinetes y los teatros catóptricos forman parte integrante de los *gabinetes de curiosidades*. Hacer aparecer a personas, hacerlas volar en el aire, crear visiones fantásticas, terroríficas o preciosas, son algunos de los poderes de estas construcciones que competían entre sí en ingenio y originalidad (sirve como ejemplo *El espejo* de Jurgis Baltrusaïtis, en París, Le Seuil, 1978). En el siglo XIX se utilizaba un juego de espejos sin azogue para simular en el teatro la presencia inmaterial de espectros. En las *anamorfosis**, un espejo cilíndrico o cónico devuelve a una imagen distorsionada su aspecto normal.

El espejo puede también modificar el espacio, multiplicarlo. En pintura, puede hacer presente un personaje u objeto situado fuera del campo del cuadro. Es conocido al respecto el ejemplo de *Las Meninas* de Veláquez.

En la arquitectura interior se utilizan a menudo los espejos para dar profundidad a un espacio demasiado reducido en un lugar cerrado, o prolongar una perspectiva*. Dos espejos frente a frente producen el sorprendente efecto de lo infinito. Multiplicados en los «palacios mágicos» de las atracciones de feria, forman angustiosos laberintos en los que el visitante tropieza con sus propias imágenes impidiéndole encontrar la salida.

Los espejos de agua, superficies de agua pura no enturbiadas por ningún movimiento, forman

parte del arte de los jardines y parques. Crean la sensación de haber un segundo cielo en la profundidad de los paisajes invertidos, a la vez que aumentan el esplendor de las fiestas nocturnas.

II - Sentido figurado

Lo que se muestra al espíritu como imagen o semejanza de algo.

Es en este sentido en el que Aragón dice: «Chrétien de Troyes es el espejo de la sociedad feudal francesa».

Tanto en el sentido propio como en el figurado todos estos ejemplos vienen a ilustrar la equivocidad que conlleva el término *espejo,* engaño que resume la singular función estética de este enigmático objeto tan cercano al arte. M. S.

➢ APARIENCIA *[III],* DOBLE *[III],* ILUSIÓN *[I],* IMAGEN *[I].*

ESPERPENTO. Es un vocablo de origen desconocido, que literalmente significa «persona o cosa muy fea», «desatino literario», disparate». Su incursión en el campo de la estética se debe a la conceptualización y plasmación estética que Valle-Inclán realizó a partir de este término. El esperpento se puede considerar como una categoría cercana a lo absurdo, lo grotesco y lo tragicómico, pero fuertemente enraizada en la tradición cultural española. En esa amplia ambigüedad radica la dificultad de definición del esperpento. Se trata de una visión estética del mundo tal como lo concebía Valle: «Hay una manera de ver el mundo artística o estéticamente que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española (...) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos», o, como dice Max Estrella, el personaje principal de *Luces de Bohemia,* la obra inaugural de la estética del esperpento, «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...) Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas (...) deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma la cara y toda la vida miserable de España». Por lo tanto, podríamos definir la técnica del esperpento como la forma en que el dramaturgo, igual que un espejo cóncavo capta y distorsiona la apariencia, elabora una réplica grotesca, deformada de la realidad. Pero esta deformación no es gratuita, sino una forma de expresarse si cabe más verdadera, una técnica que permite percibir de forma más evidente las paradojas, las contradicciones, las miserias y mentiras de un mundo convulso y ambiguo que se niega a presentarse de una forma cristalina.

Un aspecto fundamental que se puede extraer de las declaraciones de Valle es la evidente voluntad estética del esperpento. Tras el concepto de distancia artística que Valle menciona, late la pretensión de crear una obra de arte, ello se refleja de muy diversas maneras: mediante la búsqueda de la teatralidad, la concepción del drama como espectáculo cargado de plasticidad grotesca, el tono festivo, el montaje fragmentado, la interacción entre ficción y realidad, el extrañamiento, el tratamiento del lenguaje (mezcla de tonos groseros, realistas con otros de gran elaboración artística), los contrastes violentos, la interacción de diferentes códigos, la igualación y prosopopeya, la *muñequización...*

Por lo que respecta al sentido, el esperpento se enmarca en la amplia y extensa tradición de lo grotesco (la comedia del arte, el teatro de máscaras, la tragicomedia clásica española, Goya, Quevedo...); pero es también un teatro sumamente arraigado en su tiempo y en su espacio. No puede entenderse la deformación y la ridiculización del esperpento sin encuadrarlo en la España de la época de Valle, una España como esperpento del mundo civilizado, una España fragmentada y envilecida, grotesca y tragicómica en sí misma. En este sentido, la estética del esperpento se puede considerar como una auténtica estética moral, profundamente arraigada en el regeneracionismo que caracterizó a los miembros de la generación de Valle. A. R. S.

ESPESO

I - Sentido propio

Que tiene un grosor, una amplitud importante en relación a su longitud; que tiene consistencia y no es muy fluido. A veces es utilizado en estética en un *sentido neutro* para describir hechos: un color espeso, una tinta espesa, un contorno espeso, un trazo espeso. En *sentido peyorativo,* califica a aquello que tiene demasiado volumen o amplitud, y en consecuencia carece de elegancia: una silueta espesa.

II - Sentido figurado

Siempre *peyorativo:* quien carece de finura, de distinción, de espíritu: un cómico.

➢ EMPASTADO.

ESPIRAL

I - Definición

Curva que se enrolla alrededor de una referencia central, distanciándose de manera regular, en una o varias dimensiones, de su punto de partida, pero regresando a él en espiras dentro de esa o esas dimensiones.

1 / La espiral plana

Es una curva que describe dentro de un plano revoluciones regulares alrededor de un punto fijo o polo, del que ella se separa girando siempre en el mismo sentido (las matemáticas reservan el nombre de espiral sólo para la espiral plana). Hay que distinguir las espirales dextrogiras, que desarrollan sus espiras hacia la derecha, y las siniestrogiras, que lo hacen hacia la izquierda. Asimismo, se establece una distinción entre las ascendentes con relación a la altura de un cuadro pictórico y que sugieren evolución, vida, etc., y las descendentes, que sugieren involución, depresión... Si se combinan espirales diferentes, se obtiene la doble espiral, «forma pura, forma ideal» (E. Souriau).

Según la ley de crecimiento del radio polar, se distinguen muchos tipos distintos de espirales. Una de las destacables desde el punto de vista estético es la *espiral logarítmica*, que corta bajo un mismo ángulo todos los radios vectores. Es definida como un lugar de puntos cuyas distancias a un polo fijo (vectores) crecen o disminuyen en progresión geométrica, cuando los ángulos que éstas forman con una recta fija crecen o disminuyen en progresión aritmética. La *spiralis mirabilis* (Bernoulli), está íntimamente ligada a los cálculos sobre la proporción áurea*, y su curva armoniosa puede aumentar de forma indefinida por crecimiento terminal, sin modificación de la forma total.

2 / La espiral en el espacio

Es la curva resultante del enrollamiento de una línea alrededor de un cilindro –curva que en matemáticas es llamada *hélice*–, o alrededor de un cono.

II - Simbolismo

La espiral como motivo está cargada de significados simbólicos. Alternando su condición de símbolo cósmico con la de símbolo de la vida y de la fecundidad, de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio, la espiral se ha utilizado en el arte plástico de la era paleolítica –donde se utiliza con los ídolos femeninos– y en todas las culturas. En danza, un trayecto en espiral, enrollándose o desenrollándose, adquirió a menudo un valor sagrado.

III - La espiral en las artes plásticas

1 / La espiral como forma

La espiral responde de por sí al conjunto de características de la forma distinguidas por E. Souriau en *L'Avenir de l'esthétique*. Forma matemática ideal por los avances insensibles y continuos que realiza, por modulaciones de colores de un campo a otro, etc., la espiral –y principalmente la doble espiral– permite a numerosos artistas plásticos (Johannes Itten, pintor de la *Bauhaus*, Moholy-Nagy, Max Bill, entre otros) investigar sobre el color y el espacio. La armoniosa perfección de su curva, que se desarrolla en el tiempo, propaga una carga lírica a la que no se podría resistir más que utilizando un frío geométrico. En arquitectura, la espiral en el espacio, vista por un espectador situado sobre su curva, hace evidente la presencia de lo que está colocado sobre otra espiral, porque ella la guía y la encubre al mismo tiempo, debido a su vuelta sobre sí misma. Por eso la escalera en espiral, por ejemplo, es especialmente apropiada para la categoría estética de lo misterioso*.

2 / La espiral como forma del devenir

A / *El devenir físico.* Por su forma de torbellino, la espiral es muy sugestiva en lo que se refiere al movimiento. Se ha utilizado también debido a su dinamismo por Rubens o por Turner (*Tempestad de nieve).* También es vista como el esquema representativo de leyes fundamentales que rigen los fenómenos de la energía y de la luz. Expresa, como pensaban los Futuristas* italianos, la continuidad de la materia en el espacio inestable. A causa de sus movimientos de alternancia hacia lo cóncavo y lo convexo, resuelve dialécticamente la dualidad a través de un principio de Devenir continuo. Al mismo tiempo que expresa el devenir del mundo, suprime la pantalla entre el creador y el espectador en cuadros como *Mercurio pasa ante el sol* (1914), de G. Balla, o en esculturas como *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) o *Expansión en espiral de músculos en movimiento* (1913) y *Dinamismo del cuerpo humano* (1913), donde Boccioni quiere mostrar la inserción del devenir del cuerpo humano dentro de un cosmos que está también en devenir.

B / *El devenir vivo.* La espiral es una estructura frecuente y esencial en la naturaleza biológica (conchas, «espiral generatriz» o «hélice foliar» de la disposición de las hojas sobre su tallo, enrollamiento de las plantas volubles, etc.). No debe desdeñarse este aspecto estético de la naturaleza.

En el arte, la espiral como símbolo de la sustancia viva fue muy utilizada por los artistas del Barroco –Le Bernin, que en *Apolo y Dafne* crea una analogía entre la espiral y el desarrollo vegetal, o Borromini en la arquitectura–, por los artistas de la Secesión Vienesa –especialmente G. Klimt, Obrist–, del Art Nouveau –Gaudí–, y por pintores que, como Paul Klee, son más sensibles a la naturaleza «naturante» que a la naturaleza naturada, y para quien no se trata de imitar a la naturaleza en sus producciones, sino en su proceso creador (*Vrille végétale, Fleurs en spirale, Croissance végétale*, etc.).

C / *El devenir psíquico.* La espiral se tomó con frecuencia como símbolo de la marcha del pensamiento hacia un estado mejor, significó el progreso del alma hacia Dios en obras religiosas (cristianas o islámicas). Algunos artistas plásticos le han conferido una connotación ideológica y política, es la «línea de los hombres libres». De Rodin –boceto de la *Torre del Trabajo*– a Tatlin –*Movimiento de la Tercera Internacional,* proyecto de 1919 a 1920–, la espiral simboliza en esos casos la energía de una era en revolución.

Curiosamente, los artistas pertenecientes a lo que se ha dado en llamar «la abstracción geométrica», y que desarrollaron el arte de la forma pura, no tuvieron en cuenta a la espiral. Parece que sea demasiado barroca* o demasiado estrechamente unida a la naturaleza. Malevitch la considera también como una forma «exclusivamente arcaica».

N. B.

IV - La espiral en la danza

1 / Coreografía de línea: el trayecto en espiral

El trayecto de un bailarín o de un grupo de ellos que dibujan sobre el suelo una espiral, se puede encontrar en civilizaciones muy diferentes y en regiones muy alejadas unas de otras. La espiral que se enrolla corresponde a una concentración de fuerzas; la que se desarrolla, en una proyección. La evolución sobre una circunferencia es estabilidad, el trayecto restante no implica aceleración. Al contrario, debido a la disminución de

su radio cuando se acerca al centro, arrastra una aceleración creciente que se puede sublimar en la inmovilidad al punto central, lo que puede llevar a una suerte de éxtasis. Recorrida en sentido inverso, puede sugerir la huida, la dispersión (Fin del segundo acto de *El Lago de los cisnes* en la coreografía de Marius Petipa y Leu Ivanoff). G. P.

2 / La espiral en la gesticulación individual

La danza contemporánea nacida de los «modern dance» habituales –Martha Graham, Doris Humphrey, Jose Limon– ha introducido la espiral: el enrollamiento del conjunto del cuerpo –cabeza, tronco, miembros– en torno al eje vertebral. La espiral no se reduce entonces a la rotación de una parte del cuerpo, es todo el cuerpo el que se va metiendo en esa enredadera. La espiral estructura el espacio propio del bailarín, evocando y materializando un itinerario de energía*, según el principio de continuidad llamado «conexión». Por su relación con el espacio, la espiral sugiere la profundidad del propio cuerpo: por ejemplo, expresa una dialéctica del movimiento del cuerpo y del espacio, utilizando una resonancia temporal particular. La espiral se abre –movimiento centrífugo a partir del eje central– de manera ascendente; o se vuelve a cerrar –movimiento centrípeto– de manera descendente. La combinación inversa sería muy difícil de realizar desde el punto de vista biomecánico, pero, sobre todo, su valor simbólico se contradiría en función de una expresión emocional, cinética o estética: abrirse al mundo, reflejarse sobre sí misma... La espiral puede realizarse a distintas velocidades, por ejemplo acelerándose en un movimiento centrífugo o en uno centrípeto.

M. A.

ESPÍRITU

I - El espíritu como pensamiento, opuesto al cuerpo

Espíritu designa a todo el psiquismo humano, o a veces, más especialmente, las facultades intelectuales (cuando oponemos el «espíritu» al «corazón», es decir, la inteligencia a la afectividad) o las facultades de invención (a veces opuestas al juicio). Es en este sentido *I,* en el que las obras literarias y artísticas se califican como «obras del espíritu»: no son sólo objetos materialmente realizados, sino que también, y principalmente, son frutos de una actividad de pensamiento. Por esta razón, los derechos de autor están reconocidos y protegidos por la ley, el autor tiene la propiedad de las obras de su espíritu; la expresión jurídica concierne a la estética sociológica.

II - El espíritu como punto culminante de las facultades físicas creadoras

Este sentido es antiguo, pero hay que conocerlo para evitar contrasentidos. Se decía, sobre todo en el siglo XVII, que un escritor poseía espíritu, en el mismo sentido en el que hoy diríamos que tiene talento o genio. Así, Luis XIV decía a Mme. de Sevigné, a propósito de *Esther;* «Racine tiene mucho espíritu». Este sentido desaparece en el transcurso del XVIII: Voltaire autor del artículo *Espíritu (Filosofía y Bellas-letras)* en la *Enciclopedia,* lo destierra en provecho de los significados siguientes.

III - El espíritu como carácter particular del pensamiento

«Es, dice Voltaire, un término genérico, que precisa siempre ir acompañado de otro término que lo determine... El *espíritu* sublime de Corneille no es, ni el espíritu exacto de Boileau, ni el *espíritu* ingenuo de La Fontaine», etc. Se trata aquí del carácter particular de un autor, de su propio género de pensamiento, de visión del mundo, y de estilo.

A partir de este sentido, se ha denominado «Espíritu de...» en el siglo XVIII y comienzos del XIX, a un resumen de la obra de un autor, con algunos extractos escogidos; este empleo del término no existe ya hoy en día; pero como contraportada, tuvo en su momento un cierto valor comercial.

IV - El espíritu, categoría estética

El espíritu es aquí una sutileza aguda del pensamiento, que da lugar a la categoría estética de lo *espiritual.*

➢ A PROPÓSITO, CONCETTI, PUNTA *[III],* ESPIRITUAL.

ESPIRITUAL. Es espiritual, en sentido etimológico y en general, lo que concierne al espíritu. Sin embargo, el término posee para la estética dos significados especiales, apelando al más grave y al más ligero del término «espíritu».

I - Lo espiritual como noción religiosa

En este caso, espiritual significa relativo a la conducta del alma, a la vida interior.

Este significado tiene prolongaciones en el arte y la literatura: se titularon Obras espirituales, Cartas espirituales, a las obras que tratan del ejercicio interior de la devoción, cartas de dirección de conciencia. Racine escribió los *Cantiques spirituels,* y los *conciertos espirituales* son conciertos de música religiosa.

II - Lo espiritual como categoría estética

Lo espiritual es una categoría estética *sui generis,* y aunque combina bien y fácilmente con lo cómico* o lo satírico*, no se confunde con ellos. A raíz de que algunos pensamientos, algunas buenas palabras, pusieran de relieve a la vez lo espiritual y una de las otras categorías –o dos–, en el siglo XIX y principios del XX, se introdujo un concepto en el otro, se hizo de lo espiritual una variedad de lo cómico, o se unió los dos. Así, pues, hay que utilizar con precaución obras como *Le rire,* de Bergson, o *El chiste,* de Freud, ya que en ocasiones hacen la distinción, y en otras se sumergen en la confusión (lo que produce un pensamiento vacilante, como se le ha podido reprochar, así como ciertas limitaciones a la hora de seleccionar la documentación y posturas *a priori* sobre los hechos). Algunas groserías pueden hacer reír y no tienen nada de espiritual. Un lapsus puede divertir, como cuando una persona que quiere hablar de los cartagineses dice los «cartilagineses» y provoca la hilaridad, pero no es un rasgo de ingenio (en francés «esprit»). Existen sátiras feroces que no

tienen nada de espiritual. E, inversamente, algunas obras espirituales pueden no tener nada de cómico o de satírico. Por otra parte, lo espiritual no provoca la risa, sino la sonrisa. No pertenece, por tanto, ni a lo risible, ni a lo cómico, ni a lo satírico, que es de lo que se trata aquí, sino sólo a lo espiritual, que se puede definir mediante la reunión de las características siguientes.

1 / La inventiva de relaciones inesperadas

El ingenio es inteligencia en tanto que pensamiento de relaciones. Sin embargo, son relaciones originales y nuevas. El ingenio, dice Voltaire en el *Dictionnaire philosophique*, es «una comparación nueva aquí el abuso de una palabra que se presenta con un significado y que deje que se entienda otro distinto, allí una relación delicada entre ideas poco comunes... Es el arte de reunir dos cosas distantes, o de dividir dos cosas que parecen juntarse o de oponer la una a la otra». Se han utilizado espiritualmente contrastes de fondo y de forma en poesía, jugueteos espirituales uniendo un verso corto a un vocabulario amplio, incluso pomposo, o tratando de manera imaginada e irreal una realidad cotidiana y mediocre. Todo esto se encuentra reunido, por ejemplo, en *La Chartreusse*, de Gresset (se trata de su pequeña habitación en lo alto del Colegio Louis Le Grand, donde era profesor de quinto curso).

Con frecuencia, el ingenio de una anécdota, de un retrato, depende de que el principio parecía conducir a un desarrollo previsible, cuyo resultado se invirte en la palabra final. Mme. de Epinay –entonces, Mme. de Esclavilles–, cuya prima se va a casar, escribe a su tío común y describe al novio: «Es grande, bastante bien proporcionado y de bella figura; posee la cruz de San Luis y mucho encanto: apenas se nota que sólo tiene un brazo». Chamfort escribe en los *Pequeños diálogos filosóficos*: A. ¿Conocéis al conde de ***?, ¿es amable? –B. No. Es un hombre lleno de nobleza, de elevación, de ingenio y de conocimientos; lo tiene todo». Son conocidas las palabras de Rivarol: «Mirabeau era capaz de todo por dinero, incluso de una buena acción».

Lo espiritual provoca una primera reacción de sorpresa. No obstante, uno continúa disfrutándolo aunque ya lo conozca. Es, sobre todo, liberación de lo habitual, de lo banal, de lo previsto; juego con poder creador, alma en libertad.

2 / Conveniencia pertinente de los elementos relacionados de este modo

El ajuste exacto de elementos, que dentro de un pensamiento banal resultarían extraños el uno al otro, es una de las características de lo espiritual y la comparte con lo cómico (lo que explica que sea adecuado para combinarse). Lo espiritual integra elementos muy distintos en una forma simple y única. A menudo se ha señalado este hecho, bajo el nombre de concisión (Jean Paul), unificación (Fechner) o composición (Freud). Lo concentrado da lugar a obras muy cortas. Lo espiritual no se reduce desde luego a una sola «buena palabra», obras enteras destacan por esta razón. Pero suelen ser breves poemas, canciones –Panard o Désaugiers–, cuentos, novelas –*Putois*, de Anatole France, *Le bot de punch*, de Théophile Gautier–, comedias de un acto (Desmahis, *L'impertinent*, Jean Tardieu, *Eux seuls le savent)* o a veces de tres (Pailleron, *Le monde au l'on s'envie*); pero lo espiritual condensa no se extiende.

Una consecuencia lógica de esta adaptación de elementos en una unidad aproxima lo espiritual a lo gracioso*: ésta es su aparente facilidad.

3 / La comodidad y la facilidad

Como lo gracioso, lo espiritual causa la impresión de salir de sí mismo y sin esfuerzo. Aquí lo inesperado parece completamente natural (lo que pone en conexión a lo espiritual no sólo con lo gracioso*, sino también con lo feérico*). De hecho, aunque algunas palabras del ingenio son improvisaciones, se preparan laboriosa y cuidadosamente, pero no nos damos cuenta de ello. Esto además causa una impresión distinta de libertad: el jugueteo parece ponerse trabas. Lo espiritual tienen entonces una atmósfera de ligereza. Con todo, el ingenio está en tensión, el tonus unitivo que asegura la forma del conjunto. No hay que confundir la fuerza y el esfuerzo. Éste se debe a la falta de fuerza, ya que hay que emplear mucha energía para lograr lo que una persona con más vigor consigue sin cansarse. Difícilmente puede admitirse entonces la idea de que lo espiritual sea el ahorro de ese gasto de energía, *se diga lo que se diga.* Sin embargo, hay ahorros favorables, como la gracia de un bailarín.

4 / La significación

Por último, lo espiritual tiene un sentido: excluye la torpeza. Bajo su apariencia aérea hay un mensaje, una idea (el sin-sentido aparente, a través del cual se transparenta un significado). Bajo un aspecto externo de juego, clava una mirada penetrante en la realidad. El ingenio se ha caracterizado a menudo, de manera especial en el siglo XVIII, por la fineza. Ahora bien, ¿qué es la fineza, sino el arte de ver con precisión, de atrapar el matiz exacto de lo esencial? Gran cantidad de obras espirituales ponen el dedo sobre un punto fundamental de la naturaleza humana, de una sociedad o de una época. A. S.

➢ Propósito, Espíritu.

ESPLENDOR. Término de estética según dos de sus significados.

I - Como categoría estética, el esplendor es la cualidad de lo que está radiante de luz, resplandeciente. Se puede aplicar también de manera metafórica a lo visual, si existe una riqueza y una vivacidad en la armonía que producen el mismo género de admiración deslumbrante. El objeto espléndido parece de naturaleza superior y provoca el arrebatamiento.

II - En sentido figurado, es un brillo espiritual que ilumina al alma que lo contempla. El término posee un uso religioso: puede existir un reflejo de esta idea en la frase de Victor Cousin: «lo bello es el esplendor de lo verdadero». Estas palabras se atribuyen a Platón, pero no aparecen en ninguna de sus dos obras (la función iluminadora atribuida

de ese modo a la belleza evocaría más bien el neoplatonismo). A. S.

➢ ARREBATAMIENTO, MAGNÍFICO.

Espondeo ➢ *Dáctilo*

ESPONTÁNEO. Que sale de sí mismo, que se produce por sus propias fuerzas, por una causa interna suya, por oposición a lo que estaría provocado o sugerido por un factor externo. De forma contraria a un equívoco muy extendido, el término «espontáneo» no indica algo repentino ni irreflexión, señala solamente un origen interno.

Lo espontáneo se ha valorado mucho en el arte. Pueden existir realmente tendencias naturales que se orientan hacia una sensibilidad ante lo estético de las cosas y hacia una actividad artística. No obstante, la espontaneidad no debería ser una garantía de valor. Igualmente, se puede observar que la espontaneidad atribuida a los niños, y que a veces hace que se rehúse darle una educación en el terreno artístico por no desviar su supuesto don natural, a menudo no es sino un postulado y un desconocimiento de su embebecimiento por el marco de vida que les rodea. El niño que no aprende a pintar o a dibujar de tal o cual manera, tiene en torno suyo anuncios, revistas, etc., y no es realmente nuevo. Por tanto, las obras infantiles «espontáneas» reflejan con frecuencia lo que se hace en su época. A. S.

➢ DEMONÍACO, HAPPENING.

Esquema ➢ *Composición*

ESTADÍSTICA / O. El primer término significa: ciencia de los cómputos y de las relaciones entre los hechos computados. El segundo: que depende de la estadística.

La estética utiliza métodos estadísticos para agrupar y clasificar los hechos computables, extraer sus eventuales correlaciones, da cuentas de si las relaciones observadas entre los hechos son extraños, incluso excepcionales, o si existe una ley general –y cuál es su proporción–. La estadística se utilizó primero para el estudio de las reacciones ante las obras de arte. Se extendió a las obras en sí mismas y a las relaciones entre sus características (el uso de la estilística, por ejemplo). Es muy útil recurrir a la estadística en estética para asegurar la objetividad de un estudio, no generalizar de forma indebida, ni rechazar de modo arbitrario algunas regularidades. No obstante, exige mucha claridad en la fase de observación –saber exactamente lo que se puede computar– y conocimientos matemáticos en aplicación a los cómputos, para darse cuenta de forma exacta del carácter significativo o no de las relaciones entre los hechos observados. A. S.

ESTAMPA. Según la etimología, una estampa resulta de una deformación impuesta a una materia por una presión calculada. Así se considera la estampa en la industria mecánica.

Para el público instruido, una estampa es una imagen inscrita sobre soporte por la presión reproducible de un molde.

Los estudiosos de estética e historiadores del arte reservan el término «estampa» a depositar, sobre el papel, tinta que cae desde una placa que contiene agujeros, o relieves, o zonas de conservación del colorante (en el caso de la litografía), placa elaborada por un artista que no reproduce ningún modelo. En su uso culto, estampa se identifica con «grabado original», es decir, con grabado ni de ilustración ni de interpretación.

La estampa actual está firmada y numerada, al margen, por el propio grabador, con mina de plomo.

Toda placa exige un trabajo artesanal riguroso. El grabador moviliza su sensibilidad, su imaginación, para liberar por medio de trazos, de puntos, de rasgos, una nueva forma de sentir el mundo.

El arte de la estampa, arte en el doble sentido de «oficio» y de «creación artística», expresa, mediante técnicas específicas, sobre una pequeña superficie, las relaciones indistintamente naturales y artificiales del hombre y del mundo.

➢ GRABADO.

ESTÁTICO. Desde el punto de vista etimológico, quiere decir que concierne al equilibrio. El término posee muchas acepciones, a menudo científicas. Sin embargo, la estética apenas lo utiliza si no es como adjetivo que califica lo que da una impresión de inmovilidad. A veces, el término es peyorativo. Si califica a una obra, da a entender la impotencia del artista para representar o sugerir el movimiento. Si califica a una escuela, un estilo o una época, constata la ausencia de evolución y supone que ello se puede deber a cierta esterilidad de invención. No obstante, la palabra, por el contrario, puede referirse a la inmovilidad de un perfecto equilibrio de fuerzas, de una gran solidez, y a las diferentes impresiones afectivas que sugiere el inmovilismo: potencia, carácter secreto de fuerzas exclusivamente internas y que no producen movimiento, imagen de eternidad, etc. Lo *hierático** es, por lo general, estático. Existe un estatismo misterioso e inquietante en muchas obras de Chirico. A. S.

ESTATUA / ESTATUARIA. Una estatua (latín *statua,* de *statuo*, establecer, alzar) es una escultura* en alto relieve que representa a un ser humano de forma íntegra, generalmente de pie, aunque sentado en ocasiones y a menudo a caballo (estatua ecuestre).

Para la estética de la estatua en su condición de escultura, véase *Escultura.* En lo concerniente a la estética particular de la estatua, está estrechamente asociada con la estética del cuerpo humano, de modo que los estudios sobre sus proporciones proceden de la estatuaria.

Material y tridimensional por naturaleza, la estatua, incluso no realizada, crea una especie de doble aproximativo del hombre, no enteramente hombre, pero casi. La imaginación ha jugado mucho con esta ambigüedad –tema de la estatua que se anima, por ejemplo–, y el arte ha elegido muchas veces o acentuar la diferencia entre la estatua y el hombre, o, por el contrario, reducir

aquélla al mínimo posible mediante procedimientos que aspiran a una identidad casi completa de la efigie y el modelo (estatuas pintadas, vestidas con tejidos, etc.).

Se puede distinguir entre estatuas no individualizadas, que no representan a nadie en concreto, y las estatuas que representan a una persona en particular: un personaje real –un personaje histórico– o al que se cree real –un dios para sus fieles–, o un personaje ficticio –de novela, divinidad mitológica en la que ya no se cree, etc.–. Entre los dos modelos se sitúan las estatuas genéricas, que representan un tipo colectivo, y las estatuas alegóricas, que prestan apariencia humana a las abstracciones. La función de las estatuas sin identidad es adoptar un ser cualquiera, a menudo para acompañar o dotar de servidores a un muerto o a un dios. La función de todas las demás es la glorificación pública: erigir la estatua *de* alguien o *a* alguien es dedicarle una celebración permanente. En ese sentido, se establecen convenciones en la representación, en sus atributos, en su forma de vestirlos –desnudez, vestimenta romana para los personajes modernos–, que colocan a la persona representada fuera de las limitaciones del tiempo histórico, en un mundo más allá de lo humano.

La estatua puede constituir una obra aislada o ser un elemento dentro de una obra más amplia, un edificio, un jardín, etc. La estatua que forma parte de un proyecto arquitectónico se adapta a él mediante juegos de proporciones o medidas especiales, asociados a su función arquitectónica.

Un estatuario es un escultor que realiza estatuas. La estatuaria es el arte de hacer estatuas, es una rama de la escultura. A. S.

➢ ESCULTURA.

ESTEREOTIPO

I - Sentido propio

Inventado a finales del siglo XVIII, el estereotipo –del griego στερρός, sólido– es un molde obtenido vertiendo plomo sobre un modelo previamente preparado. Permite imprimir rápidamente y sin gastos excesivos obras de calidad media.

II - Sentido figurado

Acto o pensamiento que se repite inmutablemente, modelo fijo en el que se introducen modos de pensar o de hacer. En el campo de la estética, el estereotipo, consolidación de lo que fue el efecto de un flujo creador, no es más que la repetición vacía, sin fin y sin calidad, de fórmulas inventadas por otros, devaluadas por su duplicación casi mecánica. Por un curioso regreso al que está acostumbrado, el modernismo hizo de él un material bruto, sobre el que trabajan a veces los procedimientos psíquicos descritos por el psicoanálisis, a partir del cual se construyen obras en «segundo grado» (cfr., por ejemplo, algunos aspectos de la *Nouveau Roman,* de la pintura *Pop,* o de la música de C. Ivers, de M. Kagel, etc.)

La estereotipia es uno de los rasgos típicos de ciertos psicópatas. Les conduce a repetir de manera obsesiva los mismos motivos, a realizar tareas que tienen analogías formales –no semánticas– con las artes decorativas, o con algunas manifestaciones de arte primitivo.

Muchas opiniones sobre arte, divulgadas y aceptadas sin críticas –sobre todo entre espíritus ignorantes–, gran cantidad de ideas sobre arte y literaturas, son estereotipos que la estética no acepta sino a beneficio de inventario, y es una de sus labores el denunciarlas para someterlas a una auténtica reflexión. D. R.

➢ CLICHÉ, DECORATIVAS (ARTES), IMITACIÓN, MODELO.

ESTETA. Dícese de aquel para quien la belleza es el único criterio de valor.

Pero el término casi no se usa con ese sentido absoluto. Hoy en día, un esteta es más bien un personaje refinado, elegante, un poco afectado, muy preocupado por la calidad del entorno, en el cual se desarrolla su vida, contrariado por todo lo que es feo y vulgar. En este sentido, al esteta se lo toma un poco en broma y a menudo se lo juzga como un ser superficial, pendiente de las apariencias. Pero el esteta, de hecho, no es forzosamente superficial. Una ética exigente y elevada, ¿no puede estar fundada sobre la belleza?

➢ ELEGANTE, REFINADO.

ESTÉTICA

I - Especificidad de la estética

1 / El origen

El término *estética* fue creado por Baumgarten a partir de la distinción tradicional entre los *noeta,* hechos del entendimiento, y los *aistheta,* hechos de la sensibilidad. En sus *Meditaciones,* y posteriormente en su obra *Aesthetica* (1.ª parte 1750; 2.ª parte 1758), Baumgarten utiliza esta distinción desde una perspectiva leibniziana; él ve en los *aistheta* verdaderos conocimientos, pero «sensitivos», en los que se incluirían las imágenes de arte por su carácter concreto y sensible; y una «ciencia filosófica» sobre ellos es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte. Baumgarten forja, pues, una nueva palabra para designar una nueva disciplina, el estudio filosófico y científico del arte y de lo bello. No es que no se hubiera reflexionado ya, y mucho, desde la Antigüedad, pero siempre de manera dispersa y en relación a otros temas. Baumgarten aporta la idea nueva de una disciplina específica y de pleno derecho.

Él separa explícitamente la estética: 1) *del arte en sí mismo,* en cuanto que el arte es una práctica, y la estética como reflexión sobre esta práctica y sus obras; 2) *de la didáctica* de las artes y de la literatura, y sobre todo de las numerosas Artes poéticas, en tanto que la estética no establece preceptos y no tiene como fin formar a poetas y artistas (aunque pueda proporcionarles conocimientos provechosos); 3) *de la crítica,* en tanto que la crítica busca apreciar las obras literarias y artísticas y emitir juicios sobre ellas (aunque generalmente de manera subjetiva y en referencia al «gusto»), en cuanto que la estética es descriptiva, objetiva y analítica; 4) *de la psicología* (Baumgarten está

entre los primeros en emplear este término en su sentido moderno), aunque se produzcan intersecciones entre las dos disciplinas cuando el esteta hace el análisis de los sentimientos estéticos, de las disposiciones del artista y de la reacción de espectador; pero la estética se restringe a lo que, en psicología, concierne al arte y al sentimiento de lo bello; finalmente, 5) *de la moral,* en tanto que sus finalidades son claras, y los valores estéticos independientes de los valores morales (aunque aquéllos puedan también elevar el alma, pues el arte no se reduce sólo a recrear los sentidos).

Baumgarten, fundador de la estética, nos ha hecho tomar conciencia de que se trata de una disciplima autónoma, y lo esencial de su aportación no ha dejado de ser válido. Sin embargo, después de más de dos siglos, se pueden añadir algunos retoques a sus concepciones y a su definición, basándonos en autores más recientes.

2 / La evolución

A / En la época actual se ha podido completar el pensamiento de Baumgarten añadiendo a sus distinciones, la de la estética y la *historia del arte,* disciplina que en su época estaba en sus comienzos. No es que el estudioso de estética ignorase las relaciones entre el arte y la evolución de las sociedades, o no pudiese interesarse por lo que las ideas estéticas de una época tienen de relativo a dicha época, sino que la estética no tiene como objeto la temporalidad en sí misma. La historia del arte sitúa hechos (obras, artistas, escuelas...) en el espacio y en el tiempo; la estética se aparta de eso por su carácter conceptual y general, que ya Baumgarten le atribuía.

Pero la evolución más importante del concepto de estética ha recaído sobre la definición misma de su objeto, que se ha ampliado y diversificado, al mismo tiempo que precisado.

B / Podemos citar, en primer lugar, siguiendo a Baumgarten, pero enriqueciendo su concepción, todo lo que ha aportado a la estética la fragmentación del concepto de lo *Bello.* «Ciencia de lo Bello», decía Baumgarten; pero la noción de Bello se ha escindido (ya Diderot es claro sobre esto en su artículo *Bello,* de la *Enciclopedia).* Hoy en día, el término designa con precisión dos conceptos diferentes. Por un lado, denominamos «bello» a un determinado ideal, distinto de lo sublime, de lo bonito, etc.; en este caso, el estudio de lo bello es sólo una parte de un estudio mucho más extenso, el de las esencias, bello, sublime, bonito, gracioso, poético, trágico, cómico, dramático, pintoresco... que en los siglos XVIII y XIX eran llamados *modificaciones de lo bello,* y en el XX, *categorías estéticas.* El estudioso de estética las analiza, investiga sobre sus aplicaciones, sobre las maneras de ser sensible a ellas. O bien, por otra parte, se denomina «bello» al carácter común a todas estas categorías, es decir, al valor estético en general; lo que aquí se produce es un orden de preocupaciones especial, cuya especificidad busca justamente el estudioso de estética. Aunque algunos autores, de tendencias nominalistas han discutido esporádicamente esta concepción, la estética se muestra aquí como un *estudio de las esencias.*

Pero es necesario un soporte positivo, de hechos objetivamente observables, donde se manifiesten dichas esencias. Como consecuencia de esto, se han abierto nuevas rutas en la estética, paralelamente a ésta; y en primer lugar, aquella que Kant ha iniciado por reacción contra Baumgarten.

C / Para Kant *(Crítica del juicio,* 1.ª parte), la estética es el *estudio del «juicio del gusto».* (Se encuentra en el artículo *Kantiana (estética)* la exposición de las ideas de Kant; no indicamos aquí más que lo que puede servir para la definición misma de estética.) Esta definición kantiana, que ha sido discutida por lo que tiene de excesivamente restrictiva, ha abierto, no obstante, un campo de estudios cuya importancia es actualmente cada vez mayor.

La influencia kantiana se aprecia en el *Vocabulario técnico y crítico de la Filosofía* («El Lalande»), a principios del siglo XX; la estética se define como «Ciencia que tiene como objeto el juicio de apreciación, en tanto que se aplica a la distinción de lo Bello y de lo Feo.» (El paralelismo con la definición de la lógica es evidente, «Ciencia que tiene por objeto los juicios de apreciación que se aplican a la distinción de lo Verdadero y de lo Falso»; se aprecia aquí cómo resurge la trilogía clásica de *lo Verdadero, lo Bello, el Bien,* de los que derivan otras tantas disciplinas: la lógica, la estética y la moral.)

La definición del Lalande contradice a Kant, quien rechazaba la posibilidad de una ciencia de lo bello. Ésta tendría la ventaja de disipar un error frecuente: el de despojar a la estética de toda posibilidad de ser una ciencia, atribuyéndole el carácter afectivo y subjetivo que se concede a las apreciaciones sobre el arte. Sin embargo, aunque el objeto estudiado fuese una apreciación subjetiva y afectiva, esto no implicaría que su estudio lo fuera también; y el Lalande distingue bien el estudio de su objeto. (Paul Souriau se burlaba de aquellos que los confundían diciendo: «No se exige a un físico que hable calurosamente sobre el calor) y además, toda apreciación sobre el arte, ¿es realmente de naturaleza únicamente subjetiva y afectiva? Habría que demostrarlo, en lugar de prejuzgarlo. Existe, pues, una rama de la Estética que se ocupa de las apreciaciones sobre el arte y las reacciones frente a las obras de arte, hechos existentes, constatables y que se pueden estudiar teniendo cuidado en ser lo más rigurosos posible. Podemos incluso intentar precisar la parte de los factores no estéticos y la de los factores propiamente estéticos en las reacciones ante el arte.

Por tanto, únicamente del estudio de los «juicios del gusto», la estética se ha desarrollado hasta convertirse en un *estudio sobre las relaciones ante el arte y las esencias estéticas,* estudio hecho de observaciones de carácter científico.

Se puede incluso constatar –paradójicamente– que este movimiento debido a Kant ha terminado por volverse contra él. Kant estimaba que el juicio estético es un juicio sin concepto; ahora bien, estudios modernos han podido demostrar que los conceptos intervienen bastante a menudo en las

reacciones ante el arte e incluso en la creación artística, lo cual retoma la vía señalada más arriba, la de los análisis conceptuales sobre la esencia de un arte, sobre las categorías estéticas; sobre los abstractos efectivos y sensibles, análisis desarrollado en la estética actual.

D / Pero mientras se ampliaba este movimiento, surgido de Kant, se investigaba, al mismo tiempo, por otras vías, si la estética podía tener un objeto propio positivamente contrastable; y se ha señalado que la obra de arte posee esos caracteres. Ésta es la vía hegeliana, que ha marcado tanto a la estética como a la vía kantiana. Hegel definió la estética como la *filosofía del arte.*

Partir del arte ya constituido puede tener un inconveniente, que ya aparecía con la reducción de la estética sólo a las reacciones ante el arte: ¿no corremos el riesgo de ignorar la actividad creadora del artista? Se ha completado la definición haciendo de la estética una reflexión sobre el arte, ya sea constituido o en vías de constituirse. Así, aparece efactivamente en gran medida la estética moderna, e incluso la *ciencia general del arte* (Max Dessoir; *allgemeine Kunstwissenschaft).*

A pesar de esta definición, la estética se presta también a objeciones. En primer lugar, se puede estudiar el arte desde otro punto de vista que el de la estética (puramente histórico, por ejemplo; o bien técnico, físico, químico... Es perfectamente posible estudiar sobre un cuadro, la composición química de los pigmentos coloreados, o de las propiedades físicas de lo subjetible). Después, restringir la estética al estudio del arte, olvidando todo lo que puede haber de bello en la naturaleza. Kant había visto la importancia de la naturaleza –o bien, ¿habría que negar, como Benedetto Croce, la existencia de lo bello natural? Si la estética tiene derecho a estudiar un cuadro representando un paisaje, ¿acaso está prohibido estudiar, fuera del cualquier cuadro, el paisaje en sí mismo? ¿Reflexionar sobre un rincón campestre, una puesta de sol, un árbol majestuoso, un animal soberbio o la gracia de un rostro?

E / Por esta razón se ha buscado una definición más amplia de la estética, que pueda englobar a la vez la naturaleza y el arte. Y se la ha concebido como la *ciencia de las formas* (cf. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenchaft,* 1865; E. Souriau, *El porvenir de la estética,* 1929, *Claves para la estética,* 1970).

El hecho formal es un efecto, «un hecho positivo, susceptible de conocimiento científico», un hecho *sui generis,* distinto del hecho psicológico, sociológico, etc..., que utiliza la filosofía del arte. Y éste da lugar a una ciencia específica que no se confunde con ninguna otra. Tal concepción ha recibido el acuerdo de notables investigadores en estética (el movimiento estructuralista, por ejemplo, es un caso muy claro). Tales investigaciones están todavía en pleno desarrollo (ver, por ejemplo, todos los trabajos formales de la narratología).

3 / Conclusión

En toda esta evolución y búsqueda de una definición, la estética aparece a la vez y orgánicamente, como una y múltiple. Se puede tomar el tema de la metáfora del árbol. La estética, estudio reflexivo de lo bello, en sentido general, se subdivide en el estudio de los modos de lo bello, las categorías estéticas. Estos valores-raíces alimentan la creación y a la constitución de un cuerpo de seres que existen objetivamente en sí mismos, observables y positivos, las obras de arte. La estética adquiere entonces su tronco macizo, se hace filosofía y ciencia del arte. Pero del tronco nacen numerosas ramas, pues el estudio de las obras mismas implica estrechamente muchos otros estudios que derivan de ellos: estudio de su realización (la estética estudia entonces la creación artística y al artista en tanto que artista); estudio de las analogías entre esas obras y la naturaleza; estudio de las formas consideradas en sí mismas (estética morfológica); estudio de las reacciones que suscitan, del juicio estético, de la sensación estética (estética psicológica) y de sus relaciones con la sociedad (estética sociológica), etc. ¿Qué es, pues, la estética? Es ese árbol entero.

II - Principales variedades y métodos de la estética

La diversificación de la unidad fundamenteal en una pluralidad de campos conduce necesariamente a una pluralidad en los métodos de investigación.

1 / La estética filosófica

Es la más antigua, puede remontarse hasta Platón; también ha alcanzado gran desarrollo en la época moderna (principalmente en Francia y en Alemania desde el siglo XVIII: cf., por ejemplo, Jouffroy, *Curso de estética,* impartido de 1822 a 1826; F. Th. Vischer, *Sobre lo sublime y lo cómico,* 1837; Rosenkranz, *Estética de lo feo;* Schasler, Estética; Paul Souriau, *La Belleza racional,* 1904; Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética,* 1953).

El método de la estética filosófica es *reflexivo y analítico.* Es un retorno del pensamiento sobre sus intuiciones espontáneas; es una toma en consideración de los fenómenos y su dirección, ya sea para profundizar sobre lo vivido, o para organizar los conceptos en estructuras de conjunto o para encontrar en los hechos rasgos de sus condiciones a los cuales podremos referirnos. El método filosófico puede, así, aplicarse al arte como actividad creadora del espíritu humano, y la reflexión encuentra en el arte ejemplos típicos de lo que constituye la creación, la contemplación, las esencias, los modos de existencia.

2 / La estética psicológica

Su desarrollo se ha producido paralelamente al desarrollo de la psicología*, en la segunda mitad del siglo XIX, y ha permanecido muy unida a esta disciplina y a sus métodos. Responde a una doble preocupación: *a)* comprender cómo vive el pensamiento humano el arte y lo bello, y *b)* no emitir sobre este tema teorías arbitrarias, sino preocuparse de verificar siempre las teorías mediante los hechos.

Existe, en primer lugar, una estética psicológica fundada sobre la introspección, o sobre el aná-

lisis de los testimonios vividos. Nada reemplaza, en efecto, a las constataciones sinceras de un artista sobre sí mismo, o de un aficionado al arte (cf. Leonardo da Vinci, Delacroix, Rodin, Stravinsky...). Los más interesantes son los de aquellos artistas-estetas que poseen a la vez la experiencia directa y la práctica de una o varias clases de artes, y la reflexión, por parte del filósofo, de sí mismo, su meditación reflexiva sobre lo espontáneo.

La estética psicológica se ha internado también profundamente en la senda de la *estética experimental,* y recíprocamente, la estética experimental, se ha aplicado sobre todo en el campo de la estética psicológica.

Se puede asociar a la estética psicológica, la estética *psicoanalítica,* aunque ésta partícipe también de la psicopatología, de la psiquiatría e incluso de sistemas que proceden de la filosofía general. Se aplica también al psicoanálisis de los artistas a partir de sus obras, consideradas como una especie de tests proyectivos. Pero hay que tener cuidado con la tentación de presentar como hechos simples conjeturas doctrinales.

El peligro, en todas esas investigaciones, es que se corre el riesgo de ignorar el lado propiamente estético de los hechos estudiados. Un cierto psicologismo (e incluso, nos atreveríamos a decir, un cierto «psicoanalismo») ha conducido a veces a buscar en el arte los temores y los deseos del artista, sus sentimientos, lo que quiere dar a conocer a los otros, pero a olvidar completamente, que en lugar de soñar, o de dar gritos, o de dar una simple información, el artista hace una obra de arte, donde no sólo se compromete como hombre, sino también como artista.

➢ EXPERIMENTAL, PSICOANÁLISIS, PSICOLOGÍA.

3 / La estética sociológica

Nacida en el siglo XIX (Marx, Taine, Guyau...) al mismo tiempo que la estética psicológica, se encuentra un poco en la misma situación: ligada al desarrollo de otra disciplina, tomando prestados sus técnicas y sus métodos, corriendo el riesgo de sacrificar el aspecto propiamente estético de los hechos que estudia. Corre, además, el peligro de estar sometida a opiniones, o hasta pasiones de naturaleza política, que le impondrían trabas a su estudio admitidas de antemano. Precisamente por eso, una estética sociológica rigurosa, todavía poco desarrollada, a pesar del trabajo de algunos pioneros, tiene frente a ella un enorme campo de investigación; aunque no sea más que para verificar si ciertas tesis, admitidas por razones ideológicas (por ejemplo, que a un tipo dado de sociedad o de condiciones económicas corresponde un tipo de arte determinado; o bien, el hecho de que el arte no tenga más que un lugar restringido en la vida económica de las sociedades) resisten o no al examen crítico, sistemático y estadístico de los hechos.

➢ SOCIOLOGÍA.

4 / La estética comparada

Ésta, por contra, se ciñe sólo al dominio de los hechos estéticos y no tiene un carácter mixto más que en tanto que pone a unas artes en relación con otras. Huyendo de las simples metáforas, la estética comparada desentraña todo aquello que las artes pueden tener en común, o de intercambiable entre unas artes y otras, o las influencias de las unas sobre las otras. Requiere, por tanto, un conocimiento real y profundo de las diversas artes; un simple frottis superficial no es suficiente. La estética comparada se ha desarrollado principalmente en el siglo XX (E. Souriau, *La correspondencia de las artes;* Th. Munro, *Las artes y sus interrelaciones,* etc.).

➢ CORRESPONDENCIA.

5 / La estética morfológica

Estudia las formas en sí mismas, en el arte y también en la naturaleza. A partir del estudio de las formas, las analiza para extraer los elementos simples e investiga cómo pueden organizarse entre sí según métodos combinatorios. La estética morfológica ha engendrado la *estética estructural* (Rudrauf, *La cena de Emaús,* E. Souriau, *200.000 situaciones dramáticas).*

La estética morfológica y la estética comparada emplean un método analítico, mormalmente matemático; requieren, al mismo tiempo, una fina sensibilidad y un gran rigor intelectual. Además, poseen una característica de poder ser retrospectivas, y por ese motivo, útiles a los artistas y a los escritores. En efecto, pueden llegar a descubrir, a partir del arte realizado, principios de génesis y de invención, que permiten concebir y construir estructuras, formas, no utilizadas aún por el arte, abriendo nuevas vías a la creación.

➢ MORFOLOGÍA.

III - Sentidos asociados al término estética

El sentido propio del término es el de una cierta disciplina hecha de reflexiones y de investigaciones, de pensamiento explícito. Pero el lenguaje corriente utiliza también el término de estética con otros sentidos, aceptados de forma desigual y que no debemos ignorar completamente.

1 / La estética implícita

Se denomina a veces «estética de un autor, de un artista, de un país, de una época», no a sus estudios *sobre* el arte, sino a sus posiciones respecto del arte: los ideales artísticos, o las preferencias en materia de estilo o de categorías estéticas, que subyacen en sus obras. Se puede lamentar que este sentido derivado, distinto del sentido propio, dé lugar, a veces, a confusiones o anfibologías. ¿Qué quieren decir expresiones como «la estética china», «la estética japonesa», «la estética romántica», etc.? Hablando propiamente, designan a los estudiosos de estética, que en China o en Japón o en la época romántica han reflexionado sobre el arte, lo bello, el artista..., y el corpus de sus obras. Pero puede suceder que con las mismas expresiones se designen las tendencias generales del arte chino o japonés, o romántico, el conjunto de sus caracteres propios. Para evitar toda ambigüedad, habría que disponer de dos términos; desgraciadamente no existe ningún otro término que permita sin perífrasis este nuevo concepto.

2 / La estética y los tratamientos de belleza

El adjetivo «estético» califica los tratamientos o incluso las intervenciones quirúrgicas, que tienen como fin dar al ser humano más belleza y sobre todo quitarle algún defecto (por otra parte, en referencia a los cánones de la época y de las modas). De ahí ha derivado el denominar «estética» al conjunto de estas prácticas (en particular, a las que conciernen a los cuidados de la piel); el esteticista, la esteticienne, son los que desempeñan estos trabajos. El uso ha dado en admitir esta acepción, a falta de otra palabra más adecuada.

3 / Estético = bello

Finalmente, sucede que por una confusión completa se califica de estético a todo aquello que presenta un valor desde el punto de vista estético: «este efecto no es muy estético»; «un artículo demasiado estético para su relación calidad-precio». Este empleo, que desgraciadamente se ha extendido, es un uso incorrecto del lenguaje.

➢ ARTE, BELLO, CATEGORÍA, GUSTO, JUICIO, POÉTICA, SUBLIME.

ESTICOMITIA

I - Definición

Diálogo donde los interlocutores se responden verso a verso (a veces el término se extiende al diálogo hemistiquio a hemistiquio, pero en una extensión abusiva de la palabra, que viene de στίχος, línea, verso y μυθοῦμαι, hablar, conversar). Éste es, pues, un diálogo conciso y rápido, en el que las palabras son simétricas y los interlocutores de la misma importancia, y cuyo estilo está marcado de manera muy clara, debido a la correspondencia exacta entre la unidad de lenguaje –la frase– y la rítmica –el verso.

II - Funciones

El diálogo en verso descansa sobre su función estética. Lo más frecuente es que se trate de un enfrentamiento entre dos adversarios, dándose entonces, la alternancia ataque-réplica. El teatro griego lo utilizó de esta manera para momentos de gran tensión*, por ejemplo el diálogo entre Antígona y Creonte en la *Antígona* de Sófocles (vers. 508-523, o con Orestes defendiéndose frente al coro en *Las Euménides* (vers. 588-606). Frecuentemente, en este caso, un diálogo comenzado de una forma más amplia acaba en una esticomitia, cuando los adversarios se irritan y el tono se eleva (así, en la pelea del Conde y Don Diego en el *Cid*, la creciente irritación del Conde causa el tipo de diálogo al que nos referimos, en el momento de paroxismo que conduce al ultraje definitivo).

No obstante, este tipo de diálogo puede tener otras funciones. Podemos encontrar el caso, por ejemplo, en el que uno de los interlocutores acosa con preguntas al otro, que se zafa poco a poco (en *Edipo rey*, el interrogatorio del sirviente es una esticomitia trágica porque Edipo, que le arranca la verdad verso a verso, va caminando hacia su propia destrucción). A veces son de rivalidad, donde uno supera a otro (en ocasiones, luchas interiores y también de conceptos brillantes y afectados, como en *La Suivante*, de Corneille, cuando Daphnis, amada por Clarimond, al que ella no ama, intenta en verso hacerle comprender que es inútil que insista). Igualmente, existen casos en los que esta forma sirve para mostrar el acuerdo, la profunda comprensión entre dos personajes cuyas palabras se repiten el uno al otro y se hacen eco de manera espontánea (Rodrigue y Chimène en los versos 985-992 del Cid, Electra y Orestes, que forman un diálogo al realizar de forma conjunta su súplica en los versos 489-496 de *Las Coéforas*).

Por último, la esticomitia puede adquirir a causa de su forma hasta una función cómica. Hay disputas ridículas, como la de Vadius y Ménage en *Les femmes Savantes*, o toda la escena de la pelea tras la reconciliación entre Godeau y Colletet en *Les Académistes*, de Saint-Evremont. Sin embargo, también se da el caso de que un personaje tome de forma cada vez más burlona las palabras de otro, o de un criado que traduce en lenguaje grosero lo que su señor le va diciendo en tono noble. En *Le dépit amoreaux*, Molière hizo de una esticomitia una especie de acto simultáneo entre dos discursos paralelos, en el que lo cómico se logra mediante el efecto «espejo»: los dos ancianos se representan el uno al otro, verso a verso, la misma escena, y acaban por caer juntos de rodillas, levantarse juntos, etc.

III - Estructura

Todos los efectos de paralelismo, simetría, etc., son normales en la esticomitia más frecuente: la que reúne a dos personajes. La estrecha relación entre ambos es muy clara en el diálogo en rimas llanas, ya que dos réplicas verso a verso forman, aquí, un dístico unido por una misma rima. No obstante, si la esticomitia con dos personajes es la forma más usual, no es la única. La esticomitia de cuatro coloca en forma paralela a dos parejas que se corresponden (por ejemplo, en la última escena del *Menteur*). La de tres, aun siendo excepcional, no carece de ejemplos, tiene el interés de una estructura no binaria, que causa efectos curiosos en el diálogo de rimas llanas. Corneille la utilizó con un personaje conductor de la obra atacado desde dos lados distintos, en la escena II del tercer acto de *Don Sanche de Aragon*. Con gran número de personajes, la esticomitia crea la sensación de multitud. Goethe la empleó así en el *Segundo Fausto*, bien para una especie de discurso colectivo donde cada uno dice su palabra –las reacciones de la corte a la aparición de Paris–, o para el enfrentamiento de una sola persona contra un grupo (Phorkyade contra el coro, en el que cada uno de sus componentes tiene su turno para hablar).

Hay que señalar, finalmente, que si el caso normal es lo que se puede llamar la esticomitia consciente, es decir, el diálogo real entre personas que se hablan las unas a las otras, puede darse también la inconsciente, en la que la esticomitia sólo existe para el lector o el espectador (y el autor), pero no para los propios personajes, ya que ellos hablan solos, cada uno por su lado, con discursos paralelos, y se ignoran entre ellos. Por

ejemplo, Ninette y Ninon, cada uno en su bosquecillo, en *A quoi revert les jeunes filles* (esticomitia igualmente curiosa debido a que no señala una fase de paroxismo, sino al contrario, el inicio poco a poco de discursos que van creciendo). A. S.

➢ DIÉRESIS.

ESTILIZACIÓN / ESTILIZAR. Estilizar un ser, un objeto, es producir una representación plástica mediante el arabesco en sus líneas principales, haciendo resaltar el aspecto decorativo de su forma. La estilización es la acción de estilizar, o la cualidad de lo que está estilizado. Lo más frecuente es que opere bien a través del grafismo y esbozamientos, colores planos o por bajo-relieves sobre una superficie plana y lisa. En la representación de objetos sensibles, la estilización tiene un lado figurativo, pero también un lado abstracto en el que muestra tal y como se percibe directamente: extrae, aísla los rasgos esenciales y representa de cualquier forma posible el concepto de su apariencia.

La estilización se da en todas las épocas y países, pero ciertas artes, como las decorativas, y algunas civilizaciones la han utilizado con predilección. Podemos encontrar numerosos ejemplos en las miniaturas medievales, en las maderas talladas de la época vikinga, en las lozas y cerámicas decorativas de Oriente, con motivos vegetales o en los tejidos bordados de los siglos XVI y XVII europeos.

La estilización puede resultar de una elección puramente estética, fundada exclusivamente sobre su interés intrínseco, pero también puede ser el resultado de un conjunto de creencias. Por ejemplo, dentro del arte musulmán*, es un medio de evitar la presunción impía que quería rivalizar con la creación divina representando a las criaturas de forma completamente real. La estilización puede estar en el origen de signos simbólicos o de caracteres de escritura, llevando a formas puras que no tienen más que una lejana relación con el ser primeramente representado de manera estilizada.

A. S.

➢ BOCETO, DECORATIVAS (ARTES).

ESTILO. Del latín *stilus* (palo punteagudo, punzón), escrito más tarde *stylus* por influencia del griego στῦλος (poste, columna). El francés titubeó entre *stile* y *style*, que prevaleció durante el siglo XIX, y es la única admitida en la actualidad.

El estilo es, en sentido propio, el punzón que sirve para escribir sobre tablillas untadas de cera. En latín pasó, por metonimia, de denominar el instrumento para escribir, al trabajo del escritor y su manera de escribir. El término francés acumula todos los significados del latino y alguno más. Todos sus significados estéticos, que son los únicos definidos aquí, provienen del significado metonímico latino.

I - El estilo como conjunto de características formales individuales

El estilo es la forma propia de un escritor. Así, Buffon, en su discurso de ingreso en la Academia Francesa conocido con el nombre de *Discours sur le style*, opone el contenido impersonal de un trabajo científico –conceptos, hechos constatados– a la forma personal de exponer, o estilo: «El estilo es el hombre mismo». Este autor pone a un lado la organización de las ideas, el plan de la obra, pero generalmente el concepto de estilo es más limitado: consiste en la elección de palabras, la manera de construir las frases, en una palabra, el uso del lenguaje.

Se puede constatar fácilmente de manera intuitiva y empírica que cada escritor tiene su propio estilo. Pero una disciplina concreta, la *estilística*, hace de él un estudio objetivo y, a menudo, incluso cuantitativo (mediante estadísticas de frecuencia). De ese modo, se puede definir la escala sonora de un escritor, comparando la frecuencia de los diferentes fonemas en sus obras con su frecuencia ordinaria en la lengua; se realizan extractos numéricos de su vocabulario, se buscan relaciones preferenciales en el orden de las palabras, la disposición de los sintagmas, etc.

A partir de la literatura, el término se extendió, por un lado, a la manera de ser o de actuar en la vida cotidiana, y, por otro, a todas las artes, y de modo preferente a la danza y a la música. Para la pintura, Chevalier de Jaucourt, en la *Enciclopedia*, dice que el término se utiliza «en lo que concierne a la composición y a la interpretación», por ejemplo, la pincelada más o menos amplia o minuciosa. Para él, no puede hablarse de estilo a propósito del color. El término se amplió más adelante a todo lo que pueda constituir la manera personal de un pintor.

Igualmente, se extendió la palabra a lo que caracteriza no sólo a una persona, sino también a un grupo, pueblo o época. Siempre en la *Enciclopedia*, J. J. Rousseau define el estilo en música como «La manera de componer, de interpretar y de enseñar», que varía según «el carácter de los pueblos y el genio de los autores». Así, opone el estilo francés al italiano. Antes se hablaba de gusto francés y gusto italiano, que Couperin opone y después reconcilia en los *gustos reunidos*. Se habla del estilo, pero también de la manera de un pintor, y en literatura de un «a la manera de...». Los tres términos, *gusto*, *manera* y *estilo*, sirven para designar un género característico. No obstante, *gusto* se refiere más a la sensibilidad estética, que lleva a preferir unos rasgos sobre otros; *manera*, a un modo de acción (y con frecuencia de acción consciente y deseada) en la creación y realización de las obras; y *estilo*, a las formas de las propias obras y a la unidad fundamental de sus características dominantes.

II - Un estilo, sistema orgánico de formas

El término «estilo» tomó primero este significado en el terreno literario, dentro del marco de la teoría de los *tres estilos*, que proviene de Cicerón. La *Rethorica ad Herenium* (IV,8) lo formula de modo explícito al hablar de «géneros», la retórica clásica utiliza indistintamente *géneros* y *estilos*, y distingue el *estilo bajo* –o familiar–, el *estilo mediano* (es decir, medio, intermedio) y el *estilo sublime*

(no confundirlo con lo sublime; los autores son formales: el estilo sublime es una manera de expresarse, y no de pensar, definida por el uso de palabras nobles y una construcción adornada). Los estilos, en este sentido, se corresponden bastante bien con lo que la lingüística moderna llama los *registros* del lenguaje.

Pero los teóricos de la Edad Media modificaron la doctrina original haciendo corresponder los estilos con los asuntos tratados y sobre todo con las condiciones sociales de las personas de las que se habla (cfr. Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, y Jean de Garlande, *Poetria*). La retórica* clásica no se ha librado de sufrir la influencia de estas ideas, enlazadas principalmente con las de Quintiliano sobre la *conveniencia del estilo*, que debe estar en relación con el asunto tratado. Se admitía entonces que se debía hablar de estilo noble de asuntos o personas nobles, en el estilo bajo, de cosas bajas, etc. La discordancia entre el estilo y los personajes daba lugar a lo *burlesco*, que tiene la posibilidad de dos variantes definidas por Boileau en su *Avis au lecteur* de la primera edición del *Lutrin*: «En el lugar donde en el otro modelo de lo burlesco Dido y Eneas hablaban como verduleras y ladrones, en éste un relojero y una relojera hablan como Dido y Eneas».

Así pues, lo que diferencia al estilo con el significado *II*, del estilo con el significado *I*, es que no se trata de características de origen especial, subjetivas, particulares de una persona o de un grupo, sino de características formales objetivas, de modelos de discurso considerados en sí mismos. El estilo es un sistema de exigencias unidas entre ellas de manera orgánica, y existe de por sí.

Esta nueva acepción de estilo se extendió al *resto de las artes*. En este sentido, en arquitectura se habla de estilo románico o gótico, renacentista o barroco, o de mobiliario de estilo Luis XV o Directorio, etc. Cada estilo se define por rasgos formales muy precisos. ¿Pero qué significa en general la propia palabra «estilo»? Es una acepción que comienza a aparecer en el siglo XVIII, cuando la conciencia de tales entidades formales tiene la idea de extender el significado *I*, sobre las personas, a los pueblos y a las épocas. Una definición histórica del estilo, que comienza a propagarse entonces, no está exenta de dificultades: en una época cualquiera, se puede crear utilizando el estilo de una época anterior; y, sobre todo, se cae en un círculo vicioso, porque si definimos el estilo románico o gótico, renacentista o romántico, como el empleado en la época románica o gótica, renacentista o romántica, ¿según qué definimos dichas épocas, y les hacemos comenzar o acabar en tal momento, sino por las características de sus estilos y el momento en que éstos aparecen o caen en desuso? La historia sola no basta para fijar el concepto de estilo y los historiadores del arte tuvieron que buscar criterios distintos a los cronológicos. Esta búsqueda es clara en Arcisse de Caumont, uno de los fundadores de la arqueología medieval, hacia la mitad del siglo XIX. Focillon, en *La vie des formes* (1937), llega a esta definición: un estilo es *«un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca»*. Estas formas son, en efecto, «sumisas a una lógica interna que las organiza». Pero un conjunto orgánico no está inmóvil, vive y «se puede caracterizar la vida de un estilo, sea como una dialéctica, o como un proceso experimental». La vida de las formas «no se constituye al azar, no es un fondo de decorado adaptado a la historia y salido de sus necesidades; dichas formas obedecen a reglas que les son propias, que están en ellos». Un estilo puede atravesar un «estado experimental donde el estilo intenta definirse. Después de los tanteos, se encuentra y es «el punto de la más alta conveniencia entre las partes». Por otra parte, existen algunas relaciones entre el significado *I* y el *II* del término «estilo», porque, como ya señalaba Focillon, «puede ser que cada estilo y cada estado de estilo, puede ser que cada técnica, prefieran tal naturaleza humana o tal familia espiritual». Sin embargo, si dejamos a Focillon y prolongamos la idea hasta los dominios de la filosofía, veremos que el término «estilo» denomina aquí, de manera aproximada, una entidad al servicio de un planteamiento según el cual puedan introducirse nuevos creadores, y que se encuentra en relación con las obras de la misma manera que los universales con las cosas.

III - El estilo como perfección formal

De forma paralela al desarrollo de los significados precedentes, la palabra «estilo», adquirió otro más en la expresión «tener estilo». Esto no es en absoluto lo mismo que tener un estilo. Tener estilo es llevar un estilo, el que sea, hasta un alto grado de pureza y evidencia, que valora no sólo a la obra, sino también al hombre. Es un no-sé-qué que da lugar a una existencia estética más intensa, que le hace escapar de una multitud mediocre, y puede decirse que también apelmazada. El estilo excluye las incertidumbres en la forma, las mezclas de elementos que no concuerdan demasiado; está realizado con claridad en la elección, con un sentido muy claro de una esencia general a la que se subordinan los detalles y a la que todos contribuyen, y con una naturalidad debida a la firme autoridad en su realización.

IV - El estilo como autofinalización de una forma de vida

En un sentido familiar, no es propio de un lenguaje correcto, pero hay que conocerlo para comprender cómo un lenguaje corriente o incluso vulgar encierra auténticos juicios estéticos. El estilo en este significado *IV* es una desviación del significado *III*, cuando desaparece todo mensaje real, convirtiéndose en algo hueco y, de forma abusiva, en su propio objetivo. A. S.

➢ CACOGRAFÍA, DEPURADO/PULIDO, FONDO, FORMA, MANIERISMO *[I]*, TOQUE *[I, 3]*.

ESTIMULANTE. Que excita, que mueve a la acción. Es un hecho de experiencia corriente que el arte pueda tener un efecto estimulante. Así, una música «atrayente» hace participar al oyente de su dinamismo interno y hasta muchas veces le hace

moverse (se utiliza también esta propiedad en las músicas que acompañan la realización de cualquier trabajo). Todas las artes son susceptibles de provocar impulsos afectivos cuya fuerza puede servir a una acción. Incluso se ha investigado sobre una posible relación entre las imágenes motrices sugeridas e intentos reales de movimiento. Estas investigaciones no han logrado ningún resultado claro. Pero los hechos atestiguados son ya suficientes para mostrar cuán alejados están de la realidad los que creen en un arte puramente contemplativo y pasivo que se aparta de la acción.

A. S.

➢ DINÁMICO/DINAMISMO.

ESTOCÁSTICA. Adjetivo tomado en el siglo xx del griego στοχαστικῶς con su significado *conjetural.* Como término científico, *estocástica* califica a los fenómenos que dependen de una variable aleatoria, y a las leyes y las fórmulas que conllevan una variable de esas características. La estética ha arrebatado el término a las matemáticas para calificar a las obras de arte cuyo principio de composición comprende un recurso sistemático al azar, gracias a algún procedimiento reglamentado. Así pues, *estocástico* está muy cercano a *aleatorio,* pero no son sinónimos. Aleatorio es aquello que depende del azar; en estética, estocástico es lo que comporta elementos debidos a un azar provocado de manera consciente.

He aquí uno de los múltiples procedimientos para fabricar poemas estocásticos: se toma un poema ya existente (para ello puede ya emplearse el azar, por ejemplo echándolo a suertes entre un grupo de poemas). Luego, se reemplaza cada término significante –nombre, adjetivo o verbo– por una palabra de la misma categoría gramatical y de igual largura, pudiendo sustituirse dichos términos en la estructura gramatical y la métrica del poema inicial también mediante el azar (introducir una plegadera en un diccionario, y a partir del lugar señalado por su punta, seguir la fila de palabras hasta que se encuentre una que responda a las condiciones señaladas). A menudo, los resultados son anodinos y de poco interés, pero suelen ser graciosos. Por otro lado, para darse cuenta con más claridad, el lector no tiene más que hacer la prueba.

A. S.

➢ ALEATORIO, AZAR, COLABORADOR/COLABORACIÓN.

ESTRELLA

I - Sentido general

En astronomía, astro productor y emisor de energía. Por analogía, punto brillante, que se concreta en un aspecto radiante, símbolo de un valor: estrellas sobre las charreteras de un general, sobre una bandera, etc. Por extensión, persona que goza de un gran renombre, más especialmente en el mundo del espectáculo. Su equivalente inglés «Star» se usa desde el siglo XIX. El cine americano instaura a principios del siglo XX el «Star System», explotación de los divos.

➢ VEDETTE.

II - Arte de la danza

Palabra del vocabulario de la danza clásica, título más alto en la jerarquía del Ballet de la Ópera de París, y por extensión, de cualquier compañía de ballet, pero que caracteriza sobre todo a los artistas de clase internacional. El término se aplicó primero a partir del fin del siglo XIX a las mujeres; hoy se utiliza también para los bailarines. La bailarina Estrella, por su personalidad y su proyección, transfigura sus papeles y puede incluso influir en la interpretación del Cuerpo de ballet. Imagen de una visión lejana y celeste, se considera que es capaz de elevar a su público hacia las cimas del arte. La noción de Estrella implica a su alrededor un Cuerpo de ballet, al cual domina técnica y emocionalmente. En ciertos países, en Rusia e Inglaterra, por ejemplo, estos artistas son llamados: *Prima Ballerina Assoluta,* expresión que data de la difusión del estilo italiano a finales del siglo XIX. Esta apelación no tiene masculino.

ESTRIBILLO. Fórmula que se repite periódicamente en una composición literaria o musical; en particular, verso repetido al final de cada estrofa en una canción o en determinados poemas de forma fija como la balada*, el rondó*, el villancico*. El etribillo tiene varias funciones estéticas; relaciona la obra consigo misma por sus repeticiones regulares y el ritmo determina en ellas intervalos entre las vueltas; a veces simula una evasión por la introducción de un elemento cuya relación con el conjunto es menos estricta y que, sin embargo, desempeña un papel esencial para esa vuelta obstinada.

A. S.

ESTROFA. Conjunto de versos del mismo metro o de metros diferentes, constituyente de una unidad de sentido y parte de un poema más amplio donde esta forma se utiliza con regularidad.

El coro trágico griego solía dialogar del siguiente modo: a la *estrofa* le respondía la *antistrofa;* el *épodo* terminaba el diálogo o cada emparejamiento de estrofa y antistrofa. Pero es sobre todo la poesía lírica la que utiliza las estrofas: el hecho se extendió igualmente tanto en el espacio como en el tiempo. La poesía narrativa las utiliza principalmente en formas populares o épico-líricas.

Los poetas han utilizado una cantidad inmensa de tipos diversos de ellas y muchos han creado sus ritmos originales. No obstante, algunas formas estróficas particularmente afortunadas fueron adoptadas por numerosos poetas y llegaron a ser formas tradicionales. Por ejemplo, la estrofa sáfica y la alcaica de la poesía griega y latina, las tres formas de estrofas aliteradas de la *Edda,* la de diez octosílabos sobre cinco rimas de la oda clásica y romántica, la sextilla que entrelaza alejandrinos y octosílabos, y el cuarteto de tres alejandrinos y un verso de seis sílabas, ilustrados tanto por Malherbe, como por Victor Hugo, o la graciosa estrofa en versos de siete y tres sílabas muy apreciada por los tres poetas de la Pléyade y recuperada por los Románticos.

Ante la amplitud del hecho estrófico, hemos de buscar sus causas analizando la estética de la estrofa, que posee una estructura intermedia entre el verso y el poema. Múltiple, ya que está compuesta de varios versos, tiene, sin embargo, una unidad global. Se percibe dentro de su conjunto como un todo. Las estrofas tradicionales sin duda han debido este favor general a que tienen una «forma adecuada» –en el sentido gestaltista del término–, complejo y simple a la vez, fácil de entender. Estas cualidades ayudan igualmente a la memoria: una estrofa se retiene porque reúne múltiples versos en un solo arabesco auditivo. La utilización de una misma melodía para palabras distintas exige poco de la memoria musical: la canción está en estrofas. Se ha señalado que el coro griego estaba compuesto por aficionados y que la profesionalización del canto se acompañaba de un desarrollo de las formas *anabólicas** de melodía siempre nueva, y tampoco estróficas.

Existen formas intermedias entre la estrofa y el verso, como el *versículo.* La *laisse* medieval difiere de la estrofa en que aquél tiene cualquier longitud y está completamente formada con una única rima o asonancia. A. S.

➢ Décima, Estrofa de dos versos, Sextina.

ESTROFA DE DOCE VERSOS. Grupo de doce versos que tienen una unidad de sentido y de forma; se puede encontrar como poema de doce versos, o como estrofa de doce versos en un poema más largo.

I - La estrofa de doce versos como poema

La estrofa de doce versos es rara, como poema independiente y suficiente en sí mismo; esto puede explicarse, en principio, por la concurrencia de formas poéticas de longitud parecida, fuertemente estructuradas y que presentan grandes recursos estéticos: la décima, el rondel de trece versos, el soneto. Además, el grupo de doce versos tiene tendencia a resolverse en dos grupos de seis, tres grupos de cuatro, y tanto la sextilla como el cuarteto son «buenas formas» utilizadas por una larga tradición. En cuanto a la serie de doce versos en rimas planas, no contiene nada en sí misma que exija ese número de doce, salvo que esté compuesta de alejandrinos y el lector sea sensible al equilibrio del número de versos del poema y de los pies del verso.

Todo esto muestra que la estrofa de doce versos, para conservar su esencia propia y su forma encerrada en doce versos, así como su unidad interna, debe entrelazar las rimas o las longitudes de los versos, o ambas. No se ha establecido tradicionalmente ninguna disposición preferente; sin duda, esto se debe a que muchas disposiciones de versos pueden tener el mismo valor estético; se puede también atribuir al hecho de que la estrofa de doce versos es bastante poco cultivada. Con frecuencia, para asegurar la unidad del conjunto y evitar su fragmentación en estrofas más cortas, la disposición de las rimas, cruzadas, planas, abrazadas, no coincide con las agrupaciones de versos por longitud, aunque, sin embargo, está en relación con ellos.

Se pueden observar estos hechos, por ejemplo, en Florian, que ha cultivado la estrofa de doce versos como poema independiente. Ver sus pequeños poemas mitológicos: *Pandora, El amor y su madre;* ver sobre todo *El viaje,* uno de sus mejores poemas de doce versos.

II - La estrofa de doce versos

La estrofa de doce versos es más cultivada que el poema de doce versos. Es menos empleada en la poesía francesa que la estrofa lírica clásica, la estrofa de gran oda, en diez versos. Sin duda ha habido aquí concurrencia de otras formas, así como una tendencia del grupo de doce versos a fragmentarse en submúltiplos.

Pero algunas variedades de la estrofa de doce versos utilizan los mismos recursos para constituirse. Por ejemplo, los Grandes Retóricos han utilizado una doble vía que recorre una sextilla en un sentido, y después vuelve para tomarla en otro sentido, guardando la unidad de las mismas rimas, y la que confiere una simetría *aabaabbbabba.* Es la estrofa de doce versos cruzada. La estrofa de doce versos cruzada y cortada emplea versos de dos longitudes diferentes, el verso corto se repite de tres en tres versos, pero a partir del segundo verso; hay, pues, un desfase en relación a la organización ternaria de las rimas, pero una utilización de la misma organización ternaria.

Otra forma de estrofa de doce versos parece sacada de la estrofa de diez versos por aumento de volumen de los versos de rimas planas. Es la que emplea Victor Hugo en la segunda y sexta partes del poema universalmente conocido, *Napoleón Deux.* En este caso, estrofa de doce versos integra uno con otro un corte lírico de estilo clásico, y una organización en múltiples de seis, requerida por el hecho de que todas las demás estrofas del poema son estrofas de seis versos (por otra parte, de dos clases).

La estrofa de doce versos, como célula que forma parte de un poema más amplio, no existe solamente en la poesía francesa; se encuentra en muchas otras lenguas. Por ejemplo, es utilizada en las «odas pindáricas» inglesas tales como la oda de Thomas Gray *The progress of poesy.* El principio es siempre la repetición regular de un mismo grupo rítmico. Pero puede suceder también, aunque sea mucho más raro, que la estrofa de doce versos no desempeñe ese papel de célula unitaria regularmente repetida; así, se ha podido emplear un principio según el cual el grupo de doce versos es una etapa en una marcha a través de varios agrupamientos distintos. Por ejemplo, Mme. Deshoulières ha escrito bajo el título de *Reflexions diverses* un poema que, sin embargo, tiene una unidad verdadera, en la forma, en el sentido y en la atmósfera, y que se compone de estrofas que van alargándose regularmente: una octava sobre la muerte, una décima sobre las lisonjas del amor propio, una estrofa de doce versos sobre el juego. Citemos íntegramente esta última estrofa: «Los placeres son amargos cuando se abusa de ellos. / Es bueno jugar un poco; / Pero sólo es preciso que el juego nos divierta. / Un jugador de comúnmente reco-

nocido, / No tiene de humano más que la apariencia; / Y, por otra parte, no es tan fácil que se piense / Ser hombre muy honesto y jugar juegos fuertes. / El deseo de ganar, que noche y día ocupa, / Es un peligroso aguijón. / A menudo, aunque el espíritu, aunque el corazón sea bueno, / Se comienza por ser víctima, /Se termina por ser bribón.»

➢ ESTROFA.

Estructura ➢ *Construcción, Estructuralismo, Forma*

ESTRUCTURALISMO. *I* - Bajo el término «estructuralismo» se agrupa un conjunto de disciplinas que han modificado las ciencias humanas a partir de los años veinte de nuestro siglo. El estructuralismo admite como principio fundamental que los hechos relevantes de las ciencias humanas deben encauzarse hacia estructuras subyacentes que establezcan su regularidad. Por «estructura» hay que entender un conjunto de rasgos interdependientes que constituyen un sistema coherente que funciona como regulador o como matriz productora. Contrariamente a lo dicho en ciertas ocasiones, la aproximación estructural no es incompatible con la toma en cuenta de la evolución histórica: desde una perspectiva estructural, la historia debe verse como un conjunto de mutaciones estructurales. Así pues, existen estudios estructurales *diacrónicos* que estudian las transformaciones de estructuras a través de un conjunto de cortes *sincrónicos,* es decir, a través de una sucesión de descripciones de estados estructurales sucesivos.

II - El estructuralismo se desarrolló, en primer lugar, en en el campo de la *sociología* –después de Spencer–, a continuación en la *lingüísica* (con Ferdinand de Saussure). Los modelos estructurales apuntados por dicha disciplina se han revelado extremadamente fecundos, ya que han sido tratados en particular por la *etnología* –gracias a la labor de Claude Lévi Straus– y en la *teoría literaria.* Un poco apartado del estructuralismo de inspiración lingüística, hay que situar al estructuralismo *genético* del psicólogo Jean Piaget que se dedica al origen de estructuras psíquicas en los niños pequeños.

III - *En estética,* el estructuralismo se ha impuesto en los estudios literarios. Más adelante, a partir de que fuese reformulado en términos semiológicos (véase *Semiótica*), se ha extendido a las disciplinas estéticas más diversas. El planteamiento estructural en estética posee un doble objeto: por una parte, estudiar la estructura interna de las obras individuales, y, por otra, analizar las estructuras más abstractas y generales que rigen la regularidad de las obras dentro de su multiplicidad.

Bajo formas diferentes, el análisis estructural bien entendido precede al nacimiento del estructuralismo como método general. Pero desde ese momento, los análisis estructurales han conocido un progreso sin precedentes. Se desarrollan en sus diferentes áreas y de manera especial en las de la literatura, la pintura, la música o el cine.

1 / En teoría literaria, los formalistas rusos intentaron elaborar durante los años veinte una teoría general de los hechos literarios. La *poética estructural,* desarrollada en particular por Roman Jakobson (*Questions de poétique,* 1973), que se dedicó a estudiar al mismo tiempo las estructuras poéticas individualmente y la función poética en general, se inscribe en el recto curso de las investigaciones llevadas a cabo por los formalistas. En Francia, E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques,* 1950) dio un impulso decisivo a una *temática estructural* que se desarrolló en los trabajos de Cl. Bremond, A. J. Greimas y R. Barthes, integrando la aportación de V. Propp con sus investigaciones sobre los cuentos. De forma paralela, se crea la *narratología,* es decir, el estudio de los relatos, no desde el punto de vista de la historia contada, sino del puramente formal de la representación narrativa de dicha historia. Esta dirección en sus investigaciones fue adoptada por R. Barthes y, sobre todo, por G. Genette.

2 / En pintura, el método estructural se propone estudiar la organización interna de los sistemas figurativos y sus transformaciones. Este tipo de análisis permite mostrar que las diferentes maneras de disponer y representar que conoce la historia del arte, tienen cada una su propia lógica, y constituyen verdaderos sistemas cuyos diferentes aspectos –y en especial los métodos técnicos– no se pueden apreciar en su justo valor, sino en la medida en la que se comprenda su función, en el marco del sistema figurativo global del que forman parte.

3 / En música, y también en virtud de la organización abstracta del discurso musical, el estudio estructural se impone por sí mismo. Coexisten aquí múltiples planos: el estudio de las estructuras de una obra individual o del conjunto de obras de un músico concreto, así como el análisis de estructuras musicales comunes de un género concreto, de una época en particular, o incluso de una civilización entera.

4 / Los métodos de análisis del relato se pueden aplicar, con algunas modificaciones, al análisis del relato cinematográfico. Si partimos del plano cinematográfico como unidad de análisis mínima, se puede estudiar la constitución del discurso fílmico a través de la disposición de los planos dentro de las secuencias, y después la integración de éstas en el relato global. Una vez llegados a ese punto, el estudio puede apoyarse en películas concretas o en formas más generales: así, se puede analizar las gramáticas de los diferentes géneros cinematográficos, como el western o el policíaco. Al lado de E. Souriau y sus trabajos pioneros (*L'univers filmique,* 1953), hay que citar sobre todo a Chr. Metz, que en sus múltiples estudios, se ocupa del análisis estructural del lenguaje cinematográfico.

En otro tiempo, se pudo reprochar al estructuralismo su tendencia a sobrestimar los determinismos estructurales y las sujeciones al sistema, y, por tanto, su desprecio a la innovación y la creación inherentes a todas las prácticas artísticas. Sin embargo, no se trata de un defecto intrínseco del

método estructural como tal, sino más bien de un accidente histórico contingente que se explica fácilmente por la negligencia inversa de los hechos estructurales, de los que dan prueba los métodos de análisis preestructurales. La reciente evolución de los estudios enmarcados dentro de la corriente que tratamos aquí demuestran de hecho que este método no permite únicamente aprehender las constantes inmutables de los sistemas, sino también sus cambios. J. M. S.

➢ FORMA *[III]*, MORFOLOGÍA *[III]*.

ESTUDIO. Término de estética en tres sentidos:

I - Trabajo del espíritu por aprender y comprender, búsqueda de conocimientos. Los trabajos en estética son, por tanto, estudios.

II - En un arte, cualquiera que sea, trabajo de aprendizaje, para asimilarlo y dominar la técnica, para conocerlo mejor. Estos estudios, se hacen normalmente, al menos al principio, en el ámbito escolar, pero pueden hacerse de manera autodidacta; y, por otra parte, incluso un gran maestro nunca cesa de estudiar su arte. El concepto de estudio implica la idea de una cierta aplicación, de tiempo consagrado al trabajo, y generalmente de un método.

III - Obra a ejecutar como ejercicio de aprendizaje, sobre todo en música. Aunque el objeto del estudio es, en primer lugar, el de formar al que lo ejerce haciéndolo trabajar de forma sistemática (obra que trata sobre tal tipo de actividad, gradación de las dificultades, etc.), el estudio puede ser un gran valor (como, por ejemplo, los *Estudios* de Chopin). Varios ballets llevan ese título, de los cuales el más célebre es el de Harald Lander (Dinamarca, 1948) sobre los *Estudios* de Czerny para piano; está destinado a mostrar al público lo que es el trabajo de la danza, pero sin excluir una presentación estética.

➢ ESBOZO, EJERCICIO.

ETERNIDAD

I - Tiempo sin comienzo ni fin

La eternidad es una duración y puede contener un devenir, pero se extiende indefinidamente y sin límite. Esta noción no es estética en sí misma, pero una duración muy larga se ha asimilado a una eternidad, y sería un privilegio del arte poder acceder a ella. Conocemos los versos de Théophile Gautier: «Todo pasa. Sólo el arte robusto / tiene la eternidad / El busto / sobrevive a la ciudad» *(El Arte)*.

II - Intemporalidad

En el orden temporal de los seres sometidos a un devenir, es decir, desde nuestra perspectiva de «generación y corrupción», los filósofos griegos oponen la inmutabilidad de un orden intemporal: la referencia necesaria al tiempo; podemos concebirla como un reposo perpetuo, pero con la condición de desligar esta definición de su relación con la sucesión o el cambio. Platón opone a las cosas bellas, mutables y mortales, lo Bello en sí, que tiene una existencia eterna y no está sometido a la generación y a la corrupción. Se encuentra la misma idea en Plotino, para quien lo bello, como reflejo de lo Uno en lo múltiple, participa de la eternidad intemporal.

Con Boecio se produce la fusión de ciertos elementos de la Filosofía griega y de las exigencias de la teología patrística: al mundo se le atribuirá una temporalidad sin comienzo ni fin, y a Dios «una existencia infinita igualmente presente»; la eternidad revierte, pues, en Dios. Pero corresponderá el arte, y no sólo a la teoría de lo Bello, dar testimomio de ello. Tesis confirmada enseguida por Casiodoro (a comienzos del siglo VI) y que retomará, en lo esencial, Santo Tomás: los antiguos han sabido, elevándose por encima de las sensaciones a las proporciones y de ahí a los números inteligibles, situar lo Bello al nivel de la armonía eterna; pero los Cristianos van más allá devolviendo esta armonía a Dios y a un Dios único verdaderamente creador. Debemos, por tanto, poder leer, en la experiencia inmediata –y material– de las obras de este mundo, la «presencia igual» de la eternidad divina: del mismo modo que la Iglesia no se construía más que como la proyección arquitectónica de la crucifixión, así, las notas más altas de la cítara hacen vibrar la armonía divina, en tanto que realizan de manera sensible la gloria eterna. La experiencia estética se sitúa, así, en los umbrales del éxtasis místico.

Pero, incluso, fuera de estas perspectivas religiosas, la estética pone en juego la noción de eternidad, en lo que concierne a la eternidad de las esencias. Una entidad está fuera del tiempo; no existe, pues, una intemporalidad de los estilos, de las categorías estéticas, etc., como *cosas en sí* e Ideas, aparte de las obras mismas en las que se manifiestan y a las cuales trascienden. Por otra parte, se puede concebir también una Idea de cada obra. Y del sólo hecho de que una obra de arte haya sido realizada, su culminación puede hacer que exista *bajo un cierto aspecto de eternidad*.

➢ BELLO, TIEMPO.

ÉTHOS. ***I - Antigüedad.*** En retórica, palabra que significa «conducta», que designaba la preocupación de un orador por dar una imagen de sí mismo que inspirase confianza al público; designaba también una descripción, explícita o alusiva, a las costumbres de la época. *En poética,* correspondía a lo que hoy en día se denomina psicología de los personajes, y tambien al color local*. La palabra se pronunció más adelante *ithos;* hoy en día es un arcaísmo.

II - Actualmente, el término tiene un sentido diferente, y corresponde más al *pathos* que la tradición oponía al *ithos*. Se denomina éthos a la atmósfera afectiva de una obra, de una categoría estética*. El principal problema planteado por el concepto de éthos es el de su carácter objetivo o no. Está claro que para que un estado afectivo sea experimentado hace falta un sujeto que lo sienta; además, la personalidad de ese sujeto interviene en su reacción afectiva –o su no-reacción: se

puede ser más o menos sensible a lo trágico o a lo cómico, a lo bonito, a lo patético, a lo pintoresco, etc.–. Además, el sujeto puede sufrir, más o menos intensamente, la influencia de las tradiciones culturales y del entorno. Pero experiencias tendentes a hacer variar a los sujetos ante las obras, o las obras delante de los sujetos, han demostrado la importancia de la estructura interna de la obra, de la manera en que sus fuerzas trabajan; esos elementos objetivos son componentes esenciales del éthos.

➢ AMBIENTE, ATMÓSFERA, CATEGORÍA.

ÉTICA. Del griego ἔθος, «costumbres», es un sinónimo de *Moral*. Sustantivo o adjetivo, ética puede designar:

I - La descripción de las costumbres específicas de un grupo humano, y de los valores que las sustentan o que éstas implican. Los sociólogos utilizan a menudo el término *éthos*.

II - La ciencia y la filosofía de los fundamentos racionales de toda moral. Desde que un cierto descrédito manchó el uso del término «moral» (cf., por ejemplo, Nietzsche, o la mala prensa que padeció la tradicional «lección de moral» de la enseñanza primaria hasta el punto de hacerla desaparecer), «ética» parece haber ocupado su lugar sin otro proceso.

Lo Bello, al menos después de Platón, mantiene relaciones de connivencia o de oposición con el Bien y lo Verdadero. La ética, tanto si describe nuestras actitudes y nuestras conductas como si intenta definir y asegurar sus cimientos, no puede ignorar a la estética, que a su manera, las actualiza y las sostiene. Los deslizamientos de la estética a la ética se producen según diversos ejes.

1 / El arte y sus efectos

La música, cuando «dulcifica las costumbres»; la *catharsis* concebida como la purificación de las pasiones; el *compromiso* del artista –que pone su arte al servicio del pueblo– al lado de las «masas trabajadoras y oprimidas»: y tantos ejemplos, entre otros, de una verdadera vocación ética del arte.

Algunos estiman, por el contrario, que «el artista no tiene nada que decir» (Oscar Wilde), o condenan la pretensión del «arte filosófico» de enseñar «la historia, la moral y la Filosofía» (Baudelaire).

Constataremos que, en todos estos casos, el arte –como toda actividad humana– no puede recusar su inclusión parcial en el seno de la ética. El arte, que se hace reflejo de una conducta, necesita actos; el arte que se contempla o se consume no excluye, ni una actividad receptora, ni las inevitables decisiones personales que se traducen en una acogida o un rechazo de la obra. La ética, ocupada en describir, juzgar o fundar nuestros actos y nuestros pensamientos, no puede ignorar los relativos al arte y a la estética.

2 / Medios y métodos del arte

Lo queramos o no, el arte es siempre también artificio. El «bello disfraz» del que hablaba Roger de Piles a propósito de Rubens, podría generalizarse: construcción encarnada en la materia, el arte resurgió necesariamente más o menos del «maquillaje» al cual fue condenado por toda una tradición que se remonta a los Padres de la Iglesia y a Platón. El arte sería, así, constitucional y estructuralmente pernicioso. De cara a los artífices seductores, prontos a desviarnos, la «probidad del arte» (Ingres) existiría completamente, aunque parezca imposible. La autenticidad del artista sería la garantía. Frente a toda una tradición, que se esforzaba por tomar prestados los caminos de la intuición sensible para alcanzar de una vez lo verdadero y el bien, Nietzsche glorifica la alegría de la ilusión, de la mentira del arte.

3 / Formación del gusto, formación del ciudadano

Lejos de los libertinajes, de los placeres fáciles o de los encantos de una belleza, la estética kantiana* exige el desinterés como condición previa para la actitud estética. En cuanto a Schiller, sabemos que él hizo del arte una propedéutica de la Libertad, del progreso humano hacia la armonía social. Desde esta perspectiva, estética, ética y política concurren en un mismo fin: «Cuando cultivamos nuestras facultades estéticas, cultivamos nuestras facultades morales, si bien para la educación estética no sea imprescindible la educación moral».

➢ AUTÉNTICO, ARTIFICIO, BELLO, CATARSIS, COMPROMISO, MORAL.

ETNOMUSICOLOGÍA. Bajo este vocablo, que engloba una parte de las investigaciones seguidas por la musicología comparada, se agrupan los estudios que conciernen a la música de las sociedades denominadas «sin historia», las que tratan de las músicas populares en general y, por último, las que se consagran a las músicas cultas no-europeas. Situándose a medio camino entre la etnología y la sociología, la etnomusicología intenta reunir los conocimientos que aportan las investigaciones sobre el terreno, tanto en el dominio de construcción de instrumentos de cuerda y de la organología como en el de la constitución de gamas y escalas. El propósito de la etnomusicología es el de enlazar todos esos elementos con sus contextos –la danza, las creencias religiosas, los modos de producción agrícolas o artesanales, la economía en general; pero también las instituciones y las técnicas de difusión cultural en su conjunto, incluyendo los sistemas de ideación y de comunicación– de modo que explique todo lo que pone en juego la elaboración y la práctica de una actividad musical que no es autónoma más que en apariencia.

EUFEMISMO. El término *eufemismo* (del griego εὐφημισμός, de εὐφημιζειν, emplear expresiones de buen augurio) es una figura de retórica, que consiste en sustituir un término o una expresión desagradables o enojosos (de carácter duro, brutal, odioso o triste), que resultarían directos y auténticos, por otra palabra o expresión que sea más suave o comedida. Por ejemplo, se evita el término *muerte* y se habla del «querido difunto». Del mismo modo, Chénier en el célebre verso: *Ella ha vivido, Myrto, la joven Tarentiana,* pone el acento más bien sobre la flor de la juventud que sobre la desolación de la muerte.

El eufemismo en la conversación o los intercambios epistolares es una regla de cortesía. «Eso no sería muy delicado por mi parte..», «Le ruego tenga la amabilidad..., etc.

El empleo de eufemismos ha venido impuesto por creencias supersticiosas: pronunciar una palabra de poderes mágicos, hace existir aquello que designa. Por ejemplo, en la Antigüedad griega y romana, se pensaba que pronunciar una palabra que evocase algo enojoso, excitaba la cólera de una divinidad, y tendía a hacerla aparecer. Por la misma razón se denominaba *Benévolas (Euménides)* a las tremendas y terribles *Erinias* y *Mar Hospitalario* a un mar famoso por sus naufragios. Incluso en los textos de leyes se evitaban los términos de mal augurio. En el *Kalevala* finlandés, para evitar nombrar al oso, animal peligroso, pensando que al nombrarlo se lo haría venir, se despliega un derroche de términos alusivos: patas de oro, patas de miel, manzana del bosque, amado de los bosques...

➢ DULCIFICAR.

EUFONÍA. En general, belleza de los sonidos. Más en particular, cualidad de las palabras o de los discursos, que suenan bien al oído y causan un placer al pronunciarlos. El aspecto estético de los fonemas en su emisión y su articulación se considera en sí mismo, al margen de su significado o incluso de otros aspectos estéticos tales como el ritmo*. El estudio de la eufonía está, pues, en intersección con la estética, por una parte, y con la fonética y la fonología, por otra. Se procede al análisis físico y fisiológico de los sonidos, ya sea en las experiencias de elección y de preferencias, ya sea en los estudios estadísticos sobre la «paleta sonora» de los escritores; o ya sea estudiando las correcciones de los escritores y los diferentes estados de un mismo texto, etc. Esto permite extraer preferencias individuales, exigencias variables según las lenguas o las épocas, pero también tendencias generales. Por ejemplo, las sucesiones de consonantes que piden cambios rápidos entre dos puntos de oclusión muy alejados, o series de sílabas sobre una misma vocal de apoyo, no son apenas eufónicas: mientras que esta cualidad se reconoce con mayor frecuencia en los discursos que modulan vocales, y de articulación desahogada, que no fuerzan el aparato fonador y no le imponen esfuerzos.

➢ ARMONÍA.

Eufuismo ➢ *Girigay, Afectación*

EURITMIA

I - Artes del tiempo

Euritmia, del griego εὐρυθμία, significa, en primer lugar, la cualidad de un movimiento que posee un ritmo armonioso, ya sea en música, danza, poesía o arte oratoria. Se utiliza más propiamente para referirse un ritmo regular, que se repite con mesura. Hoy en día, el término se usa más bien al hablar de la danza; y se utiliza menos para referirse a otras artes; pero actualmente ha adquirido, en el vocabulario de la danza, un sentido más particular.

II - Artes del espacio y del tiempo (rítmica y danza)

El concepto de euritmia puede definirse como la armonía de las relaciones entre el espacio y el tiempo, a través del movimiento, utilizando el mínimo de fuerza y de energía física. Jacques Dalcroze ha sido el primero en sistematizar el principio de euritmia a propósito de la expresión rítmica del movimiento corporal: estando ésta fundamentada sobre «la tensión y la calma, la contracción y la relajación, sobre esta oposición perpetua que mantiene un estado beneficioso de equilibrio y de liberación». La euritmia de Jacques Dalcroze ha marcado profundamente a los primeros fundadores de la *modern-dance* alemana y americana (Wigman, Ruth Saint-Denis, y más tarde Haya Holles, etc.). Aunque el término se utilice poco en la actualidad, el concepto permanece siempre vivo en las corrientes de danza contemporánea.

III - Artes del espacio

Por analogía, el idioma griego ha denominado también euritmia a la armonía en las proporciones de un cuerpo humano. Vitrubio trasladó el término al latín para designar la armonía de un conjunto arquitectónico. La idea de euritmia evoca, sobre todo, la de movimientos. A. S.

➢ ARMONÍA.

EVASIÓN. El arte y la literatura de evasión son aquellos que causan un efecto de amplitud, de liberación, porque hacen vivir imaginariamente fuera de las circunstancias cotidianas en las que uno se siente encerrado. De esta manera, se busca un más allá en el espacio (exotismo), en el tiempo (pasado histórico o legendario, anticipación del futuro), en lo social (novelas rústicas para excursionistas, literatura populista para burgueses, novelas aristocráticas para costureras), o en lo irreal (universos paralelos, lo sobrenatural, lo mágico, lo fantástico, etc.).

La evasión por el arte o la literatura ha dado lugar a discusiones. Se ha temido que los tiempos de evasión hagan que parezca más penoso el retorno a lo real; se ha temido también que falseen el juicio al hacer creer en la posibilidad de cosas imposibles; y, sobre todo, se ha temido que las evasiones imaginativas aparten de la acción transformadora de lo real. Se ha llegado a pensar, también, que, si el arte no tiene más que una función compensatoria por medio de lo imaginario, la realización efectiva de mejores condiciones de vida lo haría inútil. Por otra parte, y desde un punto de vista estrictamente estético, se ha reprochado al arte de evasión el llevar a que se aprecie mal el interés y la belleza de lo real; o bien se lo ha considerado falso o insulso, para oponerle la verdad o el rigor de un arte realista.

No faltan respuestas a estas preguntas. La evasión de lo real actual no distrae de la acción, cuando aquélla anticipa la realización por el proyecto, es decir, por una representación de la meta que se

ha de alcanzar. Además, no es inútil una parada en lo irreal si tal parada permite recuperar fuerzas. Por otro lado, la evasión puede conducir a una realidad más alta, puede dar a conocer otros paisajes, otros pueblos, otros cielos; muchos escritores o artistas han alimentado su creación con viajes reales y no soñados. La evasión fuera de los cuadros habituales abre a otras civilizaciones, a formas nuevas que pueden tener un gran valor e impulsar a la creación de obras efectivamente realizadas. En fin, dado que cada cual se encuentra allá donde está, es el *hic et nunc*, la limitación de nuestra presencia al mundo, lo que puede parecer por sí mismo un encierro (aun cuando la prisión sea dorada); también el arte, la literatura, la imaginación –que multiplican los mundos y hacen vivir otras vidas–, cuando le ofrecen evasión, no lo hacen sólo como respuesta a determinadas condiciones históricas o sociales particulares, sino también para satisfacer al ser mismo del hombre.

A. S.

➢ AUSENCIA, CUENTO, ALEJAMIENTO, EXOTISMO, FANTÁSTICO, MÁGICO, IMAGINARIO, LEGENDARIO, REALISMO, NOVELA, NOVELESCO, VERDAD.

EVOLUCIÓN

I - Desplazamiento en el espacio

Y, especialmente, en un espacio delimitado. Como término de estética, esta palabra se aplica sobre todo a la danza: en la coreografía de líneas, es el dibujo formado por uno o dos bailarines en movimiento. Muchos ejercicios se estudian antes por separado antes de ser unidos al conjunto en evolución. El arte de la coreografía de líneas reside en la combinación de las evoluciones; algunas formas coreográficas o paracoreográficas –como la Gimnasia armónica y rítmica de Irene Popart– conceden también gran importancia a las evoluciones.

G. P.

Se habla también de evoluciones de actores o coristas en teatro, evoluciones en las fiestas o en los desfiles, cuando estos desplazamientos tienen un diseño formal neto que los asemeja un poco a un ballet.

A. S.

II - Modificación progresiva en el tiempo

1 / Cambio lento

En algunos géneros y escuelas se pueden encontrar evoluciones que parecen muestra de transformaciones o de diferenciaciones progresivas antes de un cambio de orientación. Se pueden advertir evoluciones estilísticas en períodos más importantes, y definir criterios que permitan datar una obra según rasgos estilísticos.

2 / Cambio progresivo y orientado

La idea de evolución como transformación *en un sentido determinado* a través de cambios lentos y sucesivos, pertenece especialmente al siglo XIX. En este tiempo la idea de evolución se asocia a menudo con la de progreso. Se tomó de Hegel o de Darwin, y fue aplicada a la estética sin que aportara resultados concluyentes. Hegel mismo se resistía al evolucionismo estético, por considerar que el arte había alcanzado su cumbre en la Grecia antigua. La estética actual separa la idea de un sentido de la evolución, de la de perfeccionamiento general del arte; pero se la puede encontrar en ciertas épocas concretas o en técnicas o estilos; así, por ejemplo, se puede observar un desarrollo de las técnicas de la perspectiva en la época del Renacimiento. Y ello justifica las subdivisiones que los historiadores introducen en ciertas épocas (comienzo, apogeo, etc.).

R. R.

➢ PERFECCIÓN, PERÍODO *[II]*, PROGRESO.

Ex abrupto ➢ *Abrupto, Exordio*

EXCITANTE. Esta palabra, que perteneció en su origen al lenguaje familiar, es empleada corrientemente por los bailarines.

Un baile puede ser considerado excitante cuando tiene el sello de una coquetería sensual de tendencia erótica. Este estilo de interpretación (ya que se trata de un comportamiento, más que de una decisión coreográfica propiamente dicha) parece en la actualidad bastante anticuado. Estuvo particularmente en boga a fines del siglo XVIII y al comienzo y finales del XIX. Reservado generalmente a los artistas de «demi-caractère» fue preconizado en la ópera de París por Auguste Vestris, el cual, según el doctor Véron, declaraba a sus alumnos a propósito de esto: «(...) mostrad en todos vuestros movimientos las libertades más arrebatadoras. Es necesario que durante y después de vuestro paso estéis inspirados por el amor (...)».

G. P.

➢ ERÓTICO.

EXHIBICIÓN

I - Sentido neutro

Acción de producir públicamente, de mostrar en espectáculo. Este sentido es bastante raro en estética; corresponde sobre todo a los espectáculos de feria o de circo.

II - Sentido peyorativo

Espectáculo ostentoso o indiscreto (próximo a lo indecente). Al hacerse exhibición, el espectáculo no tiene ya como meta su valor estético, sino un deseo de llamar la atención por medios quizá dudosos.

A. S.

➢ ESPECTÁCULO.

EXIGENCIA. En sentido general, la *exigencia* es lo que imponen sea, de hecho, las circunstancias que hacen necesario algo, sea, de derecho, los valores que fijan los deberes. El arte se encuentra a menudo sometido a unas exigencias anestéticas. Por ejemplo, quien encarga un cuadro puede exigir del pintor una determinada representación o composición; un editor exige que un libro sea terminado en una fecha; un poder político totalitario exige de los artistas ciertos asuntos o cierto estilo. Éstas son exigencias de hecho. O bien, las creencias de un artista pueden exigir de él, como un deber, que siga ciertos dogmas o que respete unas determinadas obligaciones morales. Pero el problema que aquí se plantea es el de saber en qué consistirían unas exigencias propiamente estéticas.

Se pueden incluir entre ellas unas determinadas exigencias técnicas, con demasiada frecuencia ignoradas. La naturaleza de los materiales puede exigir ciertas maneras de hacer que orientan el estilo. Un trabajo al fresco hace imposible los retoques; por tanto, exige seguridad de pulso y de juicio, para hacer algo que no se podrá deshacer.

Los géneros y los estilos plantean exigencias en tanto que son sistemas de formas. Nadie está forzado a escribir un soneto o una tragedia clásica, o a componer una sonata; pero cuando se emprende tales cosas, se asume la obligación de respetar sus leyes.

Más aún –y esto es, quizá, lo esencial–, la obra misma tiene exigencias internas, en tanto que ser orgánico cuyos elementos todos están en interrelación. No se puede hacer cualquier cosa cuando lo que se hace por un lado tiene repercusiones por otro. No se puede conservar a la vez dos elementos que se destruyen entre sí; esto exige una elección, cosa por lo demás dolorosa; pero el artista debe saber tomar partido: hay decisiones insoslayables.

En fin, se puede señalar un último orden de exigencias estéticas, que los artistas y los escritores conocen bien: es la exigencia de la obra, que exige ser realizada. Y esto puede requerir que se renuncie, por ella, a otra cosa, pues no se tiene tiempo para todo; la obra exige abnegación. Esto es quizá lo que verdaderamente configura al escritor o al artista: el sentimiento profundo de que hay una cosa que estéticamente debe realizarse, que tiene necesidad de él para existir, y que reclama y exige de él su realización.

➢ RIGUROSO.

EXISTENCIA. El hecho de *ser,* por oposición a la existencia de la nada, y distinto de la *esencia* (que es la naturaleza de un ser, o de una categoría de seres, lo que les hace ser lo que son). El concepto filosófico de existencia, por lo demás concepto metafísico, es también concepto estético en diversos sentidos.

I - La existencia de la obra de arte

1 / La existencia material, y reica (de *res* = cosa), es la de la obra de arte *en acto;* pues cualquiera que sea la importancia espiritual de una obra, es necesariamente una cosa física, como una tela cubierta de pigmentos coloreados, aire vibrante, cuerdas vibrantes, movimientos corporales de un bailarín, etc. Esta existencia física es completa en la obra en acto (la del cuadro una vez pintado, del edificio construido, de la sinfonía ejecutada, de la obra representada); pero existe *en potencia* en la partitura musical, en la obra de teatro no representada, o en los planos del arquitecto. Ya Aristóteles (a quien se debe esta diferencia entre la existencia en potencia, *dynamis,* y la existencia en acto, *energeia)* decía explícitamente en su *Poética,* capítulo VI: «la potencia de la tragedia, aun sin representación y sin actores, existe» (ἡ τῆς τραγῳδίας δυναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν).

2 / La existencia fenoménica, es decir, aparecida, manifestada, es la que adquiere la obra material para quien la percibe o la piensa. Aunque el cuadro o la estatua pueden existir como cosas sin que se las contemple, adquieren una existencia nueva en contacto con el contemplador; esta vivencia del contacto con la obra es la *experiencia estética,* cuya descripción y análisis constituyen, por tanto, una fenomenología (cf. Mikel Dufrenne, *Phénomenologie de l'expérience esthétique,* 1953).

3 / La intensidad de existencia

Entre todas las obras que existen materialmente, algunas tienen una presencia, una pregnancia tal, que hace posible calificarlas de geniales o sublimes, y que se opone, no al hecho de no existir materialmente, ni al de no ser pensadas por nadie, sino a la mediocridad o al carácter chato por los que resulta que una obra de arte existe estéticamente bastante poco. Las grandes obras *muestran,* en el sentido de que hacen evidente el valor de ciertas disposiciones, de ciertas formas. Lo cual no es lo mismo que la reacción más o menos intensa del contemplador; es lo que a veces se ha denominado «el esplendor de la existencia», o con metáforas análogas. Aquí se trata de una *existencia intensiva,* que las obras de arte alcanzan más o menos.

II - Las existencias puestas por las obras de arte

Una particularidad de las obras de arte es que no solamente existen, sino que también *hacen existir.* Hay en ellas y por ellas modos especiales de existencia, que, por consiguiente, hay que definir.

1 / En la instauración de la obra de arte: la existencia arquetípica o ideal

Cuando el artista trabaja, la obra en curso tiende hacia un cumplimiento perfecto de ella misma, la cual tiene mientras tanto un estatuto existencial bastante curioso. No es la suya una existencia psicológica en el pensamiento del artista, pues el artista todavía no se representa lo que aún no ha encontrado. No es lo que será la obra acabada, pues ésta puede quedar por debajo de aquello, por así decir, a lo que aspiraba ser (y, por otra parte, muchos artistas cuya obra es admirada, se sienten, sin embargo, decepcionados de ella). Es más bien lo que guía al artista, y lo que necesita descubrir. Se ha hablado entonces del *ideal de la obra,* o de su *arquetipo* (tomando el término, claro está, no en sentido psico-analítico, sino más bien en su sentido metafísico platonizante). Cuanto más se acerca la obra al arquetipo, más alcanza lo que los escolásticos denominaban *veritas in essendo,* verdad en el hecho de ser.

2 / En la obra misma: la existencia diegética

Toda obra que representa algo, pone el universo, a menudo ficticio, que ella representa, y puede referirse a lo real, pero lo real que existe como implicado en lo que la obra muestra; es la *diégesis**.

3 / En las consecuencias de la obra de arte

Del contacto con la obra de arte en su existencia fenoménica derivan unas *existencias de*

representación; son todas las imágenes mentales que sugiere y hace nacer, y que derivan de ella. El arte y la literatura son también percibidos a menudo como modelos de vida y de afectividad; son conocidas y frecuentemente citadas, a este respecto, las palabras de Charles Blondel *(Introduction à la psychologie collective,* 1928): «Las pasiones se refieren a Lelia como los cabellos a Ninón...». En efecto, *La nouvelle Héloïse, Werther* o *Lélia* han dado lugar, como tantas otras novelas, a obras de teatro o films, como modelos para formalizar los sentimientos más sinceros pero un poco informes en su estado espontáneo. Podemos, por ello, sorprendernos de que Platón haya declarado que la poesía no da modelos de vida, y que no se deriva de Homero «un modo de vida homérico», pues la experiencia muestra, por el contrario, cuán frecuente y profunda es una tal acción del arte. En este sentido, el arte viene a actuar como el *motor inmóvil* de Aristóteles, mediante una especie de atracción; y no se le puede negar una existencia de modelo, esto es, *una existencia paradigmática.*

A. S.

Por último, el arte puede llevar, a quien lo instaura o la contempla, a una intensificación de su propia existencia: este descubrimiento del mundo, a la vez fuerte y singular, que es el arte, hace vibrar excepcionalmente, de algún modo, el «ek» y la «existencia». Tal es, por ejemplo, la lección que se puede obtener de una meditación como la de Kierkegaard sobre el «estadio estético». El gran arte hace posible al hombre estético, que preserva o defiende su impacto, el acceder a otro estilo de vida, y más auténtico, que hace superar lo efímero*. D. C./A. S.

➢ Experiencia, Ideal, Instauración, Obra, Verdad, Virtual/Virtualidad.

ÉXODO. En el teatro antiguo, salida del coro. Como el coro está normalmente presente durante toda la acción, su salida determina un importante efecto estético. Si esta salida cierra la obra y termina la acción, el éxodo es un movimiento de conjunto que constituye un largo final. Si la obra se prolonga un poco después de que la salida del coro haya marcado el fin de la acción, el éxodo convierte a este epílogo* que le sigue en una especie de eco, de fase estática que presenta el desenlace* como definitivo. Pero si la salida del coro no señala el fin de la acción, el éxodo produce una renovación del interés, al unir la última fase a lo que, en consecuencia, debe ser esencial. Es excepcional que el coro salga en medio de la acción; también un tal éxodo concentra el interés sobre los personajes provisionalmente solos en escena, y produce un intenso efecto de suspense*, pues se sabe que el coro debe volver ineluctablemente.

A. S.

➢ Coro, Epiparodos, Final.

EXORDIO. Comienzo de un discurso, primera parte introductoria que sirve para entrar en materia. Es el primer contacto entre el orador y su público; por tanto, encuentra a este público en un cierto estado de espíritu, y tiene por misión llevarle a escuchar al orador con atención y con tanta benevolencia como sea posible. La retórica* clásica distingue varias clases de exordio: *a) el exordio simple,* que se limita a indicar el asunto del que se va a tratar, a plantear el problema; se trata solamente de una introducción; *b) el exordio por insinuación,* en el que se toman precauciones oratorias para tratar asuntos que podrían desagradar al público, o para disipar sus prevenciones evitando chocar de frente con un auditorio reticente o mal dispuesto; *c) el exordio pomposo,* es un comienzo amplio y solemne destinado a poner al público en condiciones adecuadas y crear una atmósfera a partir de la cual se plantea el tema; por último, *d) el exordio vehemente,* que interpela al público, comienza con un grito, como una explosión emocional; se incluye en el exordio vehemente el exordio *ex abrupto,* que se sitúa enseguida en el núcleo del tema, y que sorprende y entusiasma al auditorio, le da un golpe en lugar de prepararle progresivamente. A. S.

EXOTISMO. Tiene dos sentidos: *1) la calidad de lo que es exótico, y 2)* el gusto por lo exótico. Es término de estética en el segundo de los sentidos; designa entonces una preferencia por la representación, en el arte y la literatura, de lo que pertenece a países extranjeros más o menos lejanos. El exotismo se encuentra ya durante la Antigüedad y no ha cesado de haberlo hasta nuestros días; pero algunas épocas, como los siglos XVIII y XIX, lo han cultivado con predilección.

Las dos raíces fundamentales del exotismo son la *evasión* y lo *pintoresco.* En el exotismo se disfruta del contraste entre lo lejano y esto otro que constituye la vida ordinaria. Con frecuencia, el cambio de país parece una especie de maravilla, y lo lejano resulta un poco irreal (lo que, quizá, le da un mayor encanto). También existe una primera variante del exotismo: el exotismo más o menos fantástico que mezcla algunas realidades con muchas imaginaciones. Así, en el teatro y el ballet, en los siglos XVII y XVIII, los turcos, moros, egipcios, africanos, persas, etc., llevan trajes inspirados en la realidad pero también con muchas convenciones y fantasías, a menudo abundantemente empenachados. La literatura emplea el exotismo como procedimiento decorativo, como pretexto para intrigas novelescas bastante imposibles, pero también como un disfraz crítico de nuestras realidades, o como una ficción para tomar una nueva perspectiva de observación sobre nosotros mismos (cf. el exotismo oriental en tantos escritos de Voltaire, o en las *Letres persanes* de Montesquieu). El exotismo con frecuencia se liga con lo fantástico o lo mágico (en particular, desde que Galland dio a conocer en Europa las *Mil y una noches):* ¡Cuántos cuentos con cambiente oriental hay en las publicaciones del *Cabinet des Fées!* En esta clase de exotismo hay mucha indiferencia hacia la realidad histórica, y son frecuentes los anacronismos: a distancia, las épocas se confunden (este hecho se da, por otro lado, en sentido inverso, en la imagen que países lejanos de nosotros se hacen de

Europa: véanse, por ejemplo, las estampas japonesas en las que un dibujante, que quiere darles color local, representa a Napoleón en Santa Elena custodiado por ingleses con armadura medieval, del tiempo de la Guerra de los Cien Años). Se desdibujan las diferencias de etnia, de religión, etc., en un vago sincretismo (así, por ejemplo, varios personajes de *Lakmé,* piadosos hindúes, llevan nombres musulmanes). Ello no importa, porque lo que interesa del exotismo es que sea fiesta para la vista, las rarezas, el esplendor y lo curioso.

A esto se opone la otra variedad: la que busca lo auténtico, la documentación seria. Hay que incluir aquí lo que se podría denominar el exotismo en primera persona, el de los viajeros que han estado realmente en países lejanos. Se desarrolla pronto en el dibujo y la pintura (artistas griegos o italianos, como Gentile Bellini, en Turquía bajo Mohamet II; Liotard en Turquía en el siglo XVIII, así como los pintores jesuitas Attiret y Castiglione en China, o Chambers, que trae de China el estilo de aquellos jardines; Delacroix en Marruecos desde 1832...); en literatura, esta forma de exotismo comienza a desarrollarse sobre todo a finales del siglo XVIII: Bernardin de Saint-Pierre, luego Chateaubriand, enseguida Gérard de Nerval, más tarde Loti, Conrad, Kipling... En música, las *Evocaciones* de Albert Roussel conservan el recuerdo de un largo viaje por India e Indochina. En el siglo XIX, el ballet explota en este sentido el exotismo de los países de Europa, que son entonces pretexto para trajes originales y variados y para semidanzas; en nuestra época, aunque la posibilidad de conocer las auténticas danzas de las poblaciones más alejadas de nosotros, y la intelectualización creciente del ballet casi desembocan en el abandono del exotismo, subsiste en los casos en que un cierto punto de vista impulsa a buscar una expresión plástica adecuada *(Bakhti* de Maurice Béjart).

Porque el conocimiento cada vez mayor de los países lejanos –debido a la difusión de la moda de los viajes merced al progreso de los medios de comunicación–, conduce a una cierta recesión del exotismo en tanto que forma de sueño. La música *alla turca* del siglo XVIII cede su puesto al conocimiento de las auténticas músicas extranjeras. El contacto con determinadas manifestaciones del arte lejano ofrece a los artistas europeos formas que éstos integran en su personal inspiración; Picasso utiliza formas de arte negro en *Las señoritas de Avignon,* obra que no tiene nada de exótico; Debussy, interesado por el gamelang indonesio, obtiene de él efectos nuevos claramente europeos. La literatura de viajes, las novelas chinas de Pearl Buck, ya no son exotismo. El interés público por los recuerdos de viajes han desarrollado más bien una industria de falsos artesanados locales. ¿Hay que ir a otros planetas para encontrar *terrae ignotae?* El exotismo de finales del siglo XX bien podría ser la ciencia-ficción... G. P./A. S.

➢ CURIOSIDAD, EVASIÓN, PINTORESCO.

EXPECTATIVA. El término *expectativa* es un término de uso habitual y no de la jerga especializada de la estética. Pero los hechos de expectativa tienen tal importancia en el arte que esta palabra tiene una resonancia estética cuando se aplica a hechos de arte. Éstos se presentan en tres dominios: en el estado de ánimo del espectador u oyente de la obra; en la estructura misma de la obra y en el espíritu del artista creador que dispone estos elementos.

I - El expectador o el oyente

Se suelen presentar, bien equivocadamente, los fenómenos estéticos que se producen en el contacto del espectador con la obra como si este contacto fuese una especie de encuentro fortuito en que la obra ejerciese sus efectos sobre un alma, por así decirlo, en estado neutro. Pero los teóricos filosóficos del teatro (H. Gouhier) o los especialistas en cine observan que, por regla general, el espectador, cuando comienza este contacto, se encuentra en un estado de expectativa. Ha ido al teatro o al cine (y se podría añadir: al museo, a la exposición, etc.) impulsado por una esperanza: esperanza de reír o de llorar, de instruirse o divertirse, de admirar o de protestar. Igualmente, el contemplador que ve por primera vez Florencia a Venecia, el Gran Cañón de Colorado o la bahía de Río se espera un determinado espectáculo, y esta expectativa condicionará su juicio estético. R. Francès ha demostrado experimentalmente la influencia de los juicios de prestigio sobre el juicio estético.

No es éste el lugar adecuado para detallar los efectos de la expectativa. Subrayemos, simplemente, que son de tres clases: satisfacción de una gran expectativa, lo cual crea estados afectivos intensos como aquellos para los que se crea el epíteto de sublime; dirección de la atención estética, particularmente sensibilizada para gozar de determinadas cualidades estéticas a favor de las cuales está predispuesta; y decepción. Sabemos que algunos teóricos de la risa la vinculan esencialmente a la reducción brusca del objeto de una gran expectativa.

II - Estructura de la obra

Se dice desde hace tiempo que el teatro es el «arte de las preparaciones» y lo mismo puede decirse también de la música y quizás de todas las artes en las que la obra se presenta en el curso del tiempo, por sucesión. En música, una disonancia o un cambio de tono suelen estar preparados, hecho que consiste en crear un estado de expectativa tal que lo que en sí mismo podría ser desagradable se hace satisfactorio en tanto que colma esta expectativa. Lo mismo sucede en el teatro. Cuando Molière en el *Tartufo* retarda hasta el tercer acto la aparición del personaje importante que da, además, su nombre a la obra, crea un estado de expectativa que hace particularmente intensas y significativas las primeras palabras pronunciadas por Tartufo cuando por fin aparece. Igualmente, la famosa «escena por hacer» de Sarcey es la escena que normalmente

debe esperar el espectador con interés y curiosidad, lo cual crea, naturalmente, una especie de peligro para el autor: es necesario que la expectativa del espectador sea satisfecha y no defraudada. El propio Molière se pone en aprietos al retardar la entrada de Tartufo: es necesario que su «entrada» no sea insignificante.

Hay que observar que incluso en las artes plásticas, en las que la obra no se desarrolla a través del tiempo, de la misma manera que en el teatro o la música, los fenómenos de expectativa existen. Un edificio, un cuadro, no son instantáneos. Su composición guía la atención del espectador y puede crear de esta manera fenómenos de expectativa. De esta manera, si toda una composición decorativa se organiza en torno a un medallón, de un motivo central cualquiera, la insignificancia de este motivo central crea verdaderamente una decepción en el espectador, que tenía el derecho de pensar que lo que se valoraba así lo merecía.

III - El artista creador

Todo lo que precede muestra en qué medida el artista creador debe estar atento a los estados de expectativa que crea en el espectador con la disposición de su obra. Pero, por supuesto, tiene la alternativa de favorecer o no la expectativa que ha engendrado. Lo *inesperado* tiene también su encanto.

La estética de la expectativa es muy delicada y la espera es como un resonante para la obra o un sensibilizador para el espectador o el oyente, y hace más intensos la calidad o los defectos de la obra y exige una satisfacción que no debe ser demasiado completa. Porque el usuario de la obra se espera en algunos casos un efecto de sorpresa, pero no quiere ser contradicho demasiado violentamente.

Por otra parte, la expectativa en sí misma es un sentimiento que ha solido inspirar a los poetas (Hölderlin, Marceline Desbordes-Valmore). Hay que subrayar, en particular en la génesis de una obra, la expectativa de los dones de inspiración y de la obra futura. Es el caso de Paul Valéry en el *Cementerio marino:*

> *O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,*
> *Auprès d'un coeur, aux sources du poème,*
> *Entre le vide et l'evénement pur,*
> *J'attends l'echo de ma grandeur interne,*
> *Amère, sombre et sonore citerne*
> *Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!*
>
> *(¡Oh!, para mí sólo, en mí sólo, en mí mismo,*
> *Junto a un corazón, en las fuentes del poema,*
> *Entre la nada y el hecho puro,*
> *Espero el eco de mi grandeza interior,*
> *Amargo, sombrío y sonoro aljibe*
> *Haciendo sonar en el alma un vacío siempre futuro!)* L. F./E. S.

➢ AUSENCIA, CATÁSTASIS, INESPERADO, SORPRESA.

EXPERIENCIA. Montar una experiencia, adquirir o tener experiencia, hacer una experiencia de; nosotros, de los múltiples empleos del término experiencia, sólo retendremos el último, del que el idioma inglés ofrece un equivalente con el verbo *to experience.* La experiencia remite, entonces, a lo vivido, designa el hecho mismo de vivir una presencia; y, por ejemplo, un cierto modo del percibir que hace justicia a lo percibido para cumplirlo. Así, diremos que la experiencia estética es requerida para la estetización de lo estetizable. Quizá también para la producción de lo estetizable, cuando lo estetizable es una obra de arte. Puesto que, sin duda, conviene distinguir la experiencia del receptor y la del creador. Pero nosotros concedemos aquí prioridad a la primera de estas dos experiencias porque, de un lado, puede ser vivida fuera del arte y, por otro, es también vivida en la experiencia del hacer, lo cual, por lo demás, plantea un problema específico.

Invocar la experiencia es apelar a una subjetividad: se necesita un sujeto para mirar y saborear el objeto estético como tal. La fenomenología puede describir esta intención singular de la conciencia. No pretende, por tanto, atribuir un poder constituyente a un sujeto soberano: puede seguir las vicisitudes de un sujeto finito, ligado a la muerte y nunca completamente nacido, sometido a múltiples condicionamientos, a una multiplicidad de constricciones, y capaz tanto de perderse como de afirmarse. Y, precisamente, la experiencia estética invita a tomar conciencia de los límites de la autonomía del sujeto al que se refiere. Porque esta experiencia tiene una historia, comporta un antes y un después. Requiere, desde luego, un cierto aprendizaje. Quizá este aprendizaje depende y es gobernado por una cierta disponibilidad del sujeto –un equipamiento apriorístico–, pero es necesario que esta disponibilidad sea provocada en su ejercicio y que sea fecundada por una enseñanza que explote el capital legado al sujeto: así llega a ser atento a lo estetizable, y así también se despierta y se forma su gusto. Esta formación –esta *Bildung*– implica, pues, la cultura. Podemos preguntarnos incluso, si no implica, más precisamente, la institucionalización del arte; ya que se ha dicho en repetidas ocasiones que la Naturaleza no era vista como objeto estético más que por la mediación de los cuadros, y se podría creer también que la experiencia estética no existe en las sociedades en las que el arte no tiene nombre, ni el artista estatuto propio. En todo caso, esta experiencia no se inscribe solamente en la historia del individuo, sino en la historia del grupo social. Y es lógico pensar que, al tener un antes –a la vez, el pasado cultural del grupo y la inexperiencia del individuo–, tenga un después: en el individuo se hace experiencia adquirida, familiaridad conquistada con los objetos estéticos; en el grupo puede inducir cambios de gusto.

Al acentuar de este modo las condiciones de la experiencia, no se menoscaba al sujeto; más bien, por el contrario, se le reconoce una actividad. La experiencia culmina en el juicio de gusto, que es un acto. Y entonces, al mismo tiempo, nos dirigi-

mos hacia una concepción elitista de esta experiencia: al exigir competencia, ésta se hace monopolio del experto, hombre de saber y de gusto, que debe mostrarse también capaz de expresarla con palabras; la veracidad de la experiencia se mide entonces por los discursos que suscita, mediante los cuales toma posesión del objeto. De esta manera, sobre el objeto estético se aplica un deseo de poder, pero podemos preguntarnos si, en estas condiciones, la experiencia misma no se habrá alterado o escamoteado.

Porque es muy necesario volver al presente de esta experiencia, al momento en el cual el sujeto hace la experiencia del objeto. En este privilegiado instante de la presencia, ¿no vive el sujeto algo inmediato? No le importa comprender, sino el dejarse sorprender, ser tomado: dejar a lo sensible expandirse y fascinar, sentir desde el fondo de su carne la carne del objeto; dejar al objeto que pierda sus límites y que despliegue el mundo que él lleva, dejarlo ser hasta llegar a ser él: perderse en él, morir para renacer. Una tal experiencia, para quien medita en ella, es rica en sentido: puede conducir a la fenomenología a definir la conciencia por su apertura más que por su actividad, a pensar «la cosa misma» como lo que se ofrece a una intencionalidad paradójicamente pasiva, y quizá a ver, en la intimidad del sintiente y del sentido, una figura aproximada de lo originario, de lo naturante de donde nacen a la vez el hombre y el mundo.

Pero hay que convenir enseguida en que esta experiencia es una experiencia-límite: el sujeto siempre está ya dado, y nunca se pierde por completo. Desde luego, porque nunca se libera totalmente de su cultura: toda lectura es una lectura segunda, como ha dicho Barthes; pero, ¿cómo llegar a lo que Bachelard llamaba una lectura primera, a la vez ingenua y sorprendente? Por otra parte, cuando se consagra al objeto, e incluso cuando la obra le invita a la inmovilidad, el sujeto no cesa de estar activo. El placer que siente le vuelve a sí mismo; Kant lo ha mostrado: reflexiona y se agrada a sí mismo, en el libre juego que él juega. Al menos es un placer inocente: no se alimenta de un deseo de poder. Quedaría además por analizar detenidamente, quedaría por ver, por una parte, cómo puede estar mezclado con la angustia y, por otra, cómo el placer alcanzado por el sujeto en su propia actividad –dado que esta actividad se deja dirigir por el objeto y se pone a su servicio– se confunde con el placer obtenido en la connivencia con el objeto, y también con el placer alcanzado en el acuerdo con los demás, a los que se supone poseedores del mismo «sentido común».

¿Qué sucede con la experiencia del creador? Es la experiencia del hacer, pero experiencia que no es totalmente distinta de la del receptor; pues el creador no cesa de percibir la obra a medida que la hace –a medida que ella se hace–, y puede sorprenderse de lo que ésta llega a saber y que él no ha previsto, pero sobre la cual no deja de ejercer control para continuar su tarea: juzga al igual que el receptor, pero con tanta más agudeza cuanto que es juez y parte, y por ello el hacer plantea dos cuestiones específicas. La primera es la de la relación del proyecto con la ejecución. ¿Cuál es –dice E. Souriau– el estatuto de la obra por hacer? Se podría tener la tentación de rechazar esta cuestión diciendo, con Alain, que no se piensa más que en el objeto, que el artista no imagina nada antes de comenzar la tarea, que la idea de la obra no se forma más que a medida que se elabora la obra. No se puede negar, sin embargo, que sobre el creador pesa una cierta exigencia, y que esta exigencia no cesa de relanzar su actividad: por lo menos siente que hay que hacer algo, y mide su obra por relación con esta idea imperceptible de la Obra (con la mayúscula de Mallarmé). En el artista, dice Blanchot, «la obra está inquieta por su esencia», y lo que siente el mundo se la deja al menos presentir.

Segunda cuestión: en este hacer que sabe y no sabe a dónde va, el artista de oficio y maestría –aunque sea yendo contra ellos–, ¿se mueve por un deseo de poder y quiere afirmarse? Puede pensarse esto, a la vista del caso de Miguel Ángel atacando furiosamente el mármol, de ciertos genios reivindicando un estatuto excepcional, o también, hoy, a la vista del artista que se ha hecho reflexivo y que hace sus pruebas afrontando una problemática formal que le coloca en vanguardia. Pero otros sufren cruelmente lo que Artaud llama su incapacidad *(impouvoir);* se sienten inseguros con una tarea que tiene tanto menos de fin cuanto menos claramente está prescrita. Así, la experiencia del hacer ilustra la ambigüedad del estatuto del sujeto: se afirma y se niega, nace y está ligado a la muerte; el conflicto de Eros y Tánatos es testimonio de su finitud. M. D.

➢ Existencia, Hecho, Objeto, Sujeto, Vivencia.

EXPERIMENTAL. Experimentar consiste en someter una idea, de manera voluntaria, sistemática y crítica, a la prueba de los hechos. El término *experiencia* designa toda enseñanza obtenida de los hechos, pero es preciso distinguir dos variedades: la experiencia en el sentido de *lo que es vivido realmente,* y la experiencia en el sentido de *prueba experimental,* que es lo que se estudiará en este artículo.

I - El arte experimental

Es un arte de búsqueda y de ensayo, en el que el artista o el escritor que ha tenido una idea nueva, procede a la realización para ver lo que resulta de ella. No pretende conseguir enseguida una obra maestra, y las obras experimentales pueden ser mediocres; pero sirven para mostrar que la idea es realizable, que ahí hay un camino abierto y, sobre todo, oponen un arte innovador real a un arte simplemente soñado. Hay una relación entre el arte de ensayo o de investigación, y el arte experimental: el primero es más vacilante, más empírico, y la experimentación es más racional. El arte de ensayo es, por otra parte, más frecuente que el arte experimental. Pero se olvida a menudo la relación y, con un poco de imprecisión, se

emplean las dos expresiones poco más o menos como sinónimas.

II - La novela experimental

Esta expresión propia de Zola, es el título de un artículo en el que este escritor quiso dar a sus novelas estatuto de experimentos psicológicos científicos: el autor crea un personaje, definido por un temperamento o un carácter, y lo sitúa en un medio social determinado para observar las reacciones consecuentes. Es curioso que Zola pretendiera fundar así la posibilidad de una psicología experimental –que él creyó aún no establecida–, en un momento (1880) en el que ya existía la psicología experimental. La concibió como un situar a un sujeto en unas circunstancias definidas con precisión, para observar sus reacciones. Pero para nada tuvo en cuenta una diferencia fundamental entre la novela y la experimentación científica: el experimentador expone a la prueba de la realidad exterior su hipótesis, y la somete a hechos cuyo desarrollo, tras el inicio, es independiente de él; por el contrario, el novelista coloca su personaje en circunstancias que pertenecen, siempre, al universo ficticio mismo, aunque se inspire en el real: no hay control por una realidad exterior. Desde el punto de vista filosófico, la teoría de Zola cae bajo la misma objeción que la paradoja del *mentiroso* o que el argumento ontológico: confusión entre el universo del discurso y una realidad exterior al discurso. La tesis de Zola, por lo demás, se extinguió con él.

III - La estética experimental

Ciertamente, ha sido la psicología experimental en su período de fundación, la que ha engendrado la estética experimental. Puede ponerse sus comienzos en los trabajos de Fechner *(Vorschule der Aesthetik,* 1876), y las dos disciplinas han quedado ligadas desde entonces. La estética experimental ha ampliado notablemente su ámbito después de Fechner, quien veía en ella, sobre todo, una parte de la psicofisiología de la sensibilidad; pero su principio ha permanecido siempre inalterado: someter una idea al control de los hechos según el esquema estímulo-respuesta, o estímulo-personalidad-respuesta.

Las experiencias más frecuentes consisten en presentar a unos sujetos un material claramente definido y susceptible de apreciaciones estéticas, y en observar las reacciones de aquéllos, buscando si hay correlaciones entre ciertos caracteres variables del material empleado, o ciertas características de los sujetos, y las reacciones o respuestas. Por ejemplo, se hace que unos sujetos clasifiquen, en orden de preferencia, muestras de colores o mezclas de colores, y se investiga si los sujetos tienen las mismas reacciones, o si sus reacciones varían en función de ciertos factores tales como su edad, sexo o educación artística. O bien, al hacer escuchar a unos sujetos los mismos intervalos consonantes o disonantes (la disonancia se define como simultaneidad de vibraciones de frecuencias próximas), pero de alturas diferentes, se ha constatado que un mismo intervalo no parece igualmente agradable o desagradable, en función de que sea agudo o grave. También hay numerosos estudios derivados de la investigación factorial.

La estética experimental responde, ante todo, al interés por evitar las posiciones arbitrarias. En su *Psychologie de l'esthétique,* R. Francès cita el ejemplo de dos teorías opuestas, un relativismo según el cual la apreciación estética dependería de normas aprendidas en una cultura, y un universalismo derivado de las ideas kantianas: «Estas tesis se convierten en hipótesis para la estética experimental, que las somete a la prueba de los hechos»; las experiencias de Lawlor, de Child, etc., pone al descubierto una situación real más compleja, en la que interviene una nueva variable, el grado de sensibilidad estética de los sujetos y su familiaridad con el arte. Estas experiencias han limitado mucho el relativismo al permitir constatar, entre quienes practican el arte, la capacidad de percibir, en las obras de otras culturas, aquello que no depende de las normas de su propia cultura. El interés por la experimentación deriva de una resistencia crítica a la tendencia de admitir una tesis sin cuestionarla realmente, por la falsa evidencia del «esto va de suyo».

Pero la estética experimental tiene límites, y exige la observancia de varias condiciones. En sus *Clefs pour l'esthétique* (1970), E. Souriau cita tres principales:

1 / «La experiencia no responde más que a una pregunta previa bien planteada»

(«Si el proceso verbal de la experiencia no detalla la cuestión planteada, y las razones por las cuales la experiencia establecida viene a ser crucial en esta cuestión, el resultado, aunque numéricamente fuera muy preciso, es insignificante.»)

2 / «No se experimenta más que sobre lo que sucede realmente en la experiencia»

(«No se debe creer que al presentar al sujeto una tarjeta postal que representa un paisaje o una estatua, se experimenta acerca de la sensibilidad estética respecto de los paisajes o de las estatuas. Se experimenta sobre la sensibilidad estética relativa a las tarjetas postales, y esto es todo.» También R. Francès y un equipo de colaboradores, en *Psychologie de l'art et de l'esthétique* (1979), señalan las precauciones que se han de tomar para asegurarse de la *representatividad* de los hechos, y para evitar que los hechos no sean *deformados* por ser provocados.)

3 / «El ámbito de lo experimental es mucho más pequeño que el ámbito de los hechos»

(«En las condiciones prácticas de laboratorio es imposible producir fenómenos estéticos intensos, tales como las emociones que pueden causar la inolvidable interpretación de una obra, en concierto o en el teatro, por un gran artista... o el descubrimiento de un paisaje sublime...»)

Se ha señalado con frecuencia, además, que la estética experimental se ocupa sobre todo de la apreciación, de la contemplación estética, y que se le escapa absolutamente la *creación artística.* La estética experimental, cuando ha querido abordar este ámbito, se ha restringido sobre todo a la psicología de los artistas y a su personalidad global, fuera del acto mismo de creación. Pero esto ha

permitido ya rectificar muchos prejuicios. Así, Barron, o Mc Kinnon (mediante tests de personalidad aplicados a artistas de renombre, etc.) han podido dar un retrato del artista creador como persona de juicio independiente, sensible a la experiencia interior y exterior, de personalidad compleja, con un yo fuerte y equilibrado, muy distinto del soñador desequilibrado que imaginan quienes no han observado a los artistas reales.

A. S.

➢ COLECTIVO, ENSAYO, EXPERIENCIA.

EXPOSICIÓN. *I* - En el vocabulario de la *dramaturgia clásica**, la *exposición* es el comienzo de una obra de teatro, y en él el espectador es puesto al corriente de la situación en que se encuentran los personajes en el momento de comenzar la representación. Se le llama también *prótasis;* pero algunos autores reservan el nombre de *prótasis* para denominar una exposición que precede a la tensión dramática, aunque todavía es una situación apacible. La exposición se debe al hecho de que el comienzo de la obra en el mundo de los espectadores está precedida en el mundo de la obra por todo un pasado diegético, cuyo conocimiento puede ser necesario para comprender lo que sucede. El valor estético de la exposición reside en la manera en que el autor se las arregla para ajustar entre sí estos dos mundos, y el punto de vista del espectador con los puntos de vista de los personajes (que no tienen, entre otras cosas, motivo alguno para contarse uno a otro acontecimientos que ya conocen bien, aunque el espectador los ignore). Algunos dramaturgos han resuelto con mucha habilidad el problema de la exposición, bien haciendo de la revelación de los antecedentes el punto de partida del drama, bien, a la inversa, haciendo del comienzo de la acción causa de una narración inicial (Racine, *Iphigénie;* Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie).* Otros renuncian resueltamente a la exposición tradicional, con lo que pretenden obtener notables efectos (Ibsen, *El pato salvaje).* La omisión de exposición ha sido utilizada también con fines bufos o chistosos (Jean Tardieu, *Eux seuls le savent).*

➢ PRÓTASIS.

II - Una exposición es también la presentación pública de obras de arte, sobre todo de artes plásticas, pero por tiempo limitado (a diferencia del museo): exposiciones de pintura, de escultura. La exposición es un medio, para el artista, para vender sus obras; le es propio, por este motivo, un criterio profesional. Pero es también para el artista un medio para tomar perspectiva sobre sí mismo; al verlas reunidas de esta manera y en gran número, alcanza una nueva conciencia de sus obras. La exposición es, sobre todo, un modo importante de relación entre el público y el arte; se exponen las obras cuando se piensa que hay un amplio público susceptible de interesarse por ellas. El éxito de una exposición puede ser un buen índice de los gustos y de los intereses del público, se trate de la exposición de un artista vivo, de un artista fallecido, de una escuela, de una época o de un tema. Pero la exposición también puede ir por delante, y puede cumplir la función de iniciar o formar el gusto. Exposiciones que ha atraído la atención sobre ciertas formas de arte han estado en el origen de una floración de estudios sobre estas formas. También las exposiciones han llegado a ser, incluso, fuente de inspiración para artistas, a quienes ofrecían la oportunidad de conocer formas nuevas o formas mal conocidas hasta entonces.

A. S.

➢ SALÓN *[III].*

EXPRESIÓN / EXPRESAR. En sentido propio, *expresar* es tanto como exprimir algo para sacar lo que se encontraba en su interior. En sentido figurado, es manifestar mediante hechos materiales, sensibles, perceptibles desde el exterior, lo que pertenece a la vida interior, es decir, a la vida psíquica. La *expresión* es, bien la acción de expresar, bien los hechos perceptibles que cumplen esta función; *expresivo* es lo que manifiesta adecuadamente esta interioridad expresada.

La estética no emplea estos términos más que en sentido figurado. Pero cuando se ha aplicado al ámbito de las artes, el sentido del término se ha diversificado. Además, su empleo se ha contaminado con frecuencia con interpretaciones de hechos, teorías del arte y, en el lenguaje corriente, con adhesiones a creencias no siempre bastante críticas. El uso frecuente de estos términos ha diluido su sentido. Además, estos desplazamientos del pensar llevan a confusiones entre varios órdenes de hechos asociados con frecuencia. Para definir *expresión* y *expresar* es necesario, por ello, distinguir los diferentes casos en los que se usan estas palabras, y señalar lo que los distingue de términos con los que a menudo son confundidos.

I - La expresión por el lenguaje

En el sentido de *significación de un pensamiento por el lenguaje,* modo de hablar, o elementos del lenguaje dotados de significación. El término ha pasado así al lenguaje corriente; la retórica y la reflexión lingüística han hecho de él un término de estética desde el Renacimiento.

La cualidad estética de la *expresión* consiste entonces en una doble aptitud para la elección de los términos significativos y las relaciones entre los términos: por una parte, aptitud para presentar el significado de manera exacta y matizada, sin traicionarlo; por otra parte, aptitud para generar en el oyente o lector no sólo esta interpretación correcta, sino también el estado de espíritu, la actitud afectiva hacia este significado que se pretende provocar en él. Estos dos aspectos de la expresión están explícitamente indicados en la retórica clásica.

Se advierte entonces que, ya desde su primer uso estético, *expresar* quiere decir, primera y esencialmente, *significar,* pero también puede indicar, secundariamente, un poder de sugestión mediante el lenguaje. De ahí el riesgo de equívocos entre ambos conceptos.

A todo lo cual se añade a veces el problema de la sinceridad del hablante. Cuando se habla acerca de la manera en que «se expresa» un escritor o un orador, o cuando se define la expresión como la manera de «traducir el pensamiento», se emplea una fórmula ambigua: puede tratarse del modo de mostrar un cierto contenido significado mediante palabras significativas, o del modo de manifestar sus sentimientos reales o sus convicciones. Porque, según esto, un orador hábil puede, perfectamente, llevar a su público a creer lo que él quiere hacerle creer, pero sin creer él mismo en ello. En consecuencia, para evitar las confusiones conviene precisar cuidadosamente que, en este primer sentido, la palabra expresión designa, sobre todo, un hecho semántico.

Todo esto se aplicaba al lenguaje considerado en sentido estricto, es decir, al lenguaje oral, aquel cuya base material está constituida por sonidos articulados. Pero puede haber lenguaje, en sentido más amplio, dondequiera que haya un código que une significantes y significados. El término expresión puede extenderse entonces a otros ámbitos sin cambiar de sentido. Se puede expresar un mensaje mediante un dibujo simbólico, por el lenguaje de las flores, a través de una disposición arquitectónica, etc. En el siglo XX el éxito de la lingüística y de la semiótica han dado una gran importancia a los casos en los que *expresar* es *tener una significación*.

Hay relación, por tanto, entre *expresar* y *significar* (por lo demás, si se quiere decir simplemente «significar», ¿por qué no decir «significar», sin recurrir a «expresar»?). La relación consiste en que *expresar,* además de la idea de significación, incluye la consideración del hecho de que el significado es pensado –quizá experimentado y sentido interiormente– por alguien. Por ello se dice de un signo alquímico o matemático que significa, pero que no expresa.

Se utiliza también *expresión* fuera del caso del lenguaje propiamente dicho, es decir, de un lenguaje codificado; de ahí derivan otros usos del término en estética.

II - La expresión de una vida interior diegética

El término *expresión* se ha extendido a toda manifestación de la vida interior, y sobre todo de la vida afectiva. Por ello se habla de una *expresión de las emociones*. Por tal motivo, el término ha ocupado un lugar en la reflexión de los siglos XVII y XVIII sobre las artes plásticas, el teatro y la ópera. En este nuevo sentido estético, designa la *manera en que el artista* o el escritor ponen de manifiesto, en sus obras, para quienes las miran, las escuchan o las leen, *la vida interior de los personajes diegéticos,* es decir, de los personajes representados en estas obras.

1 / En las artes del lenguaje, esto es, la literatura y el teatro en tanto que texto (puede también incluirse aquí, en la actualidad, el diálogo en el cine), la *expresión* de los personajes es la manera en que *se expresan,* el lenguaje que les presta el autor. Este lenguaje es expresión en el sentido *I,* en el interior del universo de la obra: se supone que cada personaje maneja más o menos bien su lengua para significar cuanto quiere decir y para hacer reaccionar a sus interlocutores. Pero también hay aquí expresión en el sentido *II,* en tanto que este lenguaje hace comprender al lector o al oyente el estado de espíritu, los sentimientos, la personalidad o la condición social del personaje. El valor estético de la expresión reside entonces en la aptitud de este lenguaje para caracterizar a estos personajes, y en su acuerdo con la vida interior que el autor les atribuye.

Se advierte entonces que la expresión, en este sentido, se encuentra, en la literatura narrativa, fuera de los pasajes propiamente narrativos: está en aquellos en los que el autor hace hablar a sus personajes en discurso directo. Por lo mismo, los pasajes de análisis en los que el autor habla en nombre propio para decir que su personaje piensa esto, o siente esto otro, permiten conocer la vida interior del personaje, pero no son expresión. En este caso no hay expresión, en rigor, más que si el personaje desvela su vida interior, respecto de un punto de vista externo, por su uso del lenguaje.

2 / En las artes visuales, es decir, en el dibujo, la pintura, la escultura, y también en el teatro, el ballet, el cine, en tanto que son artes que muestran los personajes al espectador, la *expresión* es lo que traduce el pensamiento, los sentimientos, la personalidad del sujeto representado, a través de la fisonomía, los rasgos del rostro, la actitud o el movimiento. Pero estos puntos comunes se diversifican según que se trate de artes del espectáculo o artes plásticas.

En las artes plásticas figurativas –la pintura, el dibujo, la escultura–, la expresión está, en primer lugar y de manera bastante evidente, en la actitud de los personajes y la disposición de sus rasgos, y se trata de una expresión puramente diegética. Pero no hay que olvidar que no se ven estos personajes mismos, sino que se ve la imagen que en ellos crea el artista; tampoco se debe pasar por alto, en la expresión plástica, la manera en que el artista manifiesta la expresión diegética. Un trazo de lápiz o de pluma, más intenso aquí, más suelto allá, o la dirección y la forma de las pinceladas, etc., son hechos de orden plástico que contribuyen enormemente al carácter expresivo de la obra.

En las artes del espectáculo, por el contrario, los personajes no son representados por imágenes, sino que son encarnados por actores, cuyo comportamiento entero se considera correspondiente a los personajes. Pero estos actores, por su parte, piensan, sienten; la expresión plantea entonces un problema: ¿debe el actor sentir lo que expresa? Se ha discutido mucho esta cuestión desde la *Paradoxe sur le cómedien,* de Diderot; de hecho, la situación parece compleja, y demasiado simple si se limita a respuesta de todo o nada (= el actor siente o no siente lo que el personaje experimenta). Los testimonios de los actores muestran la influencia que el actor ejerce sobre sí mismo mediante su propia actuación: puede llegar a sentir, como efecto y no como

causa de esta actuación, lo que en un principio había fingido.

Puede también distinguirse entre las artes que representan los personajes de manera puramente visual –como el mimo o la danza–, y aquellas en las que, además, los personajes hablan: en este último caso, el tono de voz, la elocución... contribuyen a la expresión; y hay relación entre la expresión debida a la actuación, y la expresión del texto (expresión en el sentido *I, vide supra).* Se distingue también entre las artes visuales que disponen de una dimensión temporal (teatro, cine, danza...) y las que no la tienen, en las cuales la obra permanece materialmente inmóvil (pintura, escultura...). Las primeras disponen de todos los recursos expresivos del movimiento, del tempo, de lo agónico; las segundas cuentan con la elección del momento privilegiado, particularmente expresivo, o pueden, incluso, componer entre sí varios momentos seleccionados en una imagen sintética.

Pero todas estas artes tienen en común el que en ellas se pueden distinguir, desde el punto de vista estético, tres grandes tendencias de la expresión. La primera lleva a acentuar la expresión mediante mímicas, actitudes o gestos, que manifiestan el pensamiento de manera general e intensa, incluso reforzada y amplificada (el actor Louis-André Riccoboni, en el siglo XVIII, decía que es preciso «ir dos pulgadas más allá de lo natural», a lo cual se oponía su hijo, el actor y escritor Antoine-François Riccoboni). A la inversa, la segunda tendencia es la de la expresión económica, apenas indicada, que sugiere con el mínimo de medios. La tercera tendencia no se preocupa de la expresión, sea porque no tiene interés la vida interior de los personajes, sea porque se prefiere *significarla* más que *expresarla* (por ejemplo, mediante la presencia de algún objeto simbólico, al tiempo que la fisonomía del personaje es neutra).

La existencia de estas tres tendencias reclama varias puntualizaciones.

En primer lugar, tal diversidad acentúa todavía más la diferencia esbozada en la acepción *I* entre *expresar* y *significar:* aquí no se trata ya de una simple diferencia de matiz, sino casi de una oposición. Por ejemplo, un personaje con los ojos brillantes, la tez viva, las narices hinchadas, los puños cerrados, *expresa* la cólera; la iconografía medieval la significa mediante un gallo o un jabalí. La *expresión* consiste en dar al personaje el aspecto exterior que forma parte de la emoción o el sentimiento que experimenta interiormente; la *significación* indica la naturaleza del sentimiento o la emoción mediante un ser asociado a este sentimiento o esta emoción, pero que no forma parte de él, que no es su efecto.

Por otro lado, esta oposición no hace nada incompatibles estos dos procedimientos. Aunque la tímida modestia de una persona se muestre pintando sus ojos bajos, ello no excluye que se ponga a su lado un jarrón de violetas. En la escena de Harunobu en la que una joven, con una linterna, guía a través de una galería nocturna al joven que sube para encontrarla, las miradas de los dos enamorados son absolutamente inexpresivas, pero sus actitudes y su movimiento son de una gran expresividad, y lo que simboliza el lazo afectivo de su reencuentro es una rama de ciruelo surgida de la sombra por la luz de la linterna.

Es necesario notar enseguida que la expresión de los estados afectivos no es sólo instintiva y natural. Aun siendo espontánea en los niños, pronto se hace aprendida e interiorizada por imitación (es el caso del bebé que aprende a sonreír respondiendo con una sonrisa a la sonrisa que se le hace), e incluso socializada en sus formas; varía de una civilización a otra. No conviene, por tanto, engañarse al interpretar una obra, dando a la expresión de un personaje un sentido extraño al que manifiesta en su sociedad.

En fin, la amplitud socialmente aceptada para manifestaciones de la vida afectiva también es variada; por ello hoy es real el peligro de juzgar exagerada, y de asignar a la primera tendencia, una expresión que era normal y corriente en su época. Muchos que no conciben otra tendencia que la suya propia, se inclinan a atribuir a ignorancia o incapacidad de un escritor o un artista lo que, de hecho, resulta de una elección. El artista que da a un personaje una mirada inexpresiva no es forzosamente un artista torpe, incapaz de expresión; puede tratarse de un artista que ha optado voluntariamente por la tercera tendencia.

De todo esto se deriva que la interpretación de la expresión por parte del espectador no puede ser sino enormemente compleja; muchos factores intervienen en ello, y en proporciones muy variables: asimilación espontánea de las observaciones de la vida ordinaria, asociación de ideas debidas a hábitos, reconocimiento de síntomas familiares o no, naturales o adquiridos, transferencias por analogía, imaginación de lo que puede haber detrás de las apariencias, conocimientos y saberes más o menos desarrollados, y esta simpatía –en el sentido etimológico del término– que hace «sentir con, y »que transporta al interior del Otro para vivir en primera persona la intimidad de lo que este Otro vive.

3 / En música, la idea de una expresión de los sentimientos es una idea moderna. La Antigüedad, la Edad Media, incluso el Renacimiento, veían la música más bien como *generadora* de estados afectivos, que serían efecto y no causa. Ha sido la ópera la que ha llevado, en los siglos XVII y XVIII, a plantear el problema de la expresión de sentimientos por la música: se trataba entonces de saber si los sentimientos de los personajes, en una representación musical, son expresados sólo por la acción del actor y por las palabras, o si la música tiene parte en ello. Se ha pasado de ahí a la idea, mucho más ambiciosa, de una música que sea expresión de los sentimientos en general, y no sólo de los personajes diegéticos.

La tesis de «la música como expresión de los sentimientos» ha sido sostenida, primeramente, por las tendencias prerrománticas del siglo XVIII; se

llegó entonces a investigar cuáles serían los elementos musicales con importancia afectiva. Jean-Jacques Rousseau, por ejemplo, no concede valor expresivo más que a la melodía, en la que ve una imitación de la voz hablada modulada por las pasiones (tesis que fue criticada por sus contemporáneos). El romanticismo ha sostenido de muchas maneras la tesis de la música como expresión de los sentimientos, y muchos autores y críticos posteriores la admiten como evidente, a título de idea recibida.

Sin embargo, esta tesis ha encontrado fuerte oposición desde el siglo XVIII. Boyé, en *L'expression musicale mise au rang des chimères,* el abad Morellet, y sobre todo el músico y dramaturgo Michel de Chabanon en sus *Observations sur la musique,* sustituyen la *expresión* de sentimientos por una *evocación* de sentimientos con los que la música se encuentra en «analogía» por los caracteres comunes de movimiento. Esta evocación es «metafórica»; el compositor no expresa, no pinta estados afectivos, sino que «asimila» a ellos la música mediante el ritmo y, sobre todo, por el tempo.

Aunque todavía fuertemente criticada por Hanslick en el siglo XIX, la tesis de la música como expresión de los sentimientos ha sido cuestionada de nuevo por la estética del siglo XX, en particular por la estética experimental, que no quiere admitir teoría alguna más que tras control empírico de los hechos. Esto supuesto, las investigaciones modernas convergen, aunque procedan de horizontes variados: músicos (Honegger, Stravinsky), musicólogos (Roland Manuel), filósofos (Alain), filósofos-psicólogos (Pradines), estetas (Charles Lalo), filósofos-estetas (Etienne Souriau), estetas psicólogos (Robert Francès). Estos trabajos confirman lo apuntado por los estudios de finales del XVIII citados anteriormente. En efecto, han mostrado *analogías de formas dinámicas* entre la afectividad y la música, de suerte que hay entre ellas *correspondencia* más que *expresión* de una por otra. Así las cosas, la música parece adecuada, no para *expresar,* sino, cosa distinta, para *evocar* o *simbolizar* estados afectivos. Por ejemplo, los movimientos rápidos y arrebatados, con grandes intervalos, concuerdan bastante bien con los estados afectivos violentos; pero también es verdad que una afectividad tumultuosa puede pintarse con muy variados colores; ¿puede la música precisar si se trata de cólera, o de entusiasmo, o de exaltación del triunfo, de celos o de indignación? Además, una serie de acordes que quieren continuación pero que terminan en una posición conclusiva, puede ilustrar adecuadamente tanto una búsqueda inquieta que llega finalmente a su término, como una esperanza al fin colmada –o decepcionada–, o un deseo al cabo satisfecho –o extinguido por falta de interés–; esta multiplicidad de evocaciones posibles excluye el que se exprese así *un único* sentimiento.

III - La expresión de la vida interior del artista

Este sentido del término es el que se usa cuando se dice que el artista «se expresa» en su arte. Pero esta manera de hablar es muy ambigua, y se puede encontrar en ella grandes confusiones y mezclas entre diversos sentidos.

— *En un sentido 1,* corriente, pero más bien simplista, se quiere decir que el artista primeramente vive unos sentimientos de cualquier naturaleza, no siempre estética (por ejemplo, el amor, la amistad, sentimientos de familia, odios políticos, etc.), y que su arte es «la expresión» de estos sentimientos, es decir, bien una especie de lenguaje para significarlos, para informar de ellos a los demás, bien simplemente un medio para exteriorizarlos, en particular para procurar alivio. De este modo, la única interpretación válida de una obra de arte sería una especie de descifrado biográfico.

Este sentido *1* no es por completo ajeno a la realidad, en la medida en que la vida del artista puede influir en su obra. Pero una posición reduccionista que ligue el arte a este tipo de «expresión» descuida en exceso lo que hay de propiamente artístico en la obra de arte. Si el fin de un músico que compone una sonata fuera informar al público de que él está enamorado, hubiera sido más eficaz decir «estoy enamorado»; y si el fin de un poeta que sufre fuera encontrar alivio en una manifestación exterior, hubiera sido más fácil que hubiera gritado. Componer poesía o música exigen, por tanto, alguna motivación más. Por otra parte, los factores emocionales o sentimentales pueden funcionar en una obra de arte tanto en un sentido como en otro, sea dando a la obra un éthos acorde con ellos, sea confiriéndole un éthos compensador, en contradicción con ellos. Reducir un cuadro a un test de Rohrschach, o una representación teatral a un psicodrama, no da razón de la obra. Además, ¿por qué el autor no podría inventar algo más allá de su vida empírica?

Se debe investigar si hay otros sentidos más adecuados para la fórmula «el artista se expresa en su obra».

— *En un sentido 2,* claramente más profundo, se entiende que el artista pone, mediante su obra, un universo que le es propio, y que se comunica en su creación. No es necesario para ello que el artista invente un universo ficticio (como el de Tanguy, que se ve nacer, desarrollarse y que termina por sofocarse a sí mismo de cuadro en cuadro). El escritor de novelas más realista no es por ello menos creador de personajes; el artista siempre tiene su mundo específico, original, con frecuencia más intensamente vivido que el mundo real. Decir que el artista «se expresa» tiene entonces un significado más complejo, en el que por análisis se pueden distinguir diversos elementos.

Se quiere decir, en primer lugar, que toda la personalidad entra en juego y contribuye a la formación de este mundo. Se quiere decir también que este mundo corresponde, en consecuencia, a una especie de *weltanschauung**, de la cual todo el mundo es ejemplo; se puede discernir en la obra, que es una cosa objetiva, apuntes de esta visión del mundo que es interior al pensamiento. Se quiere decir, por último, que la elaboración de la obra es como una gestación*, que conduce a la obra como a un nacimiento, y que el artista ha

buscado, depurado, bosquejado y elegido (incluso aunque haya tomado ideas o materiales externos a él), esto es, ha tenido que realizar todo un trabajo y una actividad internos, cuyo resultado final es la manifestación.

Este sentido *2* es, por tanto, preferible al sentido *1,* por cuanto que se refiere al trabajo de creación real del artista en tanto que artista, sin que haya reducción de la obra más que a ella misma. Pero todavía se puede tomar la fórmula en un tercer sentido.

— *En un sentido 3,* que concierne directamente a la obra de arte en tanto que obra de arte, esto es, desde su perspectiva estética, decir que el artista se expresa en su obra significa que tenía *algo que decir en el ámbito mismo del arte,* y que lo dice al realizar tal obra más bien que tal otra, pues el número de obras de arte posibles es infinito. Mediante su creación artística, y en su arte, el artista muestra el interés de un arte y de una cierta forma de arte. Si escribe una sinfonía o un poema en lugar de pintar un cuadro o de esculpir una estatua, tal cosa es señal de que la música o la poesía son cosas dignas a las que el autor se consagra; si se mueve dentro de los límites de un cierto estilo, ello es indicio de que este estilo es digno de ser empleado. En la idea de expresión hay, pues, la de una manifestación de opciones de valores; el artista dice mediante su obra: ved cómo tal mezcla de colores, o cómo tal alianza y tal encadenamiento de sonidos, pueden resultar arrebatadores y pueda valer la pena el que se aborde con ellos un gran trabajo, con muchas horas de aplicación y de tensión de espíritu. La obra es entonces expresión en el sentido de *realización ejemplar,* y el artista se expresa en tanto que ha desembocado, en la obra, en una cosa objetiva que hace sensibles aspiraciones y juicios estéticos pensados de antemano.

IV - La obra, expresión de una entidad suprapersonal

Hasta este momento, la expresión ha venido siendo siempre la de una intimidad individual; lo que se expresaba era el pensamiento, el sentimiento, etc., de un personaje real o diegético, pero siempre de alguien. Hay que pasar ahora al caso en que lo que la obra expresa pertenezca al ámbito del espíritu más allá de la individualidad.

La forma de transición entre los casos precedentes y este nuevo ámbito se encuentra cuando una obra expresa el espíritu de una época, de una sociedad, de una civilización, de un movimiento de pensamiento, de una religión, etc., en pocas palabras, cuando el alma que se expresa no es ya un alma individual, sino un alma colectiva. Decir que la obra, o el artista, la *expresan,* no quiere decir solamente que la manifiestan o la muestran, o que la exponen. La elección del verbo *expresar* significa que la obra está impregnada por esta mentalidad colectiva, que resulta de ella, que la hace comprender o percibir correctamente, y que el artista mismo participa de esta conciencia colectiva, la cual es para él un *nosotros* del que es miembro en primera persona. En efecto, si una mentalidad colectiva es presentada desde fuera, a distancia, aunque sea presentada con admiración, se dice que el artista o el escritor la pintan, la describen, la exponen, la muestran, la caracterizan, etc., pero no que la expresan o que la obra sea su expresión.

Pero se puede ir aún más lejos, más allá del mundo humano. La obra de arte, en efecto, puede expresar una entidad completamente impersonal y que sobrepase a los hombres, como, por ejemplo, una Idea. No es esto lo mismo que exponerla, explicarla, significarla o simbolizarla. Cuando se dice que la obra la expresa se quiere decir que esta idea es lo que confiere sentido y esencia a la obra, que la obra es como una emanación de ella, que deriva de esta idea, la cual es, respecto de ella, ontológicamente primera; en fin, se quiere decir que la obra hace sentir el éthos de la idea y la hace perceptible por el corazón. Pero, paradójicamente, no se quiere decir que la manifieste de manera completa y adecuada. Por el contrario: la obra no agota la idea, la cual conserva una existencia más completa y más intensa, quizá bastante misteriosa, más allá de la obra.

Esto supuesto, es necesario colocar en lugar privilegiado, entre las ideas, a las que son propiamente artísticas o estéticas, se las denomine mensaje, valor, ideal, trascendencia, o de cualquier otra manera. El que la obra exprese un ideal estético, significa que manifiesta en qué medida la obra tendía hacia él en su origen (como hacia la entelequia o el motor inmóvil de la filosofía aristotélica), y que participa de él (como la cosa sensible participa de la Idea en la filosofía platónica). Esto significa que la obra da testimonio del ideal, que lo confiesa (en el sentido en que se habla de una confesión de fe). Pero no se quiere decir que lo alcance –¿es siquiera posible alcanzarlo?–. Expresar es, pues, dar testimonio mediante un caso ejemplar. Pero, por completo al contrario que en el sentido *I,* no consiste en manifestar íntegramente. Porque la obra es limitada y única. Al expresar su ideal no puede mostrar lo que de inexpresable hay en él en tanto que ideal. La obra deja entrever, de este más allá de las cosas en que está la esfera de los ideales, aquello en lo que éstos la sobrepasan por su infinitud. A. S.

➢ ACTOR, AGÓGICO, BIOGRAFÍA, CATHARSIS, COMEDIANTE, CORPORAL, CREACIÓN, DISTANCIAMIENTO, ÉTHOS, GENIO, GESTACIÓN, IDEAL, IMITACIÓN, ENCARNAR, INTÉRPRETE, LENGUAJE, LÍRICA, MIMO, MÍMICA, YO MÍTICO, ORIGINAL, PARADOJA, PERSONA, SEMÁNTICA, SEMIÓTICA, SIGNO/SIGNIFICAR, SINCERIDAD, ESTILO, SUGESTIÓN, SÍMBOLO, SIMPATÍA, TRASCENDENCIA, *WELTANSCHAUUNG.*

EXPRESIONISMO

I - Pintura

1 / Historia

Aunque haya habido siempre en las artes, y sobre todo en las artes germánicas, una tendencia expresionista (Grünewald, Dürer, Hans Baldung Grien, Lochner, Conrad Witz, Schongauer, etc.), el

término *expresionismo* ha aparecido tardíamente. Se debe a Herwarth Walden, creador en Berlín de la revista *Der Sturm,* quien englobaba con este término todas las manifestaciones revolucionarias entre 1910 y 1920. Si bien es verdad que Walden se equivocó al considerar como expresionistas a Braque o a Marie Laurencin –cuyas obras expuso en su Galería bajo la denominación de expresionismo francés–, no es menos cierto que el expresionismo está lejos de ser un movimiento monolítico y que se podría hablar también o más bien *de los expresionistas.* Se puede admitir que el expresionismo alemán, influido por el fauvismo francés y por grandes pintores como Munch, Ensor, Van Gogh y Gauguin, nació en Desde en 1905 con la *Brucke.* Le sucedió la *Neue Küstlervereinigung* creada en 1909 en Munich; incluye artistas como Gabriele Münter, Kandinsky, Jawlensky, Erbslöh, Kanoldt, F. Marc, Marianne von Werefkin, Kubin, autores todos ellos que consideran que el color es un medio de expresión que se dirige al alma. Tras las inevitables disensiones, este grupo dio lugar al nacimiento en 1912 del *Blaue Reiter,* que reunió a Franz Marc, August Macke, Heinrich Campendonck, Gabriele Münter, los hermanos Bourliouk, Schönberg y Paul Klee. Por su creencia en una nueva cultura espiritual y por su voluntad de redescubrir las manifestaciones del alma primitiva, este grupo contribuyó a acentuar el carácter casi místico del expresionismo. A su vez, el *Blaue Reiter* influyó en lo que se ha denominado expresionismo renano, que agrupaba en Colonia a pintores que pretendían expresar el sentimiento cósmico y que tendían hacia la abstracción.

Atraído hacia Berlín por Herwarth Walden, el pintor vienés Oskar Kokoschka había de llevar el expresionismo hasta sus límites extremos. Como un visionario, con una libertad total, mostró en sus telas sus sueños más extravagantes *La Esposa del viento,* 1914) y –esta expresión no es demasiado fuerte– sus alucinaciones.

También se manifestaría en Alemania una segunda generación expresionista, en los años 20, que tomó el nombre de *Nueva Objetividad.* Las condiciones materiales de una Alemania devastada por la guerra condujeron a los miembros de este grupo al realismo, pero a un realismo exacervado, paroxístico, con connotaciones sociales y revolucionarias. Al mostrar la realidad en sus aspectos más horribles, con frecuencia insoportables, estos pintores (en especial George Groz, Otto Dix, Max Beckmann) se elevaron a la sobre-realidad. Se separan del expresionismo por la exageración casi fantasmagórica de los detalles realistas.

Aunque profundamente germánico, el expresionismo habría de traspasar las fronteras. Gracias a los pintores alemanes expatriados a los Estados Unidos, se asiste en este país a un rebrote de este movimiento. Hans Hofmann, por ejemplo, después de haber estudiado y de ser profesor en Munich, enseñó en la *Art Students League* de Nueva York, donde propagó las ideas centrales del expresionismo. Pintores como Pollock, de Kooning y Gorky ilustran entonces lo que se ha denominado expresionismo abstracto, en el que el color se manifiesta con una libertad absoluta.

2 / Estilo

Estos aspectos heterogéneos del expresionismo no impiden que se puedan señalar constantes comunes. Definido como un «sistema de vida nueva» (Yvan Goll), el expresionismo es más un estado de espíritu que una forma de arte. Profundamente antirracional, el expresionismo se caracteriza por una voluntad de la libertad más absoluta para el creador, y de ahí derivan las deformaciones que producen un grafismo nervioso, violento, agudo, y también el uso de colores puros y violentos capaces de reproducir la emoción inicial, incluso el grito.

3 / Estética

El expresionismo, en su programa de subversión estética, en reacción contra el impresionismo* y contra el cubismo*, en su rebelión contra la sociedad sin alma de la nueva época industrializada, quiere ser la manifestación de la nueva humanidad: «Llamamos a la juventud entera a que se nos una», escribe Kirchner en su célebre manifiesto de la *Brücke.* Aunque influido por los Fauves franceses, y en particular por su sentido del color, el Expresionismo difiere de ellos por sus aspiraciones religiosas, sociales y humanitarias. Destaca su mesianismo, debido a su «fe en una generación nueva de creadores». Mientras que los Fauves enfocan la expresión con una finalidad puramente pictórica, y exaltan el color puro, construyendo un nuevo espacio coloreado, los Expresionistas alemanes buscan obtener la expresión de la interioridad de la conciencia recurriendo al instinto, a la intuición y al pathos. El color se hace, así, elocuente: posee el poder de dar una expresión metafísica del sentimiento humano. Y la forma no es para el expresionismo más que el rastro que deja, en la lucha por la expresión, la necesidad interior.

N. B.

➢ FAUVE, PATHOS.

II - Cine

1 / Historia

Aparece en 1913, conjuntamente con los movimientos pictóricos y teatrales, y termina en 1926. Sobre todo se desarrolla en la cultura nórdica (Alemania, Dinamarca, Suecia). Algunas obras esenciales, por motivos muy diversos, son: *El estudiante de Praga* (1913), de Wegener; *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Wiene; *Nosferatu el vampiro* (1920), de Murnau; *Golem,* de Wegener; *Desde el amanecer hasta la noche,* de Martin; *Doctor Mabuse* (1922), de Lang; *El gabinete de las figuras de cera* (1924), de Leni; *La calle sin alegría,* de Pabst (1925); *Metrópolis* (1926), de Lang.

2 / Naturaleza

Se define por el conjunto de los siguientes caracteres:

A / *Una plástica de la distorsión expresiva.* Primeramente, una interpretación expresiva, inspirada en el teatro de M. Reinhardt, de gestos bruscos y violentos, que manifiesta la psicología de un personaje mediante líneas, formas y volúmenes rotos, miradas alucinadas y expresiones demonía-

cas. De ahí la acentuación de las mímicas, exageradas por maquillajes que acusan los rasgos y las órbitas de los ojos, y una pantomima organizada por la «diagonal dinámica» del cuerpo contorsionado, amplificada por vestidos insólitos. Luego, una *decoración* que jamás es real. Si se trata de casas o de interiores, los decorados (de Warm, de Röhrig, o, sobre todo, de Reimann en *Caligari)* presentan geometrías angulosas que rompen netamente el plano y la perspectiva mediante intersecciones, deformaciones, inversión de horizontales y verticales. Si se trata de paisajes, son ahora recompuestos en el estudio para eliminar de ellos toda referencia realista y para que tomen, por abstracción, el valor simbólico de una esencia (cf. el bosque en *Niebelungen,* de Lang). Por último, la *luz* acusa estas continuas rupturas mediante un sistemático claroscuro (perfil negro sobre fondo claro, o a la inversa). Sin embargo, este contraste no opone estos dos valores extrremos, sino que los interpenetra esotéricamente: así toda alegría presagia angustia, el terror augura la salvación (cf. *Nosferatu).*

B / *Un agonismo dramático.* La viveza del ritmo depende de acciones intensas (catástrofes, persecuciones, fugas, luchas), en las que la energía vital es impelida por el peligro; de la integración de objetos en el drama por una humanización angustiosa (cf. la animación de las puertas o el robot de *Metrópolis);* del uso de la «cámara encadenada», que expresa la sinrazón del mundo haciendo del actor un objeto y de la cámara, no el lugar neutro de una observación, sino la mirada activa y *móvil* bien de otro personaje, bien de un destino inexorable que trasciende al héroe. De ahí deriva una cinematografía que prima la acción de conjunto y el sentido del espacio (planos panorámico, general, medio, americano y corto; talud y contra-talud) y que abandona el análisis psicológico (pocos planos gruesos, poca cámara subjetiva). Todo lo cual es acentuado por el montaje, que juega con los contrastes entre las luces, las formas y los tonos de escenas con frecuencia breves.

C / *Una temática de la alienación.* La distorsión en el plano plástico responde a una voluntad de desmaterialización de lo real, que es entonces figura de una estilización provocada por el cineasta como expresión de su voluntad vital; voluntad también de una autonomía absoluta de las formas artísticas, que hace de la obra un espacio total, sin referencia externa, *innovador:* una alteridad radicalmente diferente de la Naturaleza. De manera complementaria, los individuos son también estilizados, y así se les despersonaliza y permite expresar todo tipo de alienación: angustia frente a lo incierto, locura y desdoblamiento de la personalidad, brujería que embota y desposee, esclavitud, muerte y nada. El cine expresionista aparece como la búsqueda de una identidad perdida, todavía bastante lúcido como para reconocer el mal, y ya demasiado roto como para dominar alucinaciones y visiones fantásticas. El amor toma aquí la figura de la redención, de la reconciliación tanto sexual como política, mediante un regreso a lo razonable, pues el cine expresionista –políticamente comprometido– critica la decadencia trivial y enojosa de una burguesía venida a menos, autoritaria, explotadora y militarista; y paradójicamente, si presenta disarmonías, lo hace en nombre de la paz de las conciencias y de los corazones.

3 / La herencia cinematográfica

El cine alemán moderno (cf. la versión de *Nosferatu,* por Herzog) y el cine escandinavo (cf. *El séptimo sello,* de Bergman; *Ordet,* de Freyer) se han definido por relación con los temas y la luz expresionista. Por otra parte, también se encuentran préstamos o «citas» del expresionismo en el cine de acción o fantástico: la figura de la escalera giratoria, el sabio loco, persecuciones y catástrofes, decorados imaginarios y robots (cf. el de *Metrópolis,* plagiado por Spielberg en *La guerra de las galaxias).* C. G.

III - Danza

Forma de danza nacida en el momento de la decadencia de la danza clásica, y aparecida simultáneamente, al principio del siglo XX, en Alemania (Laban, y luego Mary Wigman y Kurt Jooss) y en Estados Unidos (Ruth Saint-Denis y Ted Shawn, y luego Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman). Con inspiración filosófica en Alemania, y más pragmática en Estados Unidos, tiene en ambas naciones los mismos principios básicos, sin que haya habido comunicación mutua:

1 / El movimiento va del interior al exterior, e irradia como una esfera.

2 / La contracción de un músculo o de un grupo de músculos debe seguirse de la de los antagónicos. Mary Wigman lo denomina *Spannung und Enspannung,* Martha Graham *Contraction-release,* y Doris Humphrey *Fall-recovery.*

La danza ya no es una simple y pura mecánica visual, sino que debe resultar de una voluntad expresiva. Ignorando total y voluntariamente la danza clásica, el expresionismo crea todo un vocabulario corporal que engloba algunos elementos conocidos (las posiciones «en dehors», por ejemplo) e innovaciones (movimientos en espiral). Los movimientos, que deben resultar de una pulsión interior, no pueden ser creación de un coreógrafo, y, por tanto, no son tranmisibles. Cada artista o cada grupo elabora una creación en función de sus motivaciones del momento; éstas le son propias y exclusivas: otros, cuando quieren expresar el mismo asunto, encontrarán movimientos diferentes. No se conoce apenas más que un solo ejemplo de ballet expresionista que haya sido bailado varias veces: *La Mesa Verde* creada en 1932 con coreografía de Kurt Jooss para el concurso de los Archivos internacionales de la Danza, en el que obtuvo el primer premio, y que ha sido repuesta en tiempos recientes (1963, 1967 y 1973) bajo la dirección de su propio coreógrafo.

El expresionismo se ha desarrollado considerablemente en Alemania, en los países escandinavos y anglosajones, y también en Estados Unidos. Los países latinos parecen mucho menos sensibles

a esta estética, y sólo en la segunda mitad del siglo XX se han implantado algunas formas de origen expresionista en Francia. M. A.

ÉXTASIS

I - Sentido propio

El éxtasis –etimológicamente «salida fuera de sí»– es un estado de despersonalización, una especie de ebriedad, en que es abolida la conciencia del mundo sensible; generalmente se la busca con fines místicos: para alcanzar lo sobrenatural, entrar en contacto con una divinidad. Puede obtenerse por medios químicos (vapores, hongos alucinógenos, etc.), por procedimientos hipnóticos (fijar la mirada en un punto brillante, repetirse indefinidamente una misma fórmula...), y también por repetición de ciertos movimientos, sobre todo balanceamientos rítmicos o giros sobre sí mismo (es posible que estas prácticas provoquen la producción de endorfinas, de efectos similares a la droga, y que permiten la continuación de los movimientos mucho más allá de los límites normales). De ahí la existencia de danzas extáticas, como la de los derviches giradores. Producen un cierto efecto estético al dar una impresión de movimiento perpetuo desencarnado.

➢ MÍSTICA.

II - Sentido figurado

El éxtasis es aquí una contemplación maravillada, un arrebato, en el que el espíritu del sujeto se pierde en el objeto contemplado, y aquél pierde la conciencia de sí mismo y no siente el influjo del tiempo. Estar en éxtasis ante una obra de arte, ante la belleza de un espectáculo natural, es uno de los estados estéticos más intensos y más profundos que se pueda experimentar. G. P./A. S.

➢ CONTEMPLACIÓN, ARREBATAMIENTO.

EXTERIOR. Esta palabra no tiene sentido estético más que como nombre, en pintura y, sobre todo, en cine, artes en las que designa lo que se ha realizado al aire libre, por oposición a lo que se hace en el taller o en el estudio. El interés estético del exterior reside, primeramente, en el trabajo directo, «sobre el terreno», sin reconstrucción o recomposición, y, por tanto, con el sello de lo auténtico; y, por otra parte, también en los efectos de la luz natural y las posibilidades de perspectiva aérea, de paisajes de vastos horizontes, de apertura del espacio en la lejanía. A. S.

➢ AIRE LIBRE.

EXTRAÑO. Del latín *extraneus,* extraño: contrario a las costumbres, a los usos, diferente de las apariencias ordinarias; por extensión, curioso, sorprendente. En estética, el término es bastante cercano al de *original,* y se puede decir que, en este sentido, toda obra de arte posee una parte de extrañeza sin la cual caería en la banalidad y en la simpleza. Pero lo extraño puede constituir en sí mismo una categoría estética, a la cual puede contribuir el material, la forma y el contenido.

I - Literatura

Algunos géneros literarios recurren ampliamente a lo extraño: los cuentos y las novelas sobre todo. A veces, aun manteniéndose en los límites de lo cotidiano, el autor consigue evocar aspectos desconocidos. A la inversa, la ciencia-ficción, sobre todo, recurre a medios más directos: descripción de mundos lejanos, de civilizaciones no humanas, de seres física y psíquicamente diferentes, etc. En el primer caso, está próximo a lo *insólito,* en el segundo a lo *fantástico,* incluso a lo *onírico.*

II - Arquitectura

El sentimiento de extrañeza se impone mucho en arquitectura. En su aspecto exterior el edificio se inserta en el medio natural o urbano y si presenta un aspecto poco habitual, todo su entorno se modifica. Los monumentos de Gaudí provocan un intenso sentimiento de extrañeza, sumergiendo al paseante en un mundo radicalmente diferente. En el interior de un edificio extraño, la impresión es aún más intensa, pues nada que provenga de fuera (medio natural, edificios corrientes), atenúa la desorientación. También la visita a monumentos antiguos radicalmente distintos de los que nos rodean –pirámides egipcias o mayas, hipogeos, templos asiáticos– entrañan una fuerte impresión de extrañeza que puede llegar incluso a producir desasosiego. Las ruinas, incluso aunque no sean ni muy antiguas, ni particularmente estéticas, nos transportan a un mundo muerto, y dan la impresión de trascender el tiempo. Ésta es, sin duda, una de las razones de la oleada de falsas ruinas, especialmente en los siglos XVIII y XIX.

III - Artes plásticas

Lo extraño puede ser obtenido por la utilización de materiales poco corrientes, por ejemplo, en la pintura, se ha comenzado a integrar elementos extraños, como periódicos, telas, arena, grava, etc., o en la escultura fragmentos de objetos o de desechos –manillar de bicicleta (Picasso), chatarra (César)–. Pero lo extraño puede venir también provocado por técnicas poco habituales –puntillistas, tachistas–, por el tratamiento formal de ciertos elementos –deformación de la figura humana, goemetrización (cubistas)–, por el tema (surrealistas), o por el conjunto de esos medios. Por regla general, toda novedad estética produce un efecto extraño, normalmente provisional, pues es atenuado por la costumbre. Nada de todo lo que hemos citado resulta extraño hoy en día.

Ciertas obras, sin embargo, guardan, a pesar de la evolución de los estilos y del gusto, su poder de sugerir una realidad diferente. Quizás es porque, al recurrir a una velada alusión a lo real, el pintor nos conduce hacia nuestro propio mundo interior, el más extraño de los mundos (Georges de la Tour, Turner, Max Ernst...).

IV - Música

El empleo de combinaciones instrumentales poco o nada utilizadas anteriormente, la introducción de instrumentos nuevos o exóticos en la orquesta, de nuevas técnicas de interpretación, provocan un sentimiento de extrañeza hasta el momen-

to en que esas técnicas se generalizan. Ocurre lo mismo cuando se sustituye un sistema musical asimilado desde hace mucho tiempo (el sistema tonal) por otros modos de composición (dodecafonismo, politonalidad, etc.). Pero, al igual que en pintura, existen obras que, aunque se han convertido en clásicas, no han perdido nada de su lenguaje hechizante (ciertas páginas de Wagner, las variaciones finales de la *Sonata para piano, op. 111,* de Beethoven, el *Castillo de Barba Azul,* de Bartok).

Por otra parte, en universo sonoro, por su indeterminación, se presta a las sensaciones de extrañeza. Incluso los ruidos del mundo cotidiano, en determinadas circunstancias y disposiciones psicológicas particulares, pueden aparecer llenos de misterio: el crujir de un mueble en el silencio de una casa vacía, el gemir del viento que evoca a una voz humana. Pero los medios de tratamiento de los sonidos y los ruidos de los que dispone la técnica moderna, hacen posible la creación de universos sonoros inauditos, en el sentido etimológico del término, en un número casi ilimitado. En estudios especialmente equipados, los compositores pueden dar rienda suelta a su imaginación para crear lo extraño: fuentes sonoras capaces de producir todos los volúmenes, todos los timbres, aparatos electrónicos para la manipulación de sonidos, ordenadores concebidos para la génesis de formas musicales. Cada obra aporta al aficionado de lo extraño su parte de impresiones nuevas. Pero esta misma riqueza, ¿no comporta un peligro? Lo extraño se define en referencia a otra cosa: lo banal, lo corriente. Pero ¿existe todavía esa referencia? la cuestión queda planteada.

V - Danza

La introducción, por parte de los coreógrafos modernos, de actitudes y movimientos largo tiempo proscritos por los creadores de ballets –Diaghilev fue uno de los precursores de esta corriente. Comenzó por producir una impresión de extrañeza a la cual ha contribuido la apertura hacia las coreografías extranjeras (ballets negros, ballets de Bali, ballets hindús), así como las innovaciones en materia de decorados y de atuendos. Asimiladas por el público, hoy en día estas técnicas nuevas no crean ya el desconcierto de los primeros descubrimientos, sino que han ampliado el repertorio coreográfico que comporta, al lado del ballet clásico, afortunadamente mantenido en toda su pureza (sobre todo en la URSS), la explotación de nuevas posibilidades expresivas del cuerpo. Es quizás con los bailes de los jóvenes de hoy –rock, break-dancing– con los que experimentamos una impresión de extrañeza.

VI - Otros campos

En la vida cotidiana, se puede a veces experimentar una impresión de extrañeza, a menudo difícil de explicar, ante un paisaje, un rostro, ciertas formas raras vegetales o animales. Concierne sobre un todo a la estética interior y personal que cada uno elabora a través de sus relaciones con el mundo exterior.

➢ BIZARRO, FANTASMAGÓRICO, FANTÁSTICO, INSÓLITO, ORIGINAL.

EXTRAVAGANTE. La idea general expresada por este término es la de ligereza y algo placentero y agradable, pero que no debe tomarse en serio. En *Parthenopeus de Blois,* una joven cortejada por un joven de cuya sinceridad tiene dudas, le dice que no hay que creer a los galanes «cuando han dicho su lindeza».

Bajo la forma *farfelu,* debida a Rabelais, el término se puso de moda hacia la mitad del siglo XX, y le ha añadido la idea de una cierta excentricidad. El adjetivo califica, sobre todo, personas o comportamientos humanos. Se habla, así, en literatura o cine, de un «género lindo»: se trata de obras divertidas que se mueven alrededor de una rareza alegre en divertido contraste con la lógica o las leyes ordinarias de lo real.

➢ EXCENTRICIDAD.

F

FÁBRICA

I - Arquitectura

Se dice a veces de la manera en que está construido un edificio, y sobre todo, de la forma en que el aparejo o disposición de los materiales en este edificio constituyen una decoración por sí mismos. (Poco utilizado hoy en este sentido.)

II - Arte de los jardines

Construcción que sirve de ornato, como un quiosco, un templete, etc. La fábrica es frecuente en los parques del siglo XVIII. Constituye a veces una especie de decoración ficticia, aun cuando tenga por sí misma una gran utilidad, sea declarada, sea disimulada (por ejemplo, una falsa ruina que sirve para guardar los útiles de jardinería); su presencia pone entonces en el mundo real otro mundo imaginario y realza lo que Jurgis Baltrušaïtis y Jacques Guillerme han denominado los *fastos de los países de ilusión.*

➢ JARDÍN, PERSPECTIVA, RUINA.

III - Pintura

(Y, por extensión, *tapicería.)* Representación de una construcción, en especial cuando se representa en un paisaje. La fábrica (edificio, puente, ruina...) pone un elemento humano en la naturaleza, aunque no se represente el hombre mismo; por este motivo ha sido valorada positivamente por la pintura clásica, aceptada por su consecuencia pintoresca, o rechazada para no mostrar más que la sola naturaleza. Hoy, la fábrica es considerada, sobre todo, por sus cualidades pictóricas, y el pintor tiene libertad total para incluirla o no en la pintura de paisajes. A. S.

➢ PAISAJE *[i].*

FÁBULA. Del latín *fabula,* que tomó algunos sentidos del griego μῦθος *(mithos).*

I - En un primer sentido, muy amplio, se llama fábula a todo *relato de hechos imaginarios,* y señala su carácter inventado e irreal. Este sentido no es propio de la estética; incluso se ha perdido el uso que tuvo en teoría literaria; en la actualidad no se dice ya «la fábula de una tragedia», sino la acción, la intriga.

II - Por restricción del sentido *I,* a veces indicada expresamente con una mayústula que casi la convierte en nombre propio, se llama «la Fábula» a la *mitología clásica greco-latina.* Este uso de la palabra se estableció durante el siglo XVI. Fue muy empleada sobre todo en los siglos XVII y XVIII, y desapareció durante el siglo XIX. Este uso supone que se toman como modelos el arte y la literatura antiguas, y que éstos se apoyan en un conjunto de relatos o personajes (dioses, diosas, héroes...) cuya importancia es tal que no se les puede dejar de lado; pero, por otra parte, implica que no se cree en su realidad, incluso que no se comprende bien el estado de espíritu de quienes han podido creer en ello, y que la importancia de estos seres ficticios no pueden ser, en consecuencia, más que alegórica o paradigmática.

III - Por último, otra restricción del sentido *I* hace de la fábula un *género literario.* Éste es en la actualidad el sentido más importante del término; y, al abrigo de un mejor conocimiento de las literaturas no europeas, aparece cada vez más como un género universalmente extendido.

La fábula es, en primer lugar, un relato breve, en prosa o en verso, y con doble significado. Cuenta una pequeña historia en la que, a menudo, los personajes son animales. Pero, por debajo de este desarrollo anecdótico, describe costumbres humanas generales y extrae una enseñanza. Esta enseñanza, a veces sobreentendida, es con frecuencia explícita; es el «ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι...», «la fábula enseña que...», de las fábulas de Esopo, o la «moraleja» de las fábulas modernas.

Parece que la estética de la fábula consiste, en gran medida, en la adaptación mutua de los dos planos sobre los que se mueve. Ciertas fábulas han llegado a ser tan clásicas que se las encuentra de autor en autor a través de los siglos (Esopo, Fedro, las ysopet medievales, Baïf, Marot, La Fontaine, Krylov...). Pero otros autores han preferido la invención original: tales como Lamotte-Houdar y sobre todo Florian, que la ha logrado tan felizmente en *Le bouvreuil et le corbeau, La guenon, le singe et la noix,* o *Le singe qui montre la lanterne magique* (de esta última el lenguaje corriente francés ha tomado la expresión «éclairer sa lanterne»).

Pero el término de fábula se emplea especialmente en la actualidad para designar, dentro de este sentido *III,* únicamente el género poético de la fábula en verso. Este género, en la literatura francesa, está hasta tal punto dominado por La Fontaine, que hay a veces la tendencia a atribuir al género todo cuanto deriva del estilo particular de este escritor, como es la mezcla de metros variados (que La Fontaine ha empleado de manera tan sutilmente desenfadada y tan descuidadamente rigurosa). Pero no hay razón alguna para que la fábula no se acomode perfectamente a diferentes estilos, como a la concisión de Baïf, que se ha ocupado de *La cigale et la fourmi* en seis octosílabos.

A. S.

➢ ARTISTAS DE ANIMALES, CUENTO, YSOPET.

FABULACIÓN. Del latín *fabulationem,* relacionado con la fábula. Hasta mediados del siglo XIX, aproximadamente, la palabra designó la *moralidad* de una fábula, Desde entonces, tomó varios

sentidos bastante mal fijados. Los siguientes tienen cierta precisión:

I - (Por asimilación con *fabulación* en sentido psicológico y psiquiátrico): actividad incontrolada de la imaginación, cuyo resultado se distingue mal de los resultados de lo real. Se debe evitar esta acepción, dado que se confunde con la de *fabulación.)*

II - (Sobre todo en el arte literario, especialmente en el arte de la novela): todo el trabajo hecho por un escritor que ha reunido ya los principales materiales de su novela, cuando intenta precisar el orden del relato, la aplicación de los materiales y toma las decisiones que implican el paso a la ejecución. Para algunos estudiosos de la estética, la fabulación sería, más precisamente, la intriga que da a la trama temporal el desarrollo de los acontecimientos. En todo caso, como término de estética literaria que tiene varios sentidos: *1)* acción de inventar una historia, una intriga, hechos o personajes diegéticos; *2)* manera de presentar lo ficticio bajo apariencia de realidad, es decir, forma de exponer o relatar hechos imaginarios como si fueran reales; *3)* tarea de construcción de una historia ficticia a partir de hechos reales; por ejemplo, actividad del novelista que se sirve de recuerdos autobiográficos, de observaciones, de diversos hechos... para transponerlos y hacer con ellos la trama para una obra literaria (en este sentido, podría decirse también *enfabulación**, y este término es preferible, pues se trata de un *poner en fábula); 4)* en general, manera de exponer los hechos diegéticos en un relato o una obra dramática; pero este uso supone una más clara confusión con *enfabulación,* y este último término es el más lógico para designar este sentido, puesto que se trata de un poner en obra, del paso desde la historia *(enfabulación* en el sentido *I)* a la narración o a la pieza teatral.

El término *fabulación* tiene también otros sentidos, psicológicos e incluso psiquiátricos, pero en estos casos no es término de estética. A. S.

➢ ENFABULACIÓN.

III - Interpretación novelada añadida subjetivamente a una obra de arte (sobre todo musical). Por ejemplo:

1 / Una especie de programa más o menos imaginario, tal como proponen algunos títulos añadidos a veces a algunas obras musicales célebres por comentadores demasiado inclinados a novelarlas: claro de luna, aparición del sol, relato de un viajero, etc. En general, todo lo que puede añadir a la obra cierta ensoñación que evoca realidades no musicales. Es el caso también de algunos títulos dados a cuadros, esculturas y, con frecuencia, a ciertos títulos-programa de cuadros considerados abstractos, o bien la tendencia de algunas personas a contar una pequeña historia sobre un cuadro que les guste en función del relato imaginado subjetivamente.

2 / Gisèle Brelet *(El tiempo musical,* pág. 415) llama fabulación al conjunto de sentimientos y actitudes que la música suscita en el intérprete y que ayudan a ejecutar la obra, pero a veces también a deformarlas.

En estos dos sentidos, la fabulación subjetiva de la música presenta grandes peligros y es bueno que la estética musical sea advertida de ellos, ya que esto la conducirá a fundamentarse sólidamente sobre el análisis técnico de la forma sonora y sobre la experiencia musical pura.

Los sentidos *I, II* y *III* pueden coexistir. De esta manera, la invención de un argumento de ballet sobre una obra musical pura puede ser una fabulación tanto en el sentido *III* como en el *II:* la dramatización más o menos arbitraria de un fragmento sinfónico revela el sentido *III,* mientras que la organización de ideas coreográficas en una acción seguida y coherente constituye una fabulación en el sentido *III.* E. A. S.

FABULOSO. Es fabuloso lo que pertenece a la fábula, en el sentido de narración ficticia. Pero el adjetivo añade al carácter de imaginario el matiz de que, además, eso imaginario es objeto de una especie de consenso colectivo, con frecuencia una tradición. Si se dice que el basilisco, el hipogrifo o el unicornio son animales fabulosos, se entiende en esta palabra que no existen, y que han sido aceptados por todo un conjunto de escritores o de artistas y por su público. Los seres fabulosos, los países fabulosos, las narraciones fabulosas, tienen una especie de aureola de extrañeza y de sueño, es próximo a lo fantástico. Generalmente su aspecto o su forma tienen un interés estético u ofrecen grandes recursos a las artes.

Lo fabuloso se asemeja a lo mítico y a lo legendario, pero en lo fabuloso se acentúa el carácter de lo ficticio como opuesto a lo real cotidiano.

➢ FICCIÓN, LEYENDA/LEGENDARIO, MITO.

FÁCIL / FACILIDAD

I - Sentido neutro

Soltura con que un artista o un escritor compone sin esfuerzo, o ejecuta sin penalidad, una obra de arte. Esta soltura puede ser natural en una persona bien dotada que tenga, por ejemplo, destreza manual, gusto por la palabra, etc. Pero con mucha frecuencia la facilidad se gana al precio de un trabajo asiduo, gracias al cual se dominan finalmente las dificultades.

Se califican también de fáciles las obras cuya ejecución no presenta grandes dificultades técnicas.

II - Sentido peyorativo

El término facilidad designa aquí un cierto dejarse-ir por el cual el artista se contenta con el primer impulso, con la abundancia natural, sin proveer el esfuerzo necesario para mejorar el nivel con el que se contenta demasiado deprisa.

Se llaman también fáciles –con cierta condescendencia– la obra, el estilo o el género de arte, que no requieren ni tensión ni conocimientos especiales para ser compuestos, ejecutados o apreciados, y que no pretenden más que el agrado.

A. S.

➢ SOLTURA.

FACTICIO. *I* - Imitado, fingido, fabricado artificialmente de modo que se represente la naturaleza de algo sin que se tenga su naturaleza real. El arte emplea lo facticio en las decoraciones* y los vestidos de teatro o disfraces, en pinturas de apariencias engañosas*, en ciertas fábricas* o perspectivas* ficticias que crean la ilusión de que se dan en la realidad cosas imaginarias.

II - Lo falto de naturalidad, de sinceridad; artificial e inventado arbitrariamente. En este sentido tiene dos usos estéticos:

1 / Califica lo fingido por necesidades de la obra de arte; de este modo, los sentimientos facticios no se experimentan realmente. Es el caso de aquellos sentimientos que un artista se fuerza a sentir y a excitar de cualquier modo, porque el experimentarlos sería útil para su obra; es también el caso de los sentimientos convencionalmente supuestos, como el amor expresado en ciertos madrigales.

2 / Califica también a aquello que no sería natural en el universo de la obra, y que el autor introduce en ella arbitrariamente a pesar de la constitución interna de la diégesis*, y consecuentemente esta disconveniencia produce una molesta impresión de artificiosidad y de cosa falsa. Lo facticio se opone, en este sentido, a la *verdad interna* de la obra. A. S.

➢ ARTIFICIAL, FALSO, VERDAD.

FACTURA. El término de factura, derivado del latín *factura* (fabricación), designa la manera en que está hecha una obra, la forma en que se han conjuntado los diferentes medios técnicos. Se habla corrientemente de la factura de un cuadro, de una estatua, de un soneto o de una composición musical.

Esta definición, pretendidamente objetiva, no tiene en cuenta, sin embargo, los factores individuales que entran en juego en la noción de factura. Eugène Fromentin consideraba que no se puede comprender esta noción más que si se la considera como producto de la sensibilidad. Para Fromentin, la factura sería, en cierto modo, «el resultado de toda la disposición psíquica del artista (cf. *Les Maîtres d'autrefois).* Así, la sutileza del oficio, la delicadeza del toque, el encanto del pigmento, la trama del cuadro, resultarían, según él, de la personalidad del artista.

El término de Factura –*Faktura*– ha llegado a ser un elemento importante del vocabulario de las vanguardias rusas, para las cuales el término adquiere un sentido material. Designa «el contenido de las superficies pictóricas» y concierne «a la cultura de los materiales» cuya tipología es muy variada: brillante, mate, rugoso, escamoso, enjalbegado, lacado, pulido, etc. La factura, despojada de toda subjetividad, de todo individualismo, se convierte ahora en la base material del arte objetivo, accesible a todos... Tiene, por tanto, un valor táctil: incluso cuando la factura de una obra es percibida visualmente, dicen los Constructivistas, no se trata más que de la percepción visual de las propiedades táctiles de la superficie pictórica. En el *Manifiesto productivista* (1920), Rodchenko ofrece la siguiente definición: «Se llama factura a la materia deliberadamente escogida y efectivamente empleada».

En las artes de la escritura, los poetas rusos hablan –y esto desde 1913– de «factura verbal», es decir, de la palabra considerada como material y propuesta por su valor autóctono, aparte de cualquier relación entre la conciencia del artista y del mundo exterior (cf. Kroutchenikh, *Manifiesto de la palabra como tal).* N. B.

FALSO

I - Erróneo, inexacto

Opuesto a *verdadero.* Es un sentido gnoseológico, lógico y metafísico; su uso en estética está en función de todo el problema de la *verdad en el arte* y de la *verdad estética.*

➢ VERDAD.

II - Simulado, imitado

Opuesto a *verdadero, verdad,* o *fino* (oro fino, perlas finas). Lo falso es aquí lo que presenta el aspecto exterior de algo sin tener realmente su naturaleza, por imitación declarada, o con el fin de provocar el error. El falso mármol, la falsa madera, son otros materiales más o menos maquillados para que tengan el aspecto del mármol o de la madera. Las falsas ventanas, las falsas puertas, son apariencias de ventanas o de puertas, que tienen su forma, pero sin que haya la abertura real.

Lo falso, en este sentido, ha sido a veces condenado, en nombre de la sinceridad en el arte. Por otro lado, los falsos materiales no siempre permiten obtener las formas exactas que se podrían lograr con los verdaderos, y no presentan las cualidades sensibles de éstos más que por aproximación. Esto explica que con frecuencia lo falso haya sido considerado de mal gusto.

Pero lo falso tiene, por contra, derecho de ciudadanía en todo el arte de la ilusión. Es de uso normal en las artes del espectáculo (en las que ciertos realismos, por ejemplo la presencia de verdaderos árboles en la escena, consiguen paradójicamente una impresión de irrealidad, al resaltar el carácter ficticio del universo representado). Y ciertos montajes ficticios (como las falsas ruinas*) son menos algo ilusorio y más como la presencia en la realidad de aberturas a mundos imaginarios.

➢ FACTICIO, ILUSIÓN, IMITACIÓN.

III - Supuesto, que no pertenece a aquel a quien se quiere hacer pasar por autor

Opuesto a *auténtico.* Un falso Rembrandt, un falso Bonnard, son cuadros que se pretende atribuir a estos autores, pero que no son de ellos. El adjetivo se toma también como nombre: «es un falso». Lo propio de lo falso no es la atribución *errónea,* sino la atribución *mentirosa.* En lo falso en el sentido *I,* se engaña uno mismo; en lo falso en el sentido *III* se engaña a otro.

Tantos son los motivos para producirlos, que los falsos o falsificaciones en arte y literatura son innumerables. Lo más frecuente y el motivo más

evidente es el interés pecuniario: un cuadro se venderá más caro si el comprador lo cree de un autor célebre; una novela tendrá más lectores si el público la cree de un autor de moda o conocido. Pero no sólo es meta de los falsificadores la ganancia; hay casos en los que prefieren incluso perder dinero con tal de realizar una falsificación. Se han hecho falsificaciones por gusto de hacerlas, por darse el gusto de engañar a otros, para certificarse de que uno valora mucho lo que imita, para imbuirse mejor del pensamiento o el estilo de otro (como sucede con esas baladas antiguas auténticas que Walter Scott colocó sobre las suyas propias), o para dar una especie de realidad a un universo imaginario, como en los juegos de los niños (es el caso de los falsos Rowley escritos por Chatterton).

Pero se debe distinguir cuidadosamente la estética de lo falso, y lo falso ante la historia del arte, la historia de la literatura, o la tasación artística. La tarea del historiador, del arqueólogo o del experto consiste en reconocer si una obra es en verdad de quien se pretende, o de quien se presume autor en ella y, si no lo es, descubrir, si es posible, el verdadero autor, o al menos la época real y las circunstancias de la falsificación. Para ello se busca, en la medida de lo posible, criterios objetivos y científicos, por ejemplo el examen de las técnicas y de los materiales utilizados.

En ciertos casos, el esteta alcanza el mismo juicio que el historiador, y entonces lo falso pierde su condición para ser reconocido como falso. Cuando se descubre la superchería, la obra pierde las cualidades de originalidad, de invención y de hallazgo, que hubiera poseído si en verdad hubiera pertenecido a una época anterior a aquella en la que los caracteres implicados en aquella valoración habían venido a ser vanales y corrientes. Se creía que había innovaciones, pero no eran más que imitaciones.

Por el contrario, hay casos en los que lo falso adquiere un sabor particular, derivado del hecho mismo de su inautenticidad. Es lo que sucede, por ejemplo, si el autor real ha sabido asumir perfectamente el espíritu y el etilo del autor primero. Walter Scott, con las falsas citas que pone en muchos epígrafes de capítulos de sus novelas, ha conseguido admirables *a la manera de,* que perfectamente podrían haber sido escritos por sus pretendidos autores. Incluso puede haber un *arte de lo falso,* que logra obras maestras de la falsificación, lo cual sucede cuando el autor real utiliza a la perfección los procedimientos artísticos de una época distinta de la suya propia. Aunque se da entonces una *culpabilidad estética* del falsificador, no lo es por haber mentido –lo cual es una culpabilidad *moral*–, sino por haber ignorado las exigencias del arte que imitaba: demasiados falsos poemas medievales ignoran la lengua y la prosodia reales de su pretendida época, y su gran pecado es el hacer (en el sentido *IV* del término) versos falsos.

Por último, no se debe olvidar que una obra de arte puede tener un valor *en sí misma* y *con independencia de toda atribución de un autor;* en cuyo caso, su carácter de falsa no tiene ninguna incidencia estética.

➢ Apócrifo, Réplica, Copia, Mamarracho, Plagio.

IV - Lo que está en discordancia con su propio sistema artístico

Esta acepción presenta, por lo demás, numerosos matices.

1 / En música: lo falso por oposición a lo adecuado

Una *nota falsa* es la que el ejecutante, por error o falta de destreza, efectúa en lugar de la que hubiera debido dar. *Cantar en falso* es no dar exactamente las notas que hubieran debido ser emitidas; esto puede deberse a un oído defectuoso que distingue mal la altura de los sonidos, o a un insuficiente dominio de la voz, que no se llega a dirigir correctamente y que se extravía. Un *falso acorde* es el que no respeta las leyes de la armonía en el sistema musical en el que se encuentra. Lo cual no es lo mismo que un acorde disonante, pues la disonancia puede ser querida, y puede contribuir en cuanto disonancia a lograr un efecto musical; el acorde falso es disonante por error, ignorancia o falta de habilidad. Lo *falso* depende, pues, de los principios fundamentales de un sistema musical, y es relativo a este sistema. Lo que es falso en un sistema puede muy bien ser justo o adecuado en otro; así, lo que es justo según la sucesión de los armónicos naturales, puede ser falso según una gama temperada (es el caso del *fa* de una trompa en *do,* armónico 11, intermedio entre un fa natural y un fa sostenido; se dice entonces una *nota falsa,* y no una *falsa nota).*

Por analogía con la música, se llama «falsa nota», en cualquier ámbito, a todo elemento que no concuerda con el conjunto en que se encuentra. Así, hay falsas notas en las artes del vivir: vestido, conducta y maneras o lenguaje, considerados desde un punto de vista estético.

2 / En poesía: lo falso como opuesto a lo regular o a lo correcto

Un *verso falso* es el que contiene faltas de prosodia, que no encaja bien en la forma o el ritmo que hubiera debido tener según los principios de poesía sobre los que se establece.

3 / En todas las artes: lo falso como lo que no tiene una naturaleza nítida (para los colores, opuesto a *franco).* Un azul falso es, así, un azul turbio: una voz falsa no es solamente una voz que canta en falso, sino sobre todo una voz que no da sonidos de altura bien determinada (y, a menudo, que tiene, además, un timbre poco agradable: agrio, chillón, sofocado...). En literatura se llaman géneros falsos a los géneros literarios de naturaleza ambigua y poco acordes consigo mismos, que reúnen caracteres tomados de varios géneros y que constituyen un mal conjunto (es, por tanto, un género bastardo* o híbrido* no viable como consecuencia de una contradicción interna).

4 / En las artes literarias y en las artes plásticas figurativas: lo falso como opuesto a lo verosímil o a lo natural

Un pintor atribuye una actitud falsa a un personaje, o un escritor le asigna un lenguaje falso,

cuando este personaje, si fuera real, no podría sostenerse, no hablaría así. No se debe confundir lo falso con lo imaginario. Un personaje mítico y fabuloso no tiene un lenguaje falso –aunque en la realidad nadie se exprese de esta manera–, si este lenguaje es acorde con la naturaleza diegética del personaje: entonces es perfectamente natural. Por tanto, se puede definir lo falso como lo que es arbitrario y forzado por relación con los principios constitutivos de la diegesis (que pueden ser, o no, los del mundo real).

Lo falso en el sentido *IV* es, pues, lo que no concuerda consigo mismo y, por efecto de esta disonancia interna, molesta y causa incomodidad.

Lo falso es siempre, para los cuatro sentidos del término, una relación deformada, torcida, que no es lo que hubiera debido ser. A. S.

➢ Discordante, Disonancia, Incorrecto.

FAMILIAR. Lo que es ordinario o corriente. El término tiene dos usos principales en estética.

I - La familiaridad con el arte, o con tal arte, o con tal tipo o género de arte o de literatura, con los que se está repetidamente en contacto, hace que uno se encuentre a la misma altura que él, que no tenga necesidad de hacer un esfuerzo de adaptación para apreciarlo o comprenderlo. El término *familiar* se toma aquí, bien en sentido neutro, bien en buen sentido; en el caso en que se genera un acostumbramiento que impide la plena conciencia o una reacción fuerte, se emplea más bien *rutina** y *rutinario*.

II - El estilo familiar, en literatura, es el de la conversación corriente y del lenguaje poco elaborado. Aunque ciertas personas lo utilizan porque no conocen otro, sin embargo la elección voluntaria, por un escritor, de un estilo familiar responde a una función estética. A veces se asigna este lenguaje a un personaje para caracterizar su medio de vida, su estado de espíritu, etc. En otras ocasiones el autor habla en nombre propio; hablar con estilo familiar da impresión de soltura, o de intimidad, o de realismo, en ocasiones de humor, o incluso de una especie de pintoresca sencillez. Pero hay casos en que el uso de un estilo familiar constituye una falta de gusto. A. S.

FAN. Abreviatura familiar de fanático. Designa a quien consagra a un artista del espectáculo (actor, cantante, bailarín) una pasión y una admiración sin límite. Excede el amor humano y se produce una total donación de sí sin espera de reciprocidad. La exaltación puede llevar a manifestaciones próximas a la histeria y a actos incontrolados: gritos, ruptura de material, etc. Todo lo que procede del «ídolo» es sagrado y se convierte en objeto de un culto.

Los *fans* son, por lo general, adolescentes que atraviesan la crisis de la pubertad y para los cuales el ídolo es «el adulto de fijación». Los productores de espectáculos favorecen la existencia de fans, pues constituyen un público incondicional del que se pueden obtener muchos beneficios anejos: venta de objetos con la efigie o el nombre del ídolo, discos, fotografías, etc. La palabra es reciente, pero el fenómeno es viejo. G. P.

➢ Fascinación/Fascinante, Vedette.

FANTASÍA / FANTÁSTICA

I - Sentido general

Proviene de *phantasia,* que en griego, y luego en latín, designaba la representación en general, y más tarde, la imagen mental en especial, y de ahí la imaginación y la aparición imaginaria; en bajo latín, toda apariencia vana o vanidad en la apariencia (por ejemplo, la vanidad moral de una pompa lujosa). Ha acabado por adquirir el sentido de una imaginación que actúa libremente, y la palabra ha llegado entonces a ser término de estética.

Para el esteta, la fantasía es: A) *una variedad de la imaginación,* aquella que sigue su gusto o capricho, no se ciñe a lo real y se goza en las variadas y siempre nuevas formas que ella inventa; B) *la obra o un elemento de la obra* que resulta de ella, sobre todo cuando tienen carácter ligero, gracioso, inesperado y espiritual. Es *fantástico* lo que deriva de la fantasía.

II - Sentidos particulares

1 / La pintura de fantasía es la que no se inspira en un modelo real; un paisaje de fantasía o un retrato de fantasía representan un lugar o una persona imaginarios.

2 / Un fantasista es un actor o un cantante que se especializa en un género bromista, variado, sorprendente y divertido.

3 / La fantasía como género musical ha tomado formas variadas. Primeramente, es el nombre dado en el siglo XVI a composiciones instrumentales (sobre todo para uno o dos laúdes) en las que los motivos son imitados, variados y parafraseados, y en las que comienza a constituirse el estilo fugado; más tarde, la fantasía es una obra de estilo fugado que no se constriñe al rigor de la fuga propiamente dicha. Hacia el siglo XVIII, la fantasía está en relación con la forma sonata, bien apartándose de ella, bien situándose en su límite (como sucede en el género *sonata quasi una fantasia).* Finalmente, en el siglo XIX se establece la *fantasía sobre...,* obra que consiste en el arreglo y variación libre sobre temas de otra obra. Parece, pues, en general, que en música la fantasía es un género que se mueve alrededor de una forma, una obra o un estilo; hace presente y ausente a la vez aquello de lo que, en conjunto, la fantasía depende y de lo que se evade. A. S.

➢ Cuento, Pícaro, Fiabesco, Psicoanálisis.

FANTASIOSO. Aunque en el lenguaje corriente y en moral el término *fantasioso* es despreciativo, en estética es más bien apreciativo y designa un éthos, casi una categoría estética. Lo fantasioso es entonces una rareza graciosa, llena de imprevisión, de contrastes inesperados y pintorescos; de talante caprichoso, constituye con frecuencia una mezcla alegre de afectación e ingenuidad. Algunas obras se han considerado a sí mismas fantasiosas

ya en su título, como la *Bourrée fantasque,* de Chabrier. A. S.

➢ INESPERADO.

FANTASMA. *I* - Aparición o visión ilusoria que presenta un cierto carácter de extraño, de fantástico, de maravilloso. La *fantasmagoría* es el arte de hacer aparecer tales fantasmas. El fantasma tiene el aspecto de manifestación del otro mundo, al que da así un sentido estético; puede también envolver en tal aspecto a las cosas reales, a las que transfigura (por ejemplo, determinados paisajes reales, bajo cierta luz a la caída del sol, parecen alucinatorios y fantásticos). Lo que tiene el carácter de fantasma es *fantasmático;* se puede considerar lo fantasmático como una categoría estética.

II - Imagen mental, subjetiva, reconocida como irreal (aunque se imponga al espíritu tomando naturaleza alucinatoria), incluso en contraste con la realidad, y en la que se complace la imaginación errante como en el delirio y, a veces, en ciertas fases de la creación artística.

III - En el psicoanálisis* y en psiquiatría, producto de la imaginación que sirve para satisfacer un deseo reprimido. Puede intervenir en la creación artística o en la contemplación de obras de arte.

IV - Por extensión del sentido *III,* se llama también fantasma a la construcción imaginativa que se confunde con lo real (mientras que en el sentido *III* el fantasma puede acompañarse, perfectamente, con una conciencia de su carácter imaginario), y que está dirigida por motivaciones afectivas. Este último sentido no es estético más que excepcionalmente. En cuanto al fantasma como alucinación visual (sentido utilizado a veces en medicina), no tiene sentido estético más que si deriva al mismo tiempo del fantasma en los sentidos *I* o *II.* A. S.

➢ APARICIÓN, FANTASMAGORÍA, FANTASMAGÓRICO, ALUCINACIÓN, ILUSIÓN, VISIÓN.

FANTASMAGORÍA. *I* - Arte de hacer ver imágenes por ilusión óptica en una habitación oscura. Apenas se usa este sentido en nuestros días.

II - Espectáculo fantástico con abundancia de efectos luminosos y de colores, y que recurre a procedimientos que producen la ilusión de prodigios y maravillas. La fantasmagoría corresponde a la necesidad de fantasía, de maravilla, que son satisfechos por los cuentos de hadas, las leyendas y los relatos de apariciones sobrenaturales. Por otro lado, los autores de fantasmagorías eligen este género de asuntos. Tales espectáculos son concebidos para agrado de la vista y ruptura con el lado triste y vanal de la existencia. El espectador es transportado a un universo de esplendor, de prodigios y de magias. La fantasmagoría se sirve de todos los medios técnicos del ilusionismo; en el cine utiliza efectos especiales; puede darse también en una obra teatral, en un ballet (cf. las danza de Loïe Fuller), así como en fuegos de artificio o juegos de luces. Hay también fantasmagorías naturales: lluvias de estrellas fugaces, auroras boreales, paisajes submarinos. Un espectáculo natural –por tanto, real– es percibido como fantasmagoría por su belleza, su contraste con el medio habitual de vida, y sobre todo, cuando parece demasiado hermoso como para ser verdad: se tiene la impresión de padecer una ilusión, aunque no lo sea en realidad.

III - Abuso de medios exteriores, profusión de medios en desproporción con el valor del espectáculo. La expresión se emplea peyorativamente cuando los potentes medios técnicos utilizados no consiguen crear el efecto deseado en un espectáculo que, por lo demás, no los necesitaba, y con ellos se pretende ocultar la indigencia de la obra. M. S.

➢ APARICIÓN, FANTASMA, FANTÁSTICO, MAGIA, ILUSIÓN, ESPEJO *[I].*

FANTASMAGÓRICO. En su sentido primario, es lo que pertenece a la fantasmagoría.

Pero el término ha tomado también otro sentido, próximo al primero y al de lo *fantástico* y *onírico,* a veces a lo *mágico**, y que designa una categoría estética; entonces puede darse lo fantasmagórico no sólo en el espectáculo, sino también, por ejemplo, en la pintura y la literatura.

Esta categoría se define, por lo demás, por la *ambigüedad radical entre el ser y la apariencia, y la incertidumbre entre lo real (diegético) y lo imaginario o ilusorio.* Por ejemplo, una apariencia imposible pone de manifiesto un ser real. Bien un ser único tiene varias apariencias diferentes, cada una de las cuales parece ser una verdadera naturaleza; es el caso de los entrelazados y arabescos a la vez animales y vegetales en los márgenes de los manuscritos medievales, también de muchos dibujos de Grandville, o de los principales personajes de los *Cuentos de Hoffmann,* de Offenbach, y los héroes de *La Princesa Brambilla,* de Hoffmann. Bien, a la inversa, una misma apariencia presenta simultáneamente varios seres que, sin embargo, son incompatibles entre sí, y que, por lo tanto, están juntos y se excluyen; por ejemplo, las «cabezas compuestas» de Archimboldo, el caballo-árbol en que se apoya el *Caballero solitario* de Stanislao Lepri, todos los espectáculos de ilusionismo, las grutas animadas del siglo XVIII, etc.

Aquí se puede advertir, pues, la diferencia con las categorías próximas. En lo onírico, la diégesis tiene, en efecto, el modo de organización de un sueño; pero en lo fantasmagórico hay, más bien, un juego de ilusión. En lo fantástico o en lo mágico, la realidad diegética se sitúa en lo sobrenatural; en lo fantasmagórico, por el contrario, cabe lo sobrenatural, pero no es necesario que lo haya. En consecuencia, son posibles las intersecciones entre estas categorías; por ejemplo, hay tales cruces en los cuentos en los que se ha de caminar sin volverse atrás ni salirse del camino, y en los que un poder sobrenatural suscita tentaciones o apariencia de obstáculos que no existen realmente. Y también puede haber algo fantasmagórico en donde, por hipótesis, todo lo sobrenatural no puede ser más que ilusión.

Esta ambigüedad produce oscilaciones y alternancias entre varias interpretaciones de lo fantasmagórico; además, lo fantasmagórico es esen-

cialmente *inestable y móvil.* Puede tratarse de movimientos reales, o de movimientos sugeridos, o de movimientos del espíritu del contemplador, que oscila entre varias versiones de las cosas; pero, en cualquier caso, lo fantasmagórico no admite la inmovilidad ni lo estático. Y ello aun en medio de una tranquila quietud; véase, por ejemplo, el lento giro de la masa floral fantasmagórica (¿real o soñada?) en que Odilon Redon encuadra *Mademoiselle Violette H.*

Lo fantasmagórico no admite tampoco las masas sólidas ni lo pesado. Porque lo fantasmagórico es *ambiguo entre lo material y lo inmaterial,* de suerte que la materia misma es más bien pensamiento o espejismo. Y ello aunque lo fantasmagórico admita acciones y luchas –pero, ¿contra adversarios de carne y hueso, o contra fantasmas?–. Se encuentran muchos ejemplos de esto en la literatura de leyendas, por ejemplo en la literatura celta antigua, irlandesa o gala (como el episodio de la lucha nocturna contra los Tres Pálidos de los pantanos de Fría Luna, en el *Festín de Bricriu).*

No se sabe, pues, lo que se deba creer, y todo ello genera un universo bastante enigmático, que puede tomar a veces un aspecto inquietante. Pero aunque haya inquietud, lo fantasmagórico provoca la maravilla. Tal sucede con el palacio de sueño construido en las nubes, en *Locura de Tristán.* En todo lo fantasmagórico hay, incluso, un suficientemente pequeño punto de fantasía, para que no pueda volverse enseguida a la oscuridad. Si la *Tentación de San Antonio,* de Salvator Rosa, es netamente fantástica, la de Salvador Dalí (cuya relación con la primera es evidente) es más bien fantasmagórica. Éste es a la vez maravilla y espejismo, y arrebata en la perplejidad; es también, por tanto, ambivalente. A. S.

➢ EXTRAÑO, FANTASMAGORÍA *[I, II],* FANTÁSTICO, MÁGICO, ILUSIÓN, ONÍRICO.

Fantasmal ➢ *Fantasma*

FANTÁSTICO. Categoría estética o, más bien, esfera* de categorías estéticas. Lo fantástico ha sido objeto de muchas investigaciones en historia de la literatura, historia del arte, trabajos sobre la literatura de una lengua o de un país y en psicología (incluido el psicoanálisis); pero para estudiar lo fantástico *por referencia a otra cosa* habrá que remitirse a obras especializadas. Aquí lo fantástico será estudiado *en sí mismo* y *como entidad estética.*

Por otra parte, en este orden de cosas hay una cierta oscilación de la terminología; ciertos autores toman la palabra en un sentido amplio que engloba numerosas variedades, y otros la toman en un sentido más estrecho y reservan la palabra «fantástico» para una sola de las variedades. Por ello, la búsqueda de una definición deberá tener en cuenta estos diversos usos.

I - Lo fantástico en sentido general

1 / La representación mental

Es el sentido etimológico del término; la *phantasia* es la facultad de representarse algo de una manera que puede ser enormemente real. El sentido ha evolucionado desde la Antigüedad, orientándose hacia la idea de una represenación ficticia. Pero en cualquier caso, lo fantástico supone un espíritu que se lo representa, e implica, pues, un punto de vista*. La historia de *Peter Schlemihl* (Chamisso) es fantástica para Peter Schlemihl y para aquellos a quienes la cuenta. En *Partonopeus de Blois,* para Partonopeus es fantástica esta ciudad que parece vacía aunque todo sucede como si estuviera habitada; y cuando rompe el encantamiento al pasar por un lugar prohibido, la segunda parte en donde se puede participar del punto de vista de los habitantes anteriormente invisibles, ya no es fantástica. En la *Historia del príncipe Ahmed y del hada Paribanou (Las Mil y una noches),* lo fantástico supone el punto de vista del príncipe respecto de la desaparición de su flecha, que ha llegado mucho más allá del alcance normal de un arco, y respecto de la puerta misteriosa en las rocas, o respecto del descenso por un subterráneo cada vez más extraordinario, y sus habitantes sobrenaturales.

2 / El contraste entre el mundo representado y el mundo normal

Lo fantástico entra aquí en el reino de lo extraordinario. Se opone a lo vanal, a lo corriente, a la realidad de todos los días. Unos dragones que escupen fuego no serían fantásticos si estuviéramos a diario expuestos a encontrarnos uno en una esquina de la calle, como los coches (no obstante ser también peligrosos, pues nos pueden aplastar). Lo fantástico hace entrar en otro mundo.

Forma parte, pues, del arte de lo fantástico el poner de manifiesto esta alteridad. Esto supuesto, una tal oposición puede obtenerse mediante varios tratamientos estéticos. La diferencia es notable si, por ejemplo, se considera la manera como Eichendorf *(La estatua de mármol)* y Mérimée *(La Vénus d'Ille)* tratan el tema de estatua de Venus que es animada por un joven. En Eichendorf, Florio abandona nuestro mundo para entrar en el del encantamiento. Pasa al otro lado. Es frecuente en los viajes fantásticos, en las navegaciones fantásticas, o en los edificios y subterráneos fantásticos: se franquea un umbral. El arte consiste en saber crear, más allá de la diferencia pura, lo totalmente Otro. Por el contrario, el segundo modo de proceder acentúa el contraste mediante una constante presencia de lo cotidiano. Mérimée se basa en todos los elementos planos y vulgares para, enmedio de ellos, desarrollar la fantasía de la Vénus de l'Ille. En la *Historia de Sidi Numán (Las Mil y una noches),* al principio se insiste constantemente en el carácter ordinario del valiente joven, su condición mediocre y ordinaria, que se casa en circunstancias ordinarias; y cuando ha descubierto que su mujer va por la noche a comer del cadáver con los vampiros, y cuando ella le transforma en perro, el hada buena que le liberará aparece en su barrio, entre los clientes de las tiendas vecinas. En pocas palabras, lo Otro extraordinario y oculto se transparenta en la vanalidad cotidiana. Un procedimiento simétrico, siempre

por la vía de la presencia simultánea, confiere a lo Otro una intensa existencia al introducir en él elementos familiares, como una especie de bondad en medio de lo extraño. Es un procedimiento difícil de manejar; uno de los grandes maestros de ello, en literatura, es Andersen *(El compañero de viaje, El cerro de los elfos);* en las artes plásticas. Böcklin ha tenido algunos éxitos, como *En los bosques,* con su unicornio mastuerzo de pelo amostado. Las artes plásticas también pueden recurrir al procedimiento de dividir dos planos, un primer plano real, a veces en forma de cuadro, y un plano de fondo en contraste, a menudo logrado por un juego de valores en el que aparece lo Otro *(La brujita,* de Füseli; *El doctor Fausto,* de Rembrandt). La literatura emplea un procedimiento de encuadramiento análogo cuando en este mundo un personaje-bisagra relata su contacto con el Otro Lado (así Cardenio en *La gata de mar,* de Hauptmann, o Michel en *La fée aux miettes,* de Nodier).

Pero podrían encontrarse hechos semejantes en otras categorías de lo extraordinario: lo insólito*, lo exótico*, etc. Por ello, es necesario precisar en qué es especial lo extraordinario de lo fantástico.

3 / La sobrenaturaleza

La esencia propia de lo fantástico se advierte con bastante claridad al examinar los casos en que no se da lo fantástico aunque se encuentren todos los caracteres antes explicados. Por ejemplo, en *La esfinge de los hielos,* Jules Vernes continúa las *Aventuras de Arthur Gordon Pym* y consigue conservar lo extraordinario y eliminar lo fantástico. Por esto reduce todo a un solo plano de existencia; el mundo austral es una parte lejana, otra, muy diferente, pero una parte del mismo mundo nuestro. Con la dolorosa desaparición de lo fantástico, que constituye una de las peripecias esenciales del *Partonopeus de Blois,* los dos mundos se mezclan bruscamente y no constituyen más que uno solo, aunque la casa misteriosa sea siempre una casa muy lejana y desconocida. Parece entonces que es un ligero abuso el que cometen ciertos autores al encuadrar en lo fantástico lo que pertenece más bien a lo insólito*, lo onírico*, o a lo fantasmagórico*, que a lo fantástico (como muchas obras de Grandville, de Magritte, o el mundo paralelo de Tanguy). La ciencia-ficción*, si es ciencia, no es fantástica.

Sin embargo, podría producirse aquí otra confusión, la de lo habitual o natural con lo lógico, y creer que lo fantástico es lo absurdo. Lo fantástico se sitúa sobre dos planos, uno natural y otro sobrenatural; ahora bien, lo sobrenatural puede ser completamente coherente consigo mismo, y tener sus leyes aunque no sean las de nuestro mundo. En cualquier caso, lo fantástico es presencia de una sobrenaturaleza en unión con la naturaleza, pero el modo de articulación entre ambas es complejo y debe ser analizado despacio.

4 / La superación de la naturaleza por la sobrenaturaleza

La relación entre los dos universos es jerárquica: lo Otro está en posición dominante. La perspectiva fantástica se dirige hacia lo más grande. Así se explica que ciertas reducciones humorísticas eliminen lo fantástico propiamente dicho, aunque puedan conservar lo maravilloso o lo sobrenatural. (Se encuentra este género en divertidas historias de fantasmas: Oscar Wilde, *El fantasma de Canterville;* o en los tebeos para niños, la serie de *Arthur le fantôme.)* Estos casos entran en otra categoría estética, que procede por aligeramiento; en lo fantástico propiamente dicho, el arte es magnificación.

Los ejemplos serían innumerables, pues este Poder de lo Otro es multiforme. Bien se trata de la posibilidad de cumplir una tarea inmensa en un tiempo ínfimo (como esos edificadores fantásticos que construyen un castillo en una noche). Bien se domina también el espacio, y se consigue trasladarse de un punto a otro sin pasar por el espacio intermedio. Bien varias naturalezas se unen en una sola, como sucede con esos animales-plantas tan frecuentes en leyendas, esculturas, miniaturas: boranet, mandrágora, jadua, wak-wak, árboles de los que nacen pájaros... Bien una vida indestructible resiste todo lo que la debería matar. Bien lo que normalmente sería inerte está animado por una vida íntima; esqueletos vivos, danzas macabras en los cuadros de Ensor; montañas vivas en las que se entrevén formas humanas o animales, como en la pintura china o india, en las *Cuatro Estaciones,* de Josse de Momper, o *La tentación de San Antonio,* de Brueghel el Viejo; hombres o animales que, no obstante estar hechos de metal, están vivos, frecuentes sobre todo en la literatura y la pintura de la Edad Media y en las de hoy.

Así, pues, el arte fantástico es exigente, pues hay que lograr representar algo que sobrepase suficientemente lo real. En las artes del espectáculo (teatro, cine) hay que dar la impresión, con los medios existentes, de que se superan las posibilidades de lo que existe. Ésta es la función de la tramoya*, de los efectos especiales, y también de la manera de actuar. En el ballet romántico, por ejemplo la *Sílfide,* las Wilis de *Gisela* emplean maquinarias, pero también muestran su comportamiento sobrenatural por la coreografía misma. Pero no siempre se logra alcanzar la altura de lo fantástico. Muchos de los castillos pretendidamente fantásticos, en ciertos ilustradores, son simplemente enormes o magníficos castillos; por el contrario, los de Gustave Doré son por lo general muy fantásticos. El artista de lo fantástico debe tener una imaginación bastante poderosa para conseguir actualizar todas las virtualidades que lo fantático incluye, para resistir el desafío, y para no engañar.

5 / Importancia interior de lo Otro

Por último, hay que indicar que esto Otro, esta sobrenatualeza que se presenta como algo extraño, *no obstante ser así, nos concierne directamente.* Ésta es la otra cara de la articulación entre lo natural y lo sobrenatural: por un lado, lo fantástico *no está* en nuestro mundo, y, por el otro, *constituye* la esencia profunda de éste. Los animales fantásticos de los Bestiarios están preñados de «significado». El *Aprendiz de brujo,* de Goethe, es un ejemplo, más bien agradable; los *Caprichos,* de

Goya, una lección fustigante, aun en las escenas más sobrenaturales (como las escenas de brujería o diabólicas, no exentas de un cierto humor negro). Se pueden recordar aquí también las numerosas *Tentaciones de San Antonio,* al menos las que emplean lo fantástico (las hay simplemente eróticas): ¿cuál es la función de todas estas criaturas monstruosas, estos seres de delirio, que rodean y hostigan al santo, si no son las disposiciones interiores de la naturaleza humana, que cada cual lleva en sí mismo y que constituyen nuestro infierno interior?

Esto explica que lo fantástico sea tan universal que haya sido cultivado en los países y las épocas más variados. No obstante, es posible la impermeabilidad ante lo fantástico. Y puede suceder por falta de imaginación, o por efecto de una rutina mental que lleve a creerse que lo más lógico es rechazar lo fantástico, o por incapacidad para representarse lo que no se ha percibido (siendo así que la visión mental intensa permite conciliar el arte realista y el arte fantástico; Balzac es un buen ejemplo de esto), o por tendencia a la frivolidad; pero, sobre todo, la mayor incapacidad para apreciar lo fantástico está en una imposibilidad de considerarse afectado y, por así decir, de *jugar en serio.* Lo fantástico exige sinceridad en el contacto con lo irreal (aunque, no obstante, por lo general es reconocido como tal), una sensación de interioridad que lo Otro en contraste con nuestro mundo, que es quizá el carácter más fundamental del verdadero apreciador de lo fantástico.

II - Variedades

Hemos analizado hasta aquí lo fantástico en general, en el sentido más frecuentemente admitido. Sin embargo, algunas personas tienen de lo fantástico una concepción más estrecha y que conviene definir también, precisando qué diferencias específicas restringen estas concepciones.

1 / Variedades según el matiz del éthos: lo fantástico maravilloso y lo fantástico angustioso

Lo fantástico angustioso es muy frecuente, hasta el punto de que ciertos autores no llaman fantástico más que a lo que presenta este matiz. Se encuentra en todas las artes, incluso en el ballet (por ejemplo, *El violín del diablo* en el período romántico, o *Las bodas fantásticas* en el siglo xx). La angustia* es existencial en lo fantástico; pero su objeto varía según lo que la obra pone como fondo de la existencia. Puede ponerse la vida: ciertos seres fantásticos matan, como el *Golem* de Meyrink, el Grendel del *Beowulf,* los ogros, los vampiros, todos los animales terribles como la catoblepa, la mantícora, los hombres-lobo, las sirenas, los cíclopes o la esfinge. Otros matan el alma y no el cuerpo. Otros amenazan algún sentimiento fundamental, o una obra en la que se ha puesto la vida, o un ser con el que uno se encuentra profundamente unido. Los peores son, quizá, aquellos cuya peligrosidad se desconoce.

Pero si se reserva el nombre de fantástico, como algunos hacen, para esta sola variedad negra, ¿cómo designar la otra variedad, en la que quizá hay inquietud, pero que no es tan angustiosa por naturaleza? La *Guardiana de los fénix,* de Léonor Fini, parece defender maternalmente y sobre todo la vida y el porvenir que germinan en el huevo misterioso. Animales fantásticos como el unicornio o el hipogrifo pueden ser muy peligrosos, pero también se dejan domesticar; aunque el unicornio de los tapices de la *Caza del unicornio* (Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Colección Cloister), es bastante ambivalente, el de los tapices de la *Dama del unicornio* (Musée de Cluny) parece cortés y servicial. También es ambivalente la población de las almas errantes, muertos vivientes, enanos, trolls, gnomos, duendes, hardvilles, goblins, nuitons, lubins, korrigans y poulpiquets, follets, fadets y farfadets: aunque temibles –sobre todo por los avaros y usurpadores–, pueden ser también benéficos, sobre todo para los desposeídos, los de corazón puro y sencillo, y para los que les prestan algún servicio con bondad sincera. Aquí comienza a acercarse lo fantástico a lo mágico, y hay una zona intermedia que asegura la continuidad entre ambas categorías. No obstante, lo fantástico no tiene la ligereza feliz de lo mágico; es más tenso, más vigoroso; sus contrastes impiden la graciosa alianza de lo real y lo irreal que se da en lo mágico, aunque lo fantástico no siempre es terrible, tiene, no obstante, profundidades oscuras que no hay en lo mágico, que siempre es claro y ligero.

2 / Según la situación diegética: lo fantástico admitido y lo fantástico ambiguo

Esta diferencia interviene decisivamente en el tratamiento estético de lo fantástico y su realización. Desde luego, hay que eliminar los casos en los que, tras haberse vacilado un momento sobre la eventualidad de lo fantástico, se rechaza: «se despertó y se dio cuenta de que no era más que un sueño»; o dos enfermeros salen y atrapan al loco evadido, lo cual demuestra que nada de su delirio era verdad; o todo se explica por tramoyas, subterráneos trucados, pasos secretos. Aquí no está lo fantástico, sino un reflejo ilusorio. Hay que oponer a estos casos lo fantástico considerado diegéticamente real, y cuya existencia se admite como regla del juego. Lady Ligeia muerta, mata efectivamente a lady Rowena y se apodera de su cuerpo para volver a tomar vida (Edgard Poe, *Ligeia),* y Biondetta es verdaderamente el Diablo (Cazotte, *Le diable amoureux).* Mozart subraya con la música la realidad diegética de la animación sobrenatural de la estatua del Comendador para ir al Festín de piedra: el Comendador vivo y su estatua tienen la misma característica armónica (acordes de séptima, acordes alterados) no sólo cuando tienen la palabra, sino también cuando se habla de ellos; esto es propio de ellos, no se encuentra en ninguno de los otros personajes, y tal procedimiento es testimonio del estatuto *real* de *lo Otro* en *Don Giovanni.* Pero junto a este *fantástico neto y declarado* existe *lo fantástico ambiguo,* que se mueve a la vez en los

dos planos. Puede suceder que esta ambigüedad se deba a una cierta vergüenza en tratar lo fantástico, considerado no del todo serio. No obstante, puede deberse también al deseo estético de integración de géneros, al gusto por afrontar un doble sistema de exigencias. La primera forma de lo fantástico ambiguo podría llamarse *fantástico ad libitum:* todos los elementos son susceptibles de explicación fantástica *y* de explicación natural, y el autor no se pronuncia; corresponde al lector elegir, o no elegir y mantener la ambigüedad (Balzac, *Jésus-Christ en Flande;* Edgard Poe, *Berenice;* Jean Ray, *La Princesa Tigre).* La segunda forma es *lo fantástico a pesar de todo,* que no permite elección entre los dos, pero los superpone. Todo es explicable naturalmente, sea; no obstante, es también fantástico, pues la sobrenaturaleza dobla la naturaleza, sea ésta simbólica o sea que se dirija a lo oculto (André de Richaud, *La nuit aveuglante; Le chevalier aux deux épées,* el episodio de la reina de Garadigan en el bosque por la noche). Berlioz, en el programa de la *Sinfonía fantástica,* dice claramente que todas las escenas evocadas son sueños; y no obstante, son reales en la música, y el *Sueño de una noche de sabbat* es una realidad afectiva. Cuando Hokusaï hace aparecer la imagen del fantasma de Oiwa o del Kohada Koheji, se trata de una linterna o de un mosquitero que brillan, y cuyas carbonización o resplandor respectivos adquieren los rasgos de la muerta o del muerto; pero, sin duda, se trata también del regreso de las víctimas y su aparición a sus asesinos. Por lo demás, estas diferentes variedades de lo fantástico no se excluyen entre sí, y se puede encontrar la combinación de todas ellas en *Enrique de Ofterdingen,* de Novalis. A. S.

➢ AUSENCIA, BESTIARIO, CATEGORÍA *[III],* CUENTO, EXTRAÑO, FANTASMAGORÍA, MÁGICO, FIABESCO, CIENCIA-FICCIÓN.

FARO. El uso estético de esta palabra es una alusión al poema de Baudelaire «Los Faros» en *Las flores del mal.* Un faro, en este sentido figurado, es un gran autor o artista, que ilumina a los demás y les indica el camino, mostrándoles valores estéticos en los que él se constituye como modelo.

A. S.

FÁRRAGO. En literatura designa una obra, o un conjunto de obras, o los materiales recogidos para una obra, que son de muy poco valor y, sobre todo, muy desordenados y confusos. A. S.

➢ CONJUNTO, CONFUSO.

FARSA. Aunque esta palabra se utiliza en el teatro para expresar la forma de interpretar del farsante, en cualquier ámbito de las artes, de las letras o de la vida cotidiana, se da un uso más amplio para designar todo comportamiento de farsante. La calificación de farsa supone siempre un juicio peyorativo dirigido a los actos excesivos, de una sinceridad simulada y de una afectación visible.

A. V.

➢ FARSANTE.

I - En su origen

Pequeña obra bufa intercalada entre los episodios de un misterio, y de ahí deriva su nombre. La farsa se oponía a la obra de moralidad, obra didáctica que procede por alegorías, y a la farsa bufa, sátira burlesca igualmente alegórica. Sólo la farsa ha pervivido tras la Edad Media y el nacimiento de la gran comedia del siglo XVII.

La farsa es una obra generalmente corta, cuyos personajes tienen una psicología rudimentaria, y que desarrolla con ritmo rápido una intriga simple y sin ambición. Su carácter específico es hacer reír, por medio de una comicidad fácil, exagerada y trivial. Los procedimientos más frecuentes que emplea son las peleas, los disfraces chistosos, los juegos de palabras y alusiones obscenas y las payasadas; reduce al mínimo los accesorios y decorados y se centra en la acción de los personajes. Es un género popular.

Los farsantes eran, a menudo, actores especializados en la farsa, en el teatro de tablado móvil, por oposición a los comediantes de los teatros de salón.

II - Por extensión

Se designa con el nombre de farsa todo efecto cómico un poco tosco, grosero o exagerado. La farsa no requiere representación naturalista.

H. T.

➢ BUFÓN, COMEDIA, CÓMICO, GROTESCO.

FARSA GROTESCA. Nombre dado en la Edad Media y en el Renacimiento a un género literario, en verso o en prosa, definido por el empleo bromista de absurdos, disparates y sinsentidos. La apariencia absurda esconde a veces una significación real, por ejemplo satírica. La expresión farsa grotesca debería ser mantenido, pues su género no ha dejado de existir. A. S.

➢ GALIMATÍAS.

FARSANTE. Actor de calidad mediocre y sin gran sinceridad, presuntuoso y ostentoso en su deseo de distinguirse, menos preocupado por el arte que por sus efectos personales. El farsante se caracteriza por un narcisismo autocomplaciente. Sobre el escenario atrae hacia sí la atención. El lenguaje corriente utiliza esta palabra en todos sus dominios cada vez que quiere calificar a una persona que teatraliza sus actos por necesidad de alterar la verdad, por hacerse valer o notar.

En los tiempos, pintorescos pero ingratos, de los teatros ambulantes y de las compañías itinerantes escasas de recursos, cada actor de la gira se convertía con facilidad en un farsante. El juicio despreciativo confundía injustamente los mejores con los peores, la condición con el arte de estos intérpretes. Por otra parte, el repertorio y el estilo de interpretación en tiempos de Delmar, Delobelle, Brichanteau, se prestaban a la ampulosidad que los protagonistas, personajes de novela, pero caracterizados con precisión, de Flaubert, Daudet, Claretie, cultivaban con toda naturalidad, tanto en el escenario como en la ciudad. En estas compañías de reclutamiento abigarrado en las que se trabajaba deprisa y mal, los defectos de la actuación

eran constantes; pero conviene observar que estos vicios de la expresión dramática, condenados justamente, se pueden imputar a la deformación de fondo que caracteriza al actor: los comediantes son «gentes de viaje», se exhiben, representan. Las condiciones precarias del ejercicio dramático exigen disposiciones naturales que, por otra parte, favorecen la perversión. En los mismos círculos de teatro encontramos también una reprobación del farsante. Así, en su *Diario,* Edmont Got expresa su repulsa hacia «este pueblo de bohemios con falso brillo, de desclasados, de tristes pordioseros»; por otra parte, encontramos bajo la pluma de Lugné-Poe, de Meyerhold, por ejemplo, la apología del farsante inevitable de antaño, no civilizado, exagerado, pero, en el fondo, profundamente actor, dotado de habilidades naturales que el aburguesamiento del artista dramático contemporáneo parece atenuar singularmente. A. V.

➢ ACTOR, COMEDIANTE.

FASCINACIÓN / FASCINANTE. (Del latín *fascinare, fascinatio,* de *fascinum,* «encanto», «maleficio».) Es fascinante lo que domina por el solo poder de su contemplación, lo que cautiva por su esplendor, lo que deslumbra por su belleza, su ascendiente o su prestigio. En todos estos efectos de lo fascinante, el arte –bello o rudo, grave o encantador, terrible o seductor– pulsa los resortes elementales, aun primitivos, de la psicología humana, vestigios que recuerdan su origen en las religiones arcaicas y en la magia.

Por mímesis, por mecanismos de identificación idealizante, el arte suscita el deseo de la angustia, la esperanza y la desesperación; emociones extremas que el carácter lúdico –simulador, de provocación artificial– del arte permite soportar y dominar. Lo que fascina es la promesa –simbolizada en el telón que se eleva sobre el escenario, la cubierta del libro que se abre, la batuta mágica del director de orquesta– de vivir con la imaginación la bondad o el peligro que no se puede vivir en la realidad. El arte viene a ser el receptáculo sublimado de la sexualidad, de la voluntad de poder y del instinto de muerte excluidos por la civilización.

Aunque promesa, el arte es también decepción, desilusión y desmitificación reflexiva. Tras haber conquistado su autonomía respecto de las prácticas mágicas, el arte se distingue de ellas por una tendencia a la racionalidad, a la explicación y a la destrucción de los mitos. En cuanto tal, el arte no introduce la fascinación que atrae al público, sino para destruirla mejor. Uno y otro aspecto se encuentran, en grados variables, en toda obra de arte digna de este nombre.

A la fascinación causada por el arte se puede añadir aquella otra, más particular, ejercida por el artista y sobre todo por el artista ejecutante (actor, cantante...), bien resulte fascinante por su presencia y el aspecto encantador de sus actuaciones, bien lo resulte, más vulgarmente, por su ejemplo y su rol de modelo o de ídolo. R. R.

➢ CAUTIVADOR, ENCANTO, CONTEMPLACIÓN.

FAUSTO / FASTUOSO. Lo *fausto* es un enorme derroche de magnificencia. No debe confundirse con *los fastos,* que son calendarios, tablas cronológicas oficiales, registros de hechos memorables. Una cosa es *fastuosa* cuando se caracteriza por una espléndida abundancia, pomposa y soberbia. Lo *fastuoso,* como categoría estética, se encuentra primeramente en la arquitectura, las artes decorativas, y en todas las artes que constituyen un marco para la vida; en estos casos, lo fastuoso requiere materiales de una cierta riqueza, pero también un cuidadoso y complicado trabajo de motivos y líneas, muchos ornamentos y, no obstante, también formas suficientemente amplias; un material precioso trabajado con líneas simples, con formas austeras y desnudas no da lugar a algo fastuoso, como tampoco se obtendría de la riqueza y multitud si se concentran en lo pequeño, los detalles menores o los objetos de reducidas dimensiones. Lo fastuoso se encuentra también en toda clase de artes del espectáculo, pero en éstas se puede contentar con el esplendor y el brillo superficiales, con una apariencia de riqueza sin que la haya en realidad. Por último, lo fastuoso se da, en sentido más figurado, en todas las artes literarias. Un estilo fastuoso, una elocuencia fastuosa, el tono fastuoso de un poema, consisten en el uso de frases amplias, períodos complejos, vocabulario de elevado registro, con frecuencia palabras sonoras, a veces términos raros y bastante frecuentemente una riqueza de vocabulario tal que emplea todos los recursos de una lengua dotada de muchos términos. Apenas se emplea el término fastuoso para otras artes. A. S.

➢ LUJO, SUNTUOSO.

FAUVE. ***I*** - De un color tirando a rojo, pero un poco más amarillento. Este color tiene el interés estético de no ser un color puro o saturado y ser, sin embargo, bastante claro, vivo y caliente; consigue notables efectos en el cuero, la madera, las telas, tapices, etc., y combina bien con muchos otros colores.

En la ciencia de la caza se distinguían por su color los animales rojos (zorros), negros (jabalíes) y fieros (en francés, *fauves:* ciervos, gamos, corzos). La expresión «bestias fieras» no tenía otro sentido hasta el siglo XIX, y resulta curioso que Littré no le reconozca otro, mientras que autores como Victor Hugo, contemporáneo suyo, empleaban ya esta expresión en un sentido nuevo.

➢ CALIENTE, VIVO.

II - En efecto, en el siglo XIX se llamó «grandes fieras» (en francés, *grands fauves)* a los animales salvajes objeto de cazas exóticas, y siempre de este color (león...). Por desplazamiento del sentido, las bestias fieras se han convertido ahora en las bestias salvajes, carnívoras, peligrosas y, muy en particular, los grandes felinos. *Fiera* tomó un sentido moral, como calificación de lo salvaje, agresivo, incluso cruel.

➢ SALVAJE.

III - El término ha sido aplicado luego metafóricamente, a comienzos del siglo XX, primero en

sentido despreciativo, después en sentido neutro y hasta laudatorio a veces, por diversos pintores (Matisse, Vlaminck, Derain, etc.) que utilizaban colores muy vivos, considerados agresivos por la crítica y el gran público. El *fauvismo* es el conjunto de este movimiento artístico, o la cualidad común de sus miembros. Utilizaban colores puros, intensos, a menudo avivados todavía más por el modo en que estaban yuxtapuestos; y se servían del color para indicar netamente las formas, en reacción contra el mariposeo impresionista que tendía a disolverlas. A. S.

➢ EXPRESIONISMO.

FAVORECER / AGRADAR / LISONJA

I - Embellecer, hacer valer

Por ejemplo, un color favorece la tez de una persona que lo lleva o con el que se envuelve. *Favorecer* se emplea sobre todo para lo que es armónico con una *persona,* y apenas se utiliza cuando se trata de una *cosa* que manifiesta todo su lustre.

II - Procurar impresiones agradables

Se habla entonces de una música que agrada al oído. *Agradar* indica, sin embargo, que la obra de arte simplemente aporta un goce sensible bastante superficial.

III - Dar de un ser una idea positiva pero ilusoria

La lisonja es aquí engaño, por lo general destinado a procurar alguna ventaja al lisonjeador, derivada de la satisfacción del lisonjeado satisfecho de sí mismo.

Se dice que un retrato es lisonjero cuando ofrece una imagen embellecida del modelo, con detrimento para el parecido (sea un retrato pintado o por el lenguaje).

Pero, si esto es así, ¿no debería decirse que el arte, por esencia, no es más que lisonja, en tanto que procura impresiones agradables presentando, no seres reales, sino imágenes? Platón examina el problema del arte-lisonja en el *Gorgias,* con ejemplos de música, poesía, retórica, pintura y arquitectura. Su tesis es compleja; se pueden distinguir en ella tres puntos:

1 / Si se llama *arte* a una técnica apoyada en el conocimiento, los procedimientos de lisonja no razonados no son artes.

2 / Existen artes de la lisonja, que se preocupan únicamente de producir placer, mayormente un placer sensible, por oposición a las artes que pretenden la mejora de aquellos a quienes se dirige.

3 / El arte no es lisonja en la medida en que el artista ordena los elementos de su obra para armonizarlos entre sí, pues el orden y la proporción llevan a las almas a la sabiduría. A. S.

FELICIDAD. En el lenguaje corriente, e independientemente de sus significaciones estéticas, la palabra felicidad tiene dos matices. Por una parte, designa un estado afectivo al mismo tiempo delicioso y tranquilo; por otra parte, en un sentido más próximo al original, en el que la palabra feliz conserva todo su alcance, designa un suceso fortuito favorable.

Estos dos matices pueden interesar a la estética.

El arte ha tenido que buscar a menudo la expresión, ya sea literaria, pictórica o musical, de la felicidad como atmósfera afectiva. La felicidad de los elegidos es en la iconografía cristiana un tema frecuente. Se constata que desde este punto de vista, el paraíso es mucho más difícil de representar que el infierno. En una hermosa representación Fra Angelico ha representado un ambiente de felicidad mostrando, simplemente, a los elegidos agarrándose de la mano y haciendo un círculo como niños en un prado. Encontraremos en *Orfeo y Eurídice,* de Gluck, en el acto II, uno de los mejores logros de la música para oponer, al infierno musical que precede, la atmósfera elísea donde vagan las sombras felices. Esta atmósfera debe ser la de una alegría muy pausada, muy diferente de la que Beethoven toma como alma musical de la IX[a] sinfonía. A propósito de esta atmósfera, se puede citar la opinión de Sthendal sobre lo sublime, que no da una teoría dinámica como la de Kant, sino que quiere hacer un sentimiento «emparentado con la risa ante la felicidad».

En cuanto a la otra acepción de la palabra felicidad, la que la hace más o menos equivalente a una suerte favorable, la encontramos igualmente en estética. Se habla normalmente de «felicidad de expresión», en un literato o en un músico, para designar un efecto artístico que, por su intensidad, en contraste con la extrema simplicidad de medios, da la impresión de un logro espontáneo y casi fortuito. Es la aparente gratuidad de este logro lo que evoca la idea de fortuito. No está de más decir que estas felicidades pueden ser perfectamente el resultado de una larga búsqueda y de mucho trabajo. Pero, principalmente en el género naif, esta aparente gratuidad, esta ausencia de cualquier impresión de esfuerzo, es a menudo un efecto del arte. Por otra parte, no se excluye que el azar haya podido intervenir. La estética anecdótica conoce numerosos ejemplos, algunos dudosos, pero otros absolutamente auténticos, de estas especies de felicidad que resultan del azar*; como, por ejemplo, Tchaikovsky, que buscaba en vano un tema para el andante de su célebre *Cuarteto en re,* cuando pasó bajo su ventana el jardinero tarareando el aire popular *Vania fumaba su pipa,* que respondía exactamente al tipo de motivo que buscaba. E. S.

➢ SUBLIME.

FELIZ. En sentido general: lo que experimenta o hace experimentar bienestar, es decir, una satisfacción íntima y profunda en toda la personalidad, que entonces se encuentra equilibrada en sí misma y con respecto del mundo. Este sentido no interesa a la estética más que indirectamente, por ejemplo en la noción de un desenlace* feliz que consigue el bienestar de los personajes en el universo de la obra. En sentido más directo y más particular, es feliz lo que satisface la sensibilidad estética, y produce resultados artísticos o literarios valiosos: *una forma feliz, un trabajo feliz.* A. S.

FENÓMENO. *I* - Del griego ωαινοφμενον, aquello que aparece, el fenómeno remite, en el lenguaje corriente, a aquello cuya aparición sorprende, y de ahí entonces a la rareza, incluso a la anormalidad, de lo que se muestra en una feria.

II - En la acepción filosófica, el fenómeno es lo que aparece a la conciencia al movilizarla –lo que hace problemático el conocimiento de las cosas en sí, las cuales no son pensables más que en tanto noúmenos (Kant)–. La fenomenología de Husserl, que pretende ser un «retorno a las cosas mismas», equivale –*mutatis mutandis*– a un ascenso a los «datos inmediatos de conciencia». El término concierne a la estética en la medida en que ésta se interesa por la captación originaria o intuitiva de los *qualia* sensibles como el sonido o el color, y trata, en consecuencia, de retomar en la experiencia perceptiva el terreno o el suelo previo a toda *aisthesis* (Fink, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne). Incita, en cambio, a desbordar el campo de la estética, en la medida en que pone en juego, como su condición de posibilidad o de uso, una precompresión o un presentimiento del ser, que debe desembocar en una interrogación ontológica, o considerada como tal, relativa al «origen de la obra de arte» (Heidegger). D. C.

FEO / FEALDAD. *Feo* ha significado etimológicamente desagradable, fastidioso (poco grato), antes de oponerse a bello. La antigedad oponía a lo bello ya fuera lo deforme*, lo informe, ya fuera lo vergonzoso. La noción de fealdad, constituida a partir de tales orígenes, es, pues, una noción general, que ya no es aplicada al dominio visual como tampoco al dominio moral, y es una noción fundamentalmente estética. Pero para definirlo, antes hay que señalar que lo feo no es el concepto puramente negativo de una *ausencia* de belleza. Lo no-bello puede ser no solamente lo feo, sino también lo mediocre, lo del montón, que no es ni bello ni feo. La fealdad es, pues, más bien lo inverso, el contrario activo de la belleza.

La aplicación de este concepto al arte da origen a una confusión bastante frecuente: la de la fealdad de la obra con la fealdad del objeto representado. Confusión denunciada desde la Antigüedad (Aristóteles, *Poética*, cap. IV, 6), de nuevo combatida por el clasicismo (Boileau), por el romanticismo, por el realismo, y, sin embargo, siempre renaciente, como muy bien lo demuestran las encuestas y averiguaciones realizadas en nuestros días.

Sin embargo, cuando se admite que el retrato de una persona fea puede ser un bello retrato, surge una nueva dificultad: si el retato no es feo, ¿no será porque la fealdad en el arte no existe? Basándonos en relativismos, no habría fealdad, ya que lo que así denominamos sería solamente lo que se opone a un cierto género de lo bello, arbitrariamente privilegiado; mientras que con otros hábitos espirituales, u otros gustos personales, sería juzgado bello.

Es cierto que se han podido constatar bastantes incoherencias de uno y otro tipo, pero, entonces, ¿no existe lo feo más que por la acción de tales orejeras mentales? Sin embargo, todo lo que surge dentro de un género de arte, de un cierto estilo, no es siempre bello a pesar de que lo pretendan los más fogosos partidarios de este género o estilo; pudiendo incluso encontrar horribles ciertas obras frustradas. De modo que es en el interior del propio estilo, género, categoría estética... donde se define la fealdad, y en donde puede existir. Aquí la tradición antiga anteriormente citada se vuelve explicativa. Ofrece como opuesto a lo bello el δυσειδής que es lo pesado de la forma, y el αμορψος que no tiene más que una forma confusa, uno y otro incapaces de integrar sus componentes para con ellos constituir una forma. La incapacidad es también lo que para Jouffroy constituye la fealdad. Para ello pone como ejemplo la fealdad de un cerdo, debida a que «la masa de su cuerpo –que parece ahogar en la fuerza que le anima– le aplasta y le oprime con su peso» *(Curso de estética,* lección 10).

En este punto, hay que disipar de nuevo algunas confusiones o equivocaciones. Se puede objetar a la tesis de la fealdad-incapacidad que la fragilidad y la debilidad pueden tener el mismo encanto, pero es debido a que todo concurre para crear esta grácil delicadeza. Por otro lado, la presencia de algunas partes achaparradas, pesadas y macizas, volvería feo al conjunto o las partes no conjuntarían entre ellas. La impotencia no es la falta de fuerza, es el fracaso que se produce al relacionar las partes.

La otra confusión sería la de la incoherencia entre la oposición y el contraste. La oposición es una relación muy neta; el contraste, un producto concreto. Por citar un ejemplo de un cuadro bello a propósito de un modelo feo, podemos observar los retratos de los enanos de Velázquez, como el *Don Sebastiãn de Morra,* contraste trágico entre el cuerpo deforme, en donde la pose adoptada hace que aparezca todavía más sensible la atrofia de los diminutos miembros; y la mirada, esa mirada profunda y melancólica que ofrece toda su dignidad humana al desgraciado. Considerado en él mismo, el modelo es feo por la no-coherencia de sus partes, no por un contraste, sino por ser un producto abortado. Por otra parte, no es necesario ir a buscar casos patológicos para encontrar la fealdad. Se puede encontrar en un rostro regular de formas redondeadas que parecen indicar plenitud y salud, pero en donde no armoniza la tez enturbiada y mate; o en un rostro de trazos netos e incisivos en una piel mate, que parecería un perfil de medallón, sin esa nariz redonda y sin forma que no encaja con el resto, etc. Un bibelot que busca ser gracioso, y que presenta torpezas en las formas; una pintura que vacila entre lo ingenuo, lo suave y lo alambicado, constituyen, efectivamente, esas fealdades que chocan en una persona de gusto. Podemos, pues, concluir definiendo lo feo como aquello que es incapaz de coordinar sus partes, y que por su incoherencia no llega a alcanzar su propio estilo. A. S.

FERIA. Las ferias de la Edad Media, con su aflujo de saltimbanquis, han ejercido un gran peso en la

constitución de los espectáculos. Es en las ferias donde nacen regularmente las primeras compañías organizadas, cuyo arte es esencialmente visual por razón de las malas condiciones acústicas de estas representaciones al aire libre. Se desarrollan la gesticulación y la mímica, y se crea una especie de coreografía con desplazamientos y saltos (ciertos artistas especializados son llamados «saltadores») semejante a la acrobacia. Es un género muy complejo; sus expresiones son múltiples, desde lo puramente visual de la diversión popular hasta formas mucho más elaboradas, de las que se derivarán varios géneros teatrales.

Teatro de feria. Se llama así una producción teatral (compañías, espectáculos y textos), principalmente del siglo XVIII, derivada de los saltimbanquis* y bufones que desde Enrique IV tenían el *privilegio* –esto es, la autorización oficial– para actuar en los tablados de las grandes ferias parisinas. Este teatro no fue siempre exclusivamente popular. Tuvo que luchar contra las prohibiciones derivadas de que la Comedia francesa tenía la exclusiva del teatro hablado y la Academia Real de Música la del teatro cantado: al crear un género mixto, produjo la *ópera cómica.* En medio de esta lucha, encontró sorprendentes subterfugios, como el de hacer interpretar mímicamente por varios actores un texto recitado por uno solo, o la «obra de rótulos» en la que el texto no se decía, sino que era mostrado por los actores. Es el punto de unión entre la farsa*, medieval y el teatro* callejero del siglo XIX. Es el precursor inmediato del drama romántico. Sus cualidades fundamentales son el desprecio de la tradición y de las convenciones, en provecho de la autenticidad y de la verdad escénicas. Ha tenido autores y actores ilustres: Piron, Collé, Gilles, y especialmente el autor-actor Favart. También tuvo una especie de función de crítica literaria y teatral, por sus parodias de obras y óperas (en la parodia de *Iphigénie en Aulide* se encuentra el famoso coro de los Escitas «On va leur percer le flanc, / Ran tan plan, tire lire lire», que se hizo tan popular y canción de los ejércitos napoleónicos). G. P./H. T.

➢ FIESTA, MIMO.

FETICHISMO. El marxismo y el psicoanálisis han derivado acepciones modernas del término a partir de su sentido primitivo (veneración de los pueblos primitivos hacia ciertos objetos que les sirven de protección mágica contra las fuerzas maléficas). Se utiliza en estética con estas tres connotaciones relativas a las prácticas religiosas, a la economía política y a la obra de arte como mercancía, y a las perversiones. La obra de arte en sí misma –sobre todo en las artes plásticas no reproducibles, en las que se presenta la obra como un bien precioso que se puede poseer–, es siempre un objeto hacia el cual el hombre puede tener una adhesión *fetichista.* La obra, estimada como «valor», participa del «fetichismo de la mercancía». A menudo, el artista se detiene en esto de manera supersticiosa o infantil, y olvida la significación universal de su obra. Por lo mismo, numerosos coleccionistas se caracterizan por su apego a los objetos de arte –pasión que se encuentra también en los verdaderos artesanos, y a la cual no se puede negar autenticidad y legitimidad por contraste con la indiferencia que producen los objetos producidos en serie–. Junto a este fetichismo del objeto, se habla de *reducción fetichista* a propósito de otros aspectos del arte: las obras maestras privilegiadas por su solo renombre o su aprecio, en detrimento de producciones menos conocidas y de calidad semejante o superior; la perennidad buscada por el neoclasicismo; la novedad a cualquier precio; los medios técnicos, a los que los artistas conceden a menudo una extrema importancia. Si el surrealismo* se opone al fetichismo de las obras y del arte en general como esfera separada de la vida, preconiza, sin embargo, el fetichismo del objeto encontrado, descubierto en la convivencia entre el hombre y una cosa natural o producida, y que suscita un efecto de sorpresa y de familiaridad inmediata, que el arte canonizado o la cultura oficial no pueden provocar. R. R.

FEUDAL. En sentido propio: lo concerniente a los feudos (tierras concedidas por los señores a sus vasayos como remuneración de los servicios prestados por estos vasayos a cambio de la protección de su señor). El gusto romántico por una Edad Media no siempre bien conocida, ha hecho abusivamente de *feudal* una especie de vago sinónimo de *medieval,* con el matiz de un cierto pintoresquismo y de una vuelta a un pasado magnificado por la distancia. Théofile Gautier ha podido hablar, así, de «ojivas feudales». La palabra ha sido laudatoria: es feudal lo que sería digno de la Edad Media, época admirada. Pero cuando se ha llegado a decir «esto es feudal», como se ha dicho también «esto es formidable», el término se ha vaciado de todo sentido estético; este empleo del término, por otra parte, está hoy en desuso. A. S.

➢ MEDIEVAL, MEDIEVALESCO.

FIABESCO. Termino transcrito directamente del italiano, por referencia al teatro de Gozzi; pues la traducción por «fabuloso» no conservaría el matiz exacto de esta categoría estética. Es una mezcla de lo fantástico o de lo mágico con lo humorístico enraizado en las tradiciones de la imaginación popular, pero interpretada con una fantasía libre. A. S.

➢ FANTASÍA, FANTÁSTICO, MÁGICO, HUMORISMO.

FICCIÓN. Del latín *ficticio,* que en sentido propio significa acción de modelar y luego, en general, acción de fabricar; en sentido figurado, acción de inventar, de representar en la imaginación, o de fingir. El castellano no ha conservado más que el sentido figurado, y ya no designa solamente la acción, sino también lo que de ella resulta, lo que ha sido imaginado, y también su carácter imaginario. Lo que tiene un carácter tal se llama *ficticio,* adjetivo más reciente que el nombre y constituido a partir de éste.

La noción de ficción, en estética (tiene otros usos, especialmente jurídicos, que no serán exa-

minados aquí), afecta a la estética general y a todas las artes. Ha sido estudiada sobre todo por la literatura, en particular en las teorías del teatro y de la novela. Pero no hay ninguna razón para restringirla a estos solos campos, y nosotros aquí la analizaremos en su alcance general.

I - La ficción no existe más que por una actividad del espíritu

Aunque se otorgue lo principal de la causa a las aspiraciones inconscientes padecidas, o a la sumisión al contexto social, no se puede olvidar que una ficción, al ser, por definición, inventada, da el ser a lo que nunca hubiera existido sin el acto y la eficacia del inventor. Además, la ficción de la que se ocupa el esteta no es un simple sueño que permanece en el psiquismo del soñador; es la que se encuentra en las novelas, los cuadros, las obras de teatro, los ballets, *en* los cuales y *por* los cuales existe la ficción. Los teóricos de la ficción son conscientes de ello la mayoría de las veces; así, por ejemplo, Percy Lubbock *(The craft of fiction,* 1921) presenta el trabajo de formalización del escritor por respecto a las potencialidades del objeto ficticio; Wayne C. Booth *(The Rhetoric of fiction,* 1961) insiste en el aspecto técnico de los procedimientos por los que el escritor «impone su mundo ficticio»; etc. Luego la ficción es, para el esteta, un *doble proceso:* proceso de *imaginación* y proceso de *ejecución.*

II - La ficción tiene lo imaginario como modo de existencia

A veces se la ha calificado de irreal; pero ello sólo significa que la ficción no tiene existencia auténtica y constatable en el mundo al que pertenece su autor, este mundo material común a todos los hombres y en el que éstos ocupan un lugar por su cuerpo. Se trata, pues, de una relación de *posición* que es independiente de un análisis de la esencia. En este sentido, los táleros ideales de Kant, por perfectos que se los piense, nada pueden comprar en una tienda real. Pero ya Platón había mostrado la distinción entre el no-ser como nada, y el no-ser como ser-otro; decir que la ficción no pertenece a nuestro mundo no es decir que no existe en absoluto, sino que existe de otra manera. El pensamiento del autor la crea; el pensamiento del lector, del espectador, del auditor, prolonga su presencia fenoménica; la ficción adquiere entonces una *existencia de representación.* Pero, ¿se la puede reducir a lo que se representan quieres la piensan? Pero, ¿se la puede reducir a lo que se representan quienes la piensan? Si un personaje ficticio es considerado vivo, ciertamente debe poseer en sí mismo los órganos necesarios para su vida; sin embargo, el autor o el lector de una novela no tienen necesidad de pensarlos explícitamente: estos órganos son puestos en el universo de la obra por el solo hecho de que el personaje se presenta en ella como un ser humano vivo. Se puede, por ello, definir la existencia ficticia como *la existencia en un universo distinto de nuestro universo material, y virtualmente implicado en un acto real de representación mental que tiene lugar en nuestro universo.*

III - La ficción se da como alteridad de existencia

Esta extrañeza de la ficción respecto de nuestro universo real forma parte evidente de la esencia de la ficción. ¡En absoluto hay que recurrir para esto a los cuentos de hadas! La novela, por ejemplo, puede situar sus personajes en un universo idéntico al nuestro, cuyo espacio y tiempo son parejos con los de nuestro mundo, y puede no decir jamás explícitamente que relata sucesos que no han acontecido nunca, pero *no se engaña en ello.* «En 1792, la burguesía de Issoundun gozaba de la presencia de un médico llamado Rouget...»; ciertamente hay una ciudad, en nuestro mundo, que se llama Issoundun, y ha habido un año 1792, pero la Issoundun de *La Rabouilleuse* es una Issoundun paralela a la que nosotros podemos visitar, es una ficción. Del mismo modo, no hay que confundir la ficción y la diégesis, pues la diégesis puede integrar elementos reales. Es también propia de la *novela histórica;* pero la novela histórica no es historia.

Se ha discutido el derecho a la ficción; no en nombre de la verdad, sino de la *sinceridad.* ¿Será la ficción una mentira? No, si no engaña, si no tienta para que se la tome por la realidad. No obstante, aunque la literatura narrativa ha admitido generalmente y desde antiguo la ficción (la *narratio fictilis* sobrepasaba, por lo demás, la narración propiamente dicha; comprendía, por ejemplo, la *altercatio,* debate entre personajes ficticios, o las *epístolas* de personajes imaginarios o dirigidas a personajes imaginarios), el público es con frecuencia más reticente cuando se trata de la poesía lírica. Muchos estiman que el poeta *debe* experimentar personalmente los sentimientos expresados en unos versos que no pueden ser más que efusión de su corazón. Es una postura estúpida. Existe una *sinceridad no biográfica,* la buena fe de un yo que no es el yo histórico del autor.

Hay casos ambiguos; así, las narraciones legendarias con base histórica, y buena parte de la hagiografía medieval: los acontecimientos inventados no son considerados como absolutamente irreales: ¡tanto es el motivo para que haya *debido* suceder esto! Pero hay que notar, sobre todo, que la ficción, incluso la abiertamente considerada tal, puede causar una intensa impresión de realidad. Incluso se ha hecho de esto un fin o un criterio de su valor estético; así, Norman Friedmann *(Point of view in fiction,* 1965), que por lo demás sigue a Henry James, escribe que «el fin primero de la ficción es producir la ilusión completa de la realidad». Se le ha discutido, puesto que el distanciamiento* brechtiano quiere evitar esta ilusión. Quizá la dificultad procede del empleo de este término, ilusión; sin que haya ilusión alguna, en todo conocimiento de su naturaleza ficticia, la ficción puede generar una impresión de realidad intensa, una realidad que debemos precisar a continuación.

IV - La ficción tiene su propia realidad interna

Se trata, de hecho, de una fuerte intensidad de existencia, que puede llegar a dominar lo real (se ha hablado, así, del *poder de la novela,* pero la novela no es el único caso, y todo arte puede tener un poder tal). Hace mucho tiempo se ha señalado que, según la fórmula de Jean Pouillon, «el carácter ficticio de los seres novelescos... no disminuye en nada su valor psicológico»; y observamos a algunos psicológicos que recurren al personaje de novela o de teatro no solamente como ejemplo, sino también como una especie de paradigma de los seres reales. El *realismo de lo imaginario* no se reduce a una conformidad de contenido con nuestra realidad; es, más que nada, una muy estricta cohesión en su mundo propio, así como una gran nitidez en lo que se nos muestra de él. Esta cohesión no es necesariamente sumisión a las leyes de nuestro mundo; el mundo ficticio puede tener sus leyes particulares (ver *Raison et Verité).* Pero la patencia de ciertos de sus elementos y el modo en que convienen todos ellos mutuamente pueden crear una realidad y una verdad de la ficción. A. S.

➢ Diégesis, Ilusión, Imaginario, Imaginación, Invención *[III, 2],* Mentira, Yo mítico, Punto de vista, Novela, Sugesión, Verdad.

Ficción (ciencia) ➢ *Ciencia-ficción*

FIEL. En estética, este adjetivo apenas se usa más que para calificar una reproducción, una imitación, una copia o una representación que ofrece una imagen muy exacta del original. Se usa también en sentido propio (reproducción fiel de un cuadro) y en sentido figurado (una novela que presenta una imagen fiel de las costumbres de su época).

A. S.

➢ Copia, Imitación, Original, Representación.

FIESTA. Celebración o conmemoración de un acontecimiento importante para un determinado grupo humano, o glorificación de un individuo o de una categoría de personas, de un héroe, de un santo o de un dios. Aunque sin duda en su origen son mágicas, las fiestas pueden ser religiosas o civiles, nacionales o privadas, públicas o individuales, fijas o móviles, repetidas o únicas. La combinación de algunos de estos elementos genera un gran número de fiestas diversas.

La fiesta tradicional, y a veces otras fiestas, reviste con frecuencia dos aspectos sucesivos: una ceremonia ritual seguida de diversiones más o menos paganas. La fiesta fija jalona el tiempo, el paso de las estaciones. Es jornada de descanso, reposo inhabitual que rompe la monotonía de los días. Requiere unas disposiciones mentales que a veces faltan, sobre todo en nuestro tiempo: tener alma de niño, saber entrar en el juego, y poner en él cuerpo y alma, abandonarse a la alegría de la espera.

Desgraciadamente, la fiesta misma a veces aporta menos alegría que su larga preparación. Hay a menudo más alegría en la elaboración de las hermosas cosas que la constituirán, en el trabajo común. Porque cualquiera que sea la fiesta, debe ser lo más bella posible, pero también la más sorprendente. Es, ante todo, fuente de sorpresa. En la fiesta, el individuo sale de sí mismo, se libera; caen los tabús, se olvidan las inhibiciones.

Para facilitar la transformación del individuo, todo debe transformarse a su alrededor. Se viste primorosamente. Se decoran la mesa, la casa, la calle; el disfraz permite que tomen cuerpo todos los sueños. Quien la ha deseado se hace rey, santo, el mismo Jesús. Tapado con la máscara, cada cual puede bailar con la hija del señor. Los desconocidos y los enemigos de ayer comparten los festines cuidadosamente cocinados. Y se apela a todas las artes, mayores o menores, y la luz es la reina y avalora el más humilde decorado. Los fuegos de artificio son el culmen y núcleo del espectáculo.

La fiesta, pues, se opone intrínsecamente a lo cotidiano, y no podría incluirse en él. Por mucho tiempo que duren los preparativos, la fiesta, sin embargo, no está hecha sino para durar un día o un lapso muy breve de tiempo. El lujo que exige puede ser real: salen de los armarios colgaduras, bordados, orfebrería, joyas. No obstante, también está permitido el artificio; es el reino del papel crespón, de la purpurina, del cartón-piedra; los vestidos femeninos no están más que hilvanados y las telas brillantes palidecerán en breve. Todo se hace para el brillo del instante, y todo se concibe para ser desmontado y quizá destruido.

No obstante, para las fiestas pueden hacerse obras duraderas. Se vuelven a escuchar los himnos, los cánticos y las canciones, sin cambiarlos, pero con nuevo sabor; y, por otra parte, los mecenas hacen encargos. El rey debe ser el mejor vestido, debe ofrecer diversiones inéditas. Músicos, poetas y escritores componen obras y presentan espectáculos cuya calidad sobrepasa a veces la circunstancia *(Ballet comique de la reine* de 1851; producciones de Molière y Lully). A su vez, el estado se hace mecenas, en especial con ocasión de exposiciones (Torre Eiffel; Atomium de Bruselas).

Así, pues, no hay que demostrar la utilidad de la fiesta. Los jefes religiosos y los Estados lo han entendido bien, y permiten estas libertades saludables, por efímeras, para mejor prohibirlas mañana. Así no se alterará el orden.

La fiesta libera al hombre no sólo en el orden psicológico, sino también en sus facultades de iniciativa y de invención creadora. La fiesta le pone en contacto con el arte, aunque este arte sea irrisorio, frágil y engañoso. El tema de la fiesta, a su vez, ha fecundado a las artes (Fragonard) y algunos artistas han querido fijar su fugacidad (Los Triunfos de Maximiliano), mientras que otros poetas la han aprovechado para mostrar su melancolía (precariedad del momento, soledad del hombre en el seno de la multitud). E. H.

➢ Artificio *[II],* Carrusel, Celebrar/Celebración, Circo, Conmemoración, Diversión, Iluminación *[I].*

FIGURA. Del latín *figura,* forma aparente de un cuerpo (de *fingo,* formar).

I - Artes plásticas: representación de un ser humano o, a veces, en sentido más amplio, de un ser vivo. La estética de la *figura* se ha ocupado sobre todo de los siguientes problemas: la conveniencia o la obligación de poner figuras en un cuadro para asegurar en él una presencia de lo humano; la ejecución fiel que dé impresión de vida y naturalidad en la pose o el movimiento; y, por último, las proporciones del ser humano. El término de figura se emplea menos en los tiempos actuales que en la época clásica; pero sirve todavía para designar un formato de lienzo alargado y en vertical (desde el 0, de 18 × 14 cm., hasta el 120, de 195 × 130 cms.). En el lenguaje corriente, *figura* designa sobre todo la cara; se emplea también este sentido en estética de las artes plásticas, y así el *Tratado de la figura,* de André Lhote, se ocupa principalmente del retrato*.

➢ Cuerpo, Forma (psicología de la), Representación, Rostro.

II - Artes del movimiento

Una figura es, en el arte de la danza, una evolución que traza una línea en el suelo; pero se dice más bien *coreografía de línea.* El patinaje artístico denomina *figura* al equivalente del *paso* de la danza: un movimiento complejo y determinado (los patines especiales para esto se llaman *patines de figura).*

➢ Coreografía, Paso.

III - Literatura: modo de hablar que se aleja de la expresión simple y directa

La retórica* clásica distingue dos clases de figuras:

1 / Figuras de dicción o *tropos,* que consisten en tomar las palabras en un sentido que no es el suyo literal corriente. Por ejemplo, la metonimia designa el efecto mediante una palabra que, en sentido propio, designaría la causa, o a la inversa; la metáfora y la imagen, asignan a un ser la apariencia de otro por las palabras con las que se habla de aquél: «El que pone el freno al furor de los mares...», «La tristeza monta a la grupa y galopa con él», «El promontorio, pastor tocado con sombrero de nubes», etc.

2 / Las figuras de pensamiento son un modo de alterar la expresión de un pensamiento de manera que se le dé más efecto, pero sin que se emplee para ello alguna imagen o cambio de sentido. Así, la *sujeción* consiste en plantearse seguidas una serie de preguntas y acumular después las respuestas; la *reticencia* interrumpe y suspende el discurso para que se entienda con más claridad lo que no se ha dicho explícitamente; la *gradación* presenta una sucesión de ideas cada vez más intensas, etc. A. S.

➢ Alegoría, Catacresis, Lítote, Metalepsis, Metáfora, Metonimia, Sinécdoque, Tropo.

FIGURADO (en literatura). Adjetivo, del verbo *figurar,* a su vez derivado de *figura.* Es figurado lo que se amplía a un nuevo sentido y tienen en su base la correspondencia entre dos seres cuando se da a uno la apariencia del otro.

I - Un sentido figurado es una acepción nueva dada a una palabra por analogía o extensión; casi siempre es la aplicación a un ámbito no material de un término cuyo sentido propio tiene un significado material. Así, un espíritu inseguro *oscila, sopesa* pros y contras, vislumbra un *destello de luz,* y termina por *emerger* de la duda...

II - Un estilo figurado es el que emplea de buen grado sentidos figurados, o que emplea figuras retóricas: Alegoría*, Catacresis*, Metalepsis*, Metáfora*, Metonimia*. El estilo *imaginativo* es una especie; el estilo figurado no se reduce al solo estilo imaginativo, pues ciertamente hay figuras que no son imágenes (la elipsis*, lítote*, etc., y todas las figuras llamadas *de pensamiento).* En general, la estética del estilo figurado es la de los procedimientos literarios mediante los cuales lo que se dice no se reduce a la simple y seca relación significante-significado, sino que la enriquece, profundiza en ella, la rodea de una franja de sentido distinto, deja que se transparente una zona del ser a través de otro; es, en suma, una suerte de multiplicación del ser en el uso del lenguaje.

III - Un poema figurado, por último, es un poema cuyas líneas están dispuestas de modo que dibujan la forma de algún objeto. A veces el escritor se limita a escribir palabras o versos según las líneas de un dibujo, sin que el poema mismo implique esta disposición; en este sentido, el *Huevo* de Simias de Rodas no tiene forma de huevo más que si se escriben las líneas en espiral, o cierto *Calligramme* de Apollinaire las líneas están dispuestas como un surtidor. Pero los puristas de este género consideran que aquella variedad es inferior, debido a lo que de arbitrario hay en ella. Se da también otra variedad de poemas figurados en la que el poema es tal que, si se escriben las líneas sólo según las reglas de la escritura poética, al mismo tiempo se tiene trazado sobre el fondo blanco de la página una masa oscura de escritura que tiene la forma material de un objeto. Así, *Las alas* del ya citado Simias de Rodas, diversos poemas de Panard (como *La coupe),* o del futurista Marietti. Los amantes de este género valoran en él la correspondencia de dos seres de la misma forma, aun siendo así que la forma de cada uno es determinada por su propia necesidad interna. A. S.

FIGURANTE. Persona presente en escena durante un espectáculo, pero sin texto para decir en una obra de teatro, ni danza que bailar en un ballet. La mayor parte del tiempo los figurantes están en grupo. Muy de voga en el siglo XIX, constituyen la masa y sirven de marco de una acción, precisando su tiempo y lugar por sus vestidos o incluso sus actitudes (campo de batalla, campamento de bohemios dormidos, etc.). Por su número, representan una pesada carga para el organizador del espectáculo, y se utilizan a veces diversos procedimientos para hacer creer que son muchos (por ejemplo, un mismo grupo que atraviesa la escena varias veces...). Mal remunerados, tampoco son verdaderos artistas y es poca su competencia, por

lo que pueden causar un efecto inverso al buscado: actitud contraria a la requerida (soldados, señores, etc.), desplazamientos fuera de tiempo en obras líricas o ballets, etc. Estas razones han llevado a que el espectáculo moderno tienda a reducir su presencia, salvo en el cine. Poco numerosos, cuidadosamente escogidos, vienen a ser un marco vivo cuya aportación estética es tenida en cuenta por el escenógrafo. Han desaparecido poco a poco de las creaciones contemporáneas de ballet, en las que el puesto de los figurantes es ocupado por el cuerpo del ballet. Por contra, en el cine en las grandes producciones de Hollywood se buscan los efectos de masa. Impresionan al espectador por su grandeza, poderío y riqueza. Han generado un arte especial de la puesta en escena. G. P.

FIGURATIVO. En las *artes plásticas* se llama *arte figurativo* al que representa el aspecto sensible de seres y cosas; se define, pues, por la reunión de los siguientes caracteres:

1 / Es un *arte representativo*. No muestra solamente una disposición de formas, masas y colores que haya de tomarse en sí misma (primer grado*), sino que además representa otra cosa (segundo grado*); hay que interpretar (reconocer, por ejemplo, una cabeza en una mancha oval, o el mar en unos determinados tonos azules); con otras palabras, la obra pone, a través de sí misma, algo distinto de ella.

2 / Lo que la obra pone de esta manera, es un *mundo sensible* que aparece como si se le percibiera directamente. Incluso si además no hay un mensaje, una significación conceptual, etc., el arte figurativo, en un tercer grado, ofrece una imagen de la diegesis* (es decir, de lo representado) análoga a la que vería en este mundo quien mirara las cosas representadas. El retrato de un hombre parece un hombre; ésta es la diferencia entre representar y significar: la palabra «hombre», que ciertamente significa un ser humano, no se le parece materialmente. Pero no se debe confundir la *diegesis* representada en el arte figurativo, y la *realidad* o la *naturaleza:* se puede representar figurativamente seres ficticios, y pintar un dragón o un unicornio en modo alguno supone que se crea en su existencia. Lo figurativo puede ser, por otra parte, simbólico: cuando el arte budista inicial (antes de haber sufrido la influencia griega) no representaba al propio Buda en escenas de la vida real, y lo reemplazaba por un símbolo –por ejemplo, una rueda– se representaba, en efecto, figurativamente una rueda, y simbólicamente a Buda.

3 / Pero esta *imitación* del objeto representado *no es un doble de este objeto*. En rigor, la obra no presenta la apariencia de la cosa, sino que la sugiere. Por ejemplo, un cuadro, que es plano, puede dar, por la perspectiva, impresión de profundidad; una pintura seca y dura, la impresión de una sustancia blanda; unos trazos dibujados, la de una superficie continua o una masa con volumen. El arte figurativo puede presentar todos los matices, desde la ilusión (buscada deliberadamente por algunos pintores) hasta la expresión estilizada; pero aun en el caso de la ilusión, el hecho mismo de que sea tal, indica que no es el equivalente exato de la cosa misma.

La estética del arte figurativo deriva, pues, de estos caracteres, que han influido en las apreciaciones relativas al arte.

Es un arte de lo sensible y de la apariencia; por ello ha despertado la desconfianza de los que buscan una verdad espiritual y minusvaloran el cuerpo (véase *Platónica [estética]*). Como arte representativo que es, expone al peligro de que se confunda la representación y el objeto representado, la bella representación de una cosa, y la representación de una cosa bella; pone en peligro de introducir en el juicio estético factores anestéticos, las reacciones ante lo representado en la obra, y no ante la obra misma. Pero, por otra parte, permite aprehender la realidad mejor que lo haría la visión directa de la cosa, debido a la manera en que resalta sus rasgos esenciales (por ejemplo, el retrato). Y educa la vista para una visión estética de lo real, ya que a menudo la influencia de la obra de arte es el medio por el cual el público se percata del interés de las cosas en sí mismas consideradas, con independencia de su utilidad. A. S.

➢ Apariencia, Grado, Imitación, Representación.

FILISTEO. Los Filisteos eran un pueblo de Palestina, a la que dieron nombre; los Hebreos lucharon contra ellos y fueron vencidos por David. Este nombre lo crearon los estudiantes alemanes, después lo aplicaron los artistas y escritores en Francia y en Alemania, sobre todo en la época romántica, a las personas cerradas al arte y a las cosas del espíritu *(filisteo* es, entonces, poco más o menos, sinónimo de *cerril).* El *Carnaval* de Schumann acaba con una *Marcha de los Compañeros de David contra los Filisteos,* es decir, de los defensores de la buena música contra los partidarios de la música fácil o nada más que del virtuosismo. A. S.

➢ Beocio.

FILM / FÍLMICO. El film es, en rigor, el objeto material, la película sobre la cual se fijan las imágenes captadas con una cámara. Pero para la estética, el film es, sobre todo, la *obra cinematográfica:* tanto la película como su proyección en la pantalla, y el conjunto de las imágenes móviles percibidas por el espectador. El adjetivo *fílmico* significa relativo a los films. Hay un matiz diferencial entre cinematográfico y fílmico: lo *cinematográfico* se refiere más bien al procedimiento en general, al cine en tanto que técnica; lo *fílmico* considera el cine en tanto que realiza obras particulares. A. S.

FILMOLOGÍA. Estudio científico de los films. La filmología tiene una rama psicológica, que estudia el efecto de los films en los espectadores; esta parte de la filmología utiliza observaciones, estadísticas y experimentos (por ejemplo, se ha filmado con «luz negra» a los asistentes a la proyección de un film, para estudiar paralelamente el film proyectado y las reacciones que suscitaba en los es-

pectadores, reacciones bastante diferentes de las que éstos declararían después de la proyección). Tiene también una rama sociológica, desarrollada sobre todo mediante investigaciones estadísticas; estudia el rol del film en la sociedad, su impacto social, las reacciones que suscita según el origen social de los públicos, etc. Tiene la filmología una rama histórica, pues el film es, a menudo, reflejo de acontecimientos históricos reales, e interesa históricamente en tanto que tiene fecha y es testimonio de una época. Por último, la filmología tiene una rama estética, que desde hace mucho tiempo es objeto de investigaciones y de enseñanza.

La estética filmológica no debe ser confundida con la crítica cinematográfica. No pretende dar cuenta de los films, ni realizar juicios a partir de impresiones subjetivas. Más bien pretende separar mediante métodos objetivos los caracteres estéticos de los films y las reacciones ente los films. Por ejemplo, se ocupa de realizar estudios estructurales de los films; o compara los problemas lingüísticos de la novela y los del cine (cf. los trabajos de Bellour o de Christian Metz). Puede también estudiar objetivamente juicios de valor; así, por ejemplo, un equipo de investigación del Instituto de Filmología de la Universidad de París realizó, en 1950, un estudio sobre la apreciación de lo agónico* fílmico: se proyectaba un film ante un público de investigadores y de estudiantes, los cuales anotaban sus apreciaciones acerca de la velocidad o movimiento del film durante la proyección; podían sincronizarse las notas, mediante unas señales temporales, con el desarrollo de la película (y unas notas con otras); el escrutinio sistemático de éstas presentaron ligeras variantes en algunos sujetos, pero, en general, permitió advertir una convergencia casi unánime. A. S.

FIN. En un sentido que corresponde al del original latino *finis,* el fin es el límite, el término, el punto que no se sobrepasa (para su otro sentido, véase el artículo *Fin/Finalidad).*

I - En el tiempo

El fin es el término de un proceso, el momento en el que algo deja de existir. Este concepto tiene varios usos en estética.

1 / En las artes del tiempo: el fin de una obra

Una obra de arte que se despliega en el tiempo y la sucesión (una obra de música, literatura, teatro, cine, danza...), tiene un comienzo y un fin. Pero la noción de fin aquí implicada se revela compleja al análisis. Puede definirse, primeramente, como una relación entre la obra y el mundo en que ésta se ejecuta: según esto, el fin consiste en el momento en el que la obra deja de existir materialmente y en acto. Se baja el telón, la obra ha terminado: aplaudid.

Pero para las obras dramáticas o narrativas, es decir, las que narran o representan una serie de acontecimientos, el fin es la ruptura del contacto entre la obra y su diegesis*. Se abandona el mundo de la obra, se deja a los personajes y no se les acompaña más lejos. No obstante (¡a menos que la obra se termine con un cataclismo que destruya todo su universo!), estas personas y estas cosas continuarán existiendo en su propio mundo, y, ¿quién sabe lo que entonces les sucederá? El autor ha roto el contacto, y la historia se detiene, para el espectador o el lector, en aquel lugar y momento.

Es ahora cuando se advierte la diferencia entre un *fin* y un *desenlace,* una *conclusión* o una *catástasis.* La obra se detiene: quizá en una situación estable, una vez resueltos todos los problemas, o con la impresión de que está completa y acabada; pero quizá llega el fin, por el contrario, en una situación que queda en suspenso, dejando una impresión de falta de acabamiento, como reclamando una continuación. Esto último no es privativo de la literatura; se encuentra igualmente en poesía o en música (si hay o no *resolución* de los acordes, *cadencia, cláusula).* El fin es, en todos estos casos, una relación de la obra consigo misma, la detención de un desarrollo organizado. Se distinguen, pues, dos estructuras posibles: la *parada-acabamiento,* en la que la obra se cierra a sí misma cuando alcanza la completitud, y la *parada-suspensión,* que no resulta del movimiento mismo de las fuerzas interiores de la obra, sino de una decisión del autor. La *parada-acabamiento* es particularmente apreciada por los clasicismos; por lo que respecta a la otra, puede deberse a que el autor tiene tal apego a la diegesis que no se resigna a abandonarla (¿o quizá piensa en continuar la obra?), o puede deberse también a una preferencia por la estética de lo *non-finito,* o a un intento de realismo* (la «ración de vida», pues la vida real no se puede cortar en segmentos independientes, y como dice Kipling, el Gran Juego no tiene principio ni fin).

Por eso se llama *fin* no sólo al *momento* en que se termina la obra, sino también a la *manera* como termina. Respecto de las obras con diégesis*, se dice que terminan bien o mal según el estado de satisfacción o de frustración en que dejan al lector, en función del interés que éste tiene por los personajes. ¡Darwin deseaba que la ley prohibiese que las novelas terminen mal! Aunque esto, evidentemente, no sea competencia de la ley jurídica, hay que constatar, sin embargo, la existencia de leyes estéticas que deteminan ciertos modos de terminar según los *géneros* literarios. Una tragedia* *debe* terminar de manera terrible; si tiene un final feliz se convierte en tragicomedia*. No se tolera que una novela sentimental para costureras termine de manera distinta que con el matrimonio del héroe y la heroína. Ciertas clases de sucesos están tan habitualmente ligados a la idea de fin, que el público se puede sorprender si ve que la obra aún continúa después.

➢ CADENCIA, CATÁSTASIS, CLÁUSULA, CONCLUSIÓN, DESENLACE.

2 / En todas las artes: fin de una fase de creación

Dado que el trabajo del artista se desarrolla en el tiempo, y a veces en varias fases sucesivas, el

fin de una de estas fases, o el fin del trabajo de creación en su conjunto, es el momento en que se terminan.

El *saber terminar* es un talento muy necesario para un artista. Le es necesario un buen juicio para darse cuenta de que tal género de trabajo debe detenerse y que ha llegado el momento de pasar a la siguiente etapa, o que ya no es necesario trabajar más en esa obra. Si termina demasiado pronto corre el peligro de comprometer el valor de su obra por descuido* o por falta de determinación; pero si no se decide a tiempo a parar, y continúa, corre riesgo de *sobrepasarse*. Terminar es una acción muy importante tanto para el artista como para la obra, cualesquiera que sean las perspectivas desde las que se considere el asunto, psicológica, social o metafísicamente: el fin es el paso de la *gestación* a la independencia de la obra respecto de su autor. Aunque algunas obras han quedado inacabadas por razones que no son imputables a sus autores, hay otras que permanecen inacabadas porque nunca el autor ha sabido acabarlas.

➢ GESTACIÓN, SOBREPASAR.

II - En el espacio

Ciertamente, toda obra tiene límites tanto en el espacio como en el tiempo, pero apenas se usa *fin* en sentido espacial: en este caso se suele hablar, más bien, de linde, límite, extremo... No obstante, el término fin se emplea también cuando se trata de formas o motivos cuyo principio constitutivo puede asimilarse a un movimiento y que, por consiguiente, tiene una dimensión temporal. La noción sirve, en especial, para distinguir aquellas cosas cuyo principio supone o admite un fin, y aquellas otras cuyo principio actúa indefinidamente. En arquitectura, por ejemplo, las proporciones de ciertos edificios le fijan límites espaciales que no deben ser traspasados; pero algunos otros edificios (como esos grandes inmuebles llamados familiarmente «conejeras») podrían continuarse indefinidamente de la misma manera, si no fuera por las lindes del terreno del que disponen. Ciertos motivois decorativos tienen una ley generatriz tal, que podrían continuarse siempre (como las grecas, las espirales...), y otros tienen una estructura que se autolimita (como las palmas). No debe confundirse esto con la oposición entre forma abierta y forma cerrada, pues algunas formas abiertas pueden implicar un fin (así, la svástica, para quedar abierta, debe detener cada uno de sus brazos en el momento en que si continuara el trazo, se uniría con el brazo siguiente), y algunas formas cerradas no pueden tener fin (tal es el círculo, que no tiene comienzo ni fin, y por eso se ha hecho de esta figura una imagen de la eternidad). A. S.

FIN / FINALIDAD. El término *fin* tiene también otro sentido distinto del precedente; designa en este caso una meta, una intención, aquello por lo que una cosa existe y hacia lo cual tiende para lograr su propio cumplimiento. La *finalidad* es el carácter de lo que tiene un fin y a él adapta unos medios.

Ya se encuentra en Platón la idea de que la belleza de una cosa o de un ser vivo puede proceder de la adaptación de su forma a su fin; es, pues, idea antigua. Pero sobre todo ha sido Kant, en la *Crítica del Juicio,* quien ha desarrollado la idea de finalidad en estética, al crear la paradójica fórmula de la *finalidad sin fin*. Según la metafísica tradicional, la naturaleza, la historia y la actividad humana, están determinadas por una finalidad trascendente o inmanente que da sentido a todas las cosas; Kant limita esta teleología a la estética, y a la consideración del organismo en biología, cosas ambas que escapan a la ciencia mecánica por la dependencia recíproca y viva que se da, en aquellos seres, entre las partes y el todo. A diferencia de la finalidad ética que se dirige al Bien, y de la finalidad práctica del interés, que se dirige a lo agradable o lo útil, la finalidad percibida en lo Bello y en el arte, según Kant, no está ligada a ninguna satisfacción moral o utilitaria, sino a la sola percepción de la *forma* de una finalidad que suscita el acuerdo entre la imaginación y el entendimiento del hombre. Esta definición de la finalidad de lo Bello y del arte incluye una crítica implícita de la práctica social, en la que todo se hace por interés; pero al mismo tiempo, el arte se subordina a los fines éticos, respecto de los cuales el desinterés estético no sirve más que de preparación.

Aparte del sistema de Kant, la idea de la finalidad sin fin ha llegado a ser el fundamento de la estética autónoma y de la autonomía del arte, pero ello ha sido posible sobre la base de una cierta confusión frecuente entre la finalidad y la sumisión a un fin exterior o la utilidad. En un mundo donde reina la utilidad, corresponde a la dignidad del arte no servir de nada, el ser juego, y el no dejarse someter a un fin por ninguna instancia exterior (incluso por lo que respecta a la función artística de verdad). Pero no es necesario que la finalidad no tenga fin para no ser utilitaria, o para evitar el sometimiento a un fin exterior; cuanto más conquista el arte su autonomía, tanto más se ve constreñido a realizar su *finalidad inmanente* y a no dejar nada al azar en su organización *interna*. Las tentativas para volver a dar al arte una finalidad no estética (por ejemplo, social) no han triunfado sino durante períodos limitados, en relación con movimientos históricos de gran envergadura, y no por simple voluntad de compromiso: no está en poder del arte el crear finalidades sociales, pero puede beneficiar a éstas cuando nacen de la evolución histórica. Por lo que hace a los fines utilitarios prácticos, éstos pueden generar formas de un gran interés estético intrínseco sin que ello suponga una subordinación del arte a la utilidad; de este modo se ha podido hablar de una integración de varios fines en una misma forma.

En el interior de las obras de arte, la relación entre el *fin* y los *medios* varía según la importancia cambiante de la técnica. Aunque la técnica se define por su funcionalidad, en el arte moderno goza de una autonomía creciente y de un valor propio. En la experimentación, los medios emancipados crean finalidades nuevas al revelar dimensiones inéditas de la realidad. R. R.

➢ INTENCIÓN, FUNCIONALISMO, KANTIANA (ESTÉTICA).

FINAL. *I* - La nota *finalis* es la nota terminal de un modo eclesiástico (re, mi, fa o sol), y se la considera como definitoria del modo (Guido d'Arezzo, siglo XI).

II - Por extrapolación, entre los músicos clásicos la nota final es la que suena la última y determina la tonalidad de la frase considerada en su conjunto; se trata necesariamente, pues, de la tónica, que, en el caso de un acorde, se situará en el bajo. Esta nota que termina puede ser prolongada con un calderón. Determina o modifica el carácter estético del movimiento o de la obra a la que concluye, según termine un pasaje rápido con el esplendor de un acorde brillante, o que transforme el clima trágico o melancólico de una tonalidad menor en la luminosidad de un acorde mayor, etc.

III - El sustantivo *finale* (del italiano *finale)* designa la última parte o el último movimiento de una obra musical.

En la música instrumental, generalmente, suele preferirse un finale vivo y brillante (en cualquier caso, se trate de la giga terminal de una suite de danzas, del rondó de una sonata, o del *allegro* de un concierto); pero también pueden ser acertadas otras formas, desde la variación (Haendel, Beethoven, Brahms) hasta la fuga (Mozart, Franck). Como fruto de una tendencia a la autonomía, el finale puede llegar a constituir por sí solo una obra entera –como los finales del compositor italiano contemporáneo Paolo Castaldi, en los que el autor se burla de tantos músicos que nunca terminan de acabar...

En la música vocal, el finale es la última parte de un *oratorio* o de un acto de ópera. Generalmente es tratado en «conjunto», reuniendo a todos los personajes en un deliberado efecto de amplificación. Durante la obra, el finale se encuentra en un momento clave, en el nudo del drama, para resumir los acontecimientos y, a partir de esta síntesis, preparar la reanudación de la acción (o, a veces, para anunciar un «golpe de efecto»). Al término de la ópera el finale resume y concluye toda la acción: los personajes dan su parecer, se alegran, y se gozan o deploran, juntos y por separado, sus diversos destinos unidos por el «tutti» musical. Los finales de ópera pueden ser muy largos, y en tales casos constituyen con facilidad elementos mayores que determinan el desarrollo de la acción (Mozart, *Las Bodas de Fígaro,* Actos II y IV, *Don Juan,* Acto I...).

El finale de ópera no siempre es vocal. Puede ser una danza (un pasacalles en Rameau, o un rondó en *Wozzeck* de A. Berg). No se encuentra finale tradicional en Wagner o Debussy, que lo sacrifican en aras a la fidelidad al texto dramático.

IV - *Finale* se utiliza también en danza por analogía con la música. Es la última parte de un ballet, en la que están presentes todos los bailarines en una especie de apoteosis. L. F./D. C.

➢ APOTEOSIS, ÉXODOS.

FINO / FINURA. En sentido propio: calidad de lo que es pequeño y menudo.

Interesa este término a la estética más bien en sus sentidos figurados.

Es fino lo delgado y elegante (una silueta), o delicado (un rostro), o puro como las perlas naturales o las piedras preciosas, o delicado también como el gusto de los entendidos.

Las finuras o finezas de una lengua están hechas de sutileza, de matices que hay que saber captar en el sentido de las palabras y de los giros. La finura de espíritu se da en quien sabe darle los menores matices y percibe sin dificultad las intenciones ocultas en las palabras. (El pascaliano «espíritu de finura» es el que discierne espontáneamente la complejidad de las cosas.)

Hablar de la finura del pincel, del cincel o del buril de un artista equivale a evocar la habilidad de su mano, su delicadeza y, al mismo tiempo, la precisión del toque y el refinamiento del estilo.

L. F.

➢ DELICADO/DELICADEZA, SUELTO, ELEGANTE, HÁBIL, REFINADO, ESPIRITUAL *[II, 4]*, SUTIL.

FIRME. Adjetivo laudatorio que califica lo que se realiza con tal vigor y seguridad que elimina totalmente lo superfluo, y que deriva de la solidez y firmeza de ejecución: un dibujo de trazo firme, el estilo firme de un escritor. A. S.

➢ SÓLIDO, VIGOR.

FÍSICO. Que atañe a las propiedades generales de la materia.

Las obras de arte, al ser objetos materiales, poseen, como tales, aspectos y cualidades físicas, que el esteta no puede descuidar.

La física es la ciencia que estudia las propiedades y las leyes generales de la materia. El esteta, a menudo, debe poseer conocimientos de física, por ejemplo, acerca de los sonidos, los colores, etc. Sin ellos, se expone a sostener teorías más o menos fantásticas. Pero estos conocimientos científicos, aun siendo necesarios, no son suficientes, ya que las propiedades físicas están lejos de explicar todos los fenómenos estéticos. A. S.

➢ MATERIA.

FISIOLOGÍA

I - Sentido propio

La fisiología es la ciencia de los fenómenos vitales, de las funciones de los organismos vivientes. La fisiología aporta a la estética conocimientos indispensables en dos campos: 1) el funcionamiento de los órganos de los sentidos, por los cuales pasa necesariamente el hecho de percibir una obra de arte; y 2) el cuerpo humano como material de algunas artes como el canto o la danza.

➢ VIDA.

II - Sentido figurado: género literario

Se denomina *Fisiología de...* (de un sentimiento, de una institución social, de una materia, etc.) un estudio que pretende exponer la naturaleza por una acumulación de anécdotas picantes o de

aforismos de opiniones. Esta expresión, muy de moda en el siglo XIX, cayó después en desuso.

A. S.

➢ ESCENA *[III, 2]*.

FLAMÍGERO

I - Estética general

Lo que lanza o parece lanzar llamas. Como término de estética esta palabra indica, bien el carácter a la vez recortado y ondulante de un contorno (en dibujo o en pintura), bien algo brillante de gran viveza y hasta luminoso, por intermitencia, y frecuentemente con este mismo tipo de contorno. Puede tener entonces un valor estético en las artes decorativas, en el arte de la iluminación, en los fuegos de artificio y en el arte del vidrio (el Saint Michel moderno de la iglesia de Lesneven, en Folgoët, parece flamígero cuando se refleja en él el sol dando reflejos como de facetas). A veces se toma *flamígero* en sentido figurado, para indicar una manera de escribir a la vez colorista, dinámica y magnífica; pero este uso es raro. A. S.

➢ RESPLANDECIENTE, FUEGO, VIVO.

II - Arquitectura

1 / Sentido morfológico

Desde 1830 este término hace referencia a los rellenos con curvas y contracurvas que animan los vanos de los edificios góticos desde finales del siglo XIV. Estas disposiciones onduladas se acompañan por dentro del juego, siempre más complicado hasta casi la frondosidad, de las bóvedas con múltiples nervaduras; mientras que por fuera se acentúan con las curvas de arcos enlazados, arcos apuntados, claraboyas y diversas composiciones esculpidas, lineales o en bajorrelieve, de efectos pictóricos. La imagen de conjunto es, por tanto, bastante recortada y casi inestable.

2 / Sentido histórico

Período del gótico final. En efecto, presenta los caracteres precedentes; pero esto no es suficiente para definir la arquitecura de este período, muy diversificada entre unos países y otros, dentro de un mismo país y casi en un mismo edificio. Así, en Inglaterra se emplean formas curvilíneas durante el *decorated style,* pero es sustituido hacia 1350 por el *style perpendiculaire.* En Francia los planos de las iglesias tienden a la simplificación y los volúmenes a la unicidad, pero en el este del país son frecuentes las iglesias-plazuela. Cada vez más, arcadas y ojivas penetran con dulzura, sin capitel, en las columnas y los estribos que las sustentan. En todas partes, incluidos España y el Sacro Imperio, entra la luz muy ampliamente por los vanos con vidrieras de colores.

La diversidad tipológica de los edificios, la disminución de los grandes programas de construcción, las concepciones monumentales y decorativas abiertas a la sensualidad, indican el debilitamiento de la grandeza gótica, ¿quizá su decadencia? De hecho, las construcciones de este período son de un virtuosismo arquitectónico y ornamental inédito, que da testimonio de una maestría técnica sin tacha y de una nueva libertad conceptual. V.-L. Tapié decía: «el flamígero es el barroco del gótico»; quería mostrar así que en ambos estilos se encuentra una libertad y un dinamismo de formas abundantes, a veces teñidas de excentricidad. G. L.

➢ GÓTICO, OJIVA

FLEXIBLE. Que puede doblarse sin que se rompa. La flexibilidad es diferente de la elasticidad: lo que es elástico, vuelve a su forma original tras una deformación provisional. Lo que es flexible puede conservar la forma lograda y prestarse a otras manipulaciones posteriores. En estética, estas palabras tienen su propio sentido, a veces entendido por analogía. Se utilizan o bien de manera neutra, como simple constatación de un hecho, o con intención de alabar.

En todas las artes que se dirigen a la vista (artes plásticas, danza...): lo que puede plegarse y curvarse fácilmente, sin romperse, y conserva formas elásticas de líneas continuas. Por analogía, cuando se habla de una voz: en música, quien puede cantar pasando rápidamente de una nota a otra, cambiando con facilidad de intensidad de sonido, o variando de una tonalidad a otra; en las artes de la palabra, quien puede alcanzar fácilmente todos los tonos. En todos los casos la palabra es laudatoria; indica, en un artista, la perfecta maestría y la facilidad de ejecución; se trate de cosa o de persona, lo flexible es adecuado para conseguir lo gracioso y todas las categorías estéticas próximas.

La flexibilidad de los materiales es aprovechada por las *artes decorativas,* y permite conseguir formas acertadas, por ejemplo en los entrelazamientos. Reciben el nombre de formas flexibles y líneas flexibles en todas las artes visuales las que se emparentan con las curvas que pueden dibujar elementos flexibles.

La flexibilidad en el movimiento es una cualidad esencial para la *danza.* Es indispensable en lo que concierne a los músculos que han de contraerse y soportar tensiones más o menos fuertes, y en las articulaciones, que han de llegar, con frecuencia, mucho más allá de lo normal. La ausencia de flexibilidad genera accidentes: distensiones, esguinces, etc. De ahí la necesidad de «hacer calentamiento» antes de realizar un baile de mayor o menor dificultad. Sin flexibilidad, el bailarín no puede dar una apariencia estética a sus movimientos, porque no los controla lo suficiente. Gracias a la flexibilidad, se puede dotar de gracia a la ejecución.

Finalmente, por analogía, en *música* se habla de flexibilidad de la voz o de interpretación a la soltura que permite pasar de una nota a otra en intervalos muy variados, dando la impresión de continuidad ligera y fluida. G. P./A. S.

➢ GRACIA, GRACIOSO, MORBIDEZ.

FLORECER. Expresión usada en sentido figurado para designar el período productivo de un autor o de un artista. Se conserva a veces la expresión latina *floruit circa, floreció alrededor de...,* incluso

abreviada en *fl. c.* o *fl. cc.* Puede ser necesario indicar una época de producción y no las fechas de nacimiento y muerte cuando se desconocen estas últimas. Pero también puede deberse a deliberada elección, cuando se pretende situar un autor o una obra en una época, o cuando se considera que lo esencial en la vida de un creador es su obra (sobre todo cuando el creador ha vivido más tiempo y ha terminado su vida tras un período de esterilidad). A. S.

➢ ACMÉ.

FLOREO. El floreo es un elemento secundario que no forma parte del diseño principal de una obra de arte, sino que se añade a esta obra para darle variedad y adornarla.

El floreo es un elemento de ornamentación, un detalle capaz de gustar en sí mismo y que sirve para evitar la monotonía o la sequedad. Algunos estilos no admiten los floreos. Son, por ejemplo, los que buscan una grandeza austera y despojada o los que procuran la elevación y la nobleza. Otros no sólo admiten los floreos, sino que incluso su forma de conjunto acaba por desaparecer bajo el torrente de detalles ornamentales convertidos en fines en sí mismos. No existe un floreo propiamente dicho más que cuando este elemento de la obra es a la vez considerado como origen del placer, tomándolo por separado, y como un elemento de detalle con relación a las líneas de conjunto de la obra.

Todo esto es válido para la música, pero, además, el término posee, en este terreno, un valor más técnico: los floreos o notas de floreo son huellas improvisadas o escritas (generalmente representadas por signos o pequeñas notas), tales como el grupeto, el mordente, etc., que no son necesarias en el contexto general de la frase musical, pero que contribuyen a darle una cierta fisonomía, Una aplicación clásica del floreo se encuentra en la música de clave, en la que mitiga una inevitable sequedad o brevedad del sonido. E. A. S.

➢ ORNAMENTO.

FLORIDO. Adjetivo empleado en estética en dos sentidos.

I - Lo que se parece a las flores

Un color florido evoca los tonos frescos* y vivos* de las flores (poco usado).

II - Sentido figurado: adornado con flores

Se califica de florido lo que añade a un tema o una trama elementos ornamentales variados, agradables y graciosos. El término tiene un sentido técnico en literatura y música. El «estilo florido» emplea, en literatura, «flores retóricas», es decir, imágenes*, tropos*, giros indirectos; multiplica los adjetivos, elige términos delicados y elegantes, pero no pomposos, prefiere las construcciones estudiadas pero no alambicadas; se acerca a lo precioso, pero tiene más simplicidad en la abundancia. En música, el *contrapunto** *florido* admite valores diferentes en las partes, un número de notas bastante libre para cada nota del canto, síncopas y ritmos variados. A. S.

Florilegio ➢ *Antología*

FLORITURA. Ornamentación hecha de elementos pequeños y graciosos añadidos a lo principal para adornarlo.

La palabra ha sido primero un término de música. Designaba vibratos, apoyaturas*, trinos... añadidos a una melodía por un cantante o instrumentista para recrearla y, con frecuencia, para mostrar la virtuosidad del ejecutante. La palabra se extendió enseguida a la caligrafía; una floritura es, en este caso, un trazo gracioso y más o menos caprichoso de la pluma y que se añade al trazo de una letra. Finalmente, esta palabra se ha introducido en todas las artes, y hay floritura siempre que se añade un ornato de detalles menudos y un poco retorcidos. El término, sobre todo en literatura, puede ser ligeramente despectivo: da a entender que se olvida lo esencial en aras de los detalles superficiales e inútiles, quizá arbitrariamente complicados, y cuya hermosura se aproxima peligrosamente a la afectación. A. S.

➢ AFECTADO, ORNAR/ORNAMENTO.

FLUIDO. Este término, que califica un estilo, una manera de escribir o de hablar, indica en ellos una especie de fluidez tanto en la fuente como en el efecto. Lo fluido parece surgir de un manantial, sin dificultad, con naturalidad y soltura; pero también, presenta un cierto carácter de dulzura y de armonía, por el cual parece deslizarse sin contrariar al lector o al auditorio.

También se ha empleado a veces este término en las artes plásticas; un dibujo fluido es un dibujo hecho con soltura, con un gesto continuo. Pero este empleo del término es poco frecuente. A. S.

➢ ABANDONO, SOLTURA.

En consecuencia, podemos distinguir dos sentidos:

I - Sentido propio

Cuerpo con moléculas que resbalan unas sobre otras, y sin forma propia; se puede derramar y adquiere la forma de la vasija que lo encierra. Los líquidos y los gases son fluidos. En pintura, la fluidez de los excipientes que llevan pigmentos de colores permite extenderlos, pero les da tendencia a correrse y derramarse. Es necesario conocer esta propiedad física para comprender las condiciones de trabajo del artista, las impresiones que experimenta en su acción misma, y los resultados que logra.

II - Sentido analógico

Cuando se habla de un estilo y de los sonidos de una obra literaria, lo que parece correrse y derramarse. Estudios estadísticos de los fonemas de ciertos escritores considerados de estilo fluido (Chateaubriand, Verlaine...) han puesto de relieve que se encuentra una tasa particularmente alta de semivocales en la paleta sonora que estos autores se han fabricado intuitivamente.

A menudo, la danza ha buscado la fluidez para traducir las evoluciones de personajes marinos, tales como la Oceánica de *Noces fantastiques* (coreografía de Serge Lifar). La fluidez en danza se obtiene por medio de movimientos muy ligados formando ondas que recorren todo el cuerpo; las articulaciones se mantienen flexibles y no se doblan más que ligeramente, para dar la impresión de que el intérprete está formado sólo de líneas curvas ondulantes. G. P.

➢ FLUENTE.

FOGOSIDAD / FOGOSO. La fogosidad es ardor, impetuosidad, que lanzan a acciones vivas y vigorosas. La *ejecución* fogosa de una obra de arte (en música, pintura y dibujo o en la interpretación de un actor...), es una ejecución arrebatada, fuerte y rápida; tiene frecuentemente brillantez y brío*; pero si no se apoya en una adecuada maestría de la técnica, corre riesgo de llevar a errores, falsas notas..., detalles que deberían encontrarse en una ejecución correcta, y que en este caso se verían anegados en el oleaje de un completo arrebato. En la *invención* o *concepción* de la obra, la fogosidad es una especie de entusiasmo* que arrastra, estimula las facultades mentales, da inspiración y puede generar muchas ideas y hallazgos atrevidos; pero si no la controla, puede extraviarse, perderse en pseudoiluminaciones sin valor. Es, por tanto, una cualidad útil para el trabajo del primer impulso; pero requiere enseguida una fase de crítica para juzgar de sus sugerencias. A. S.

FOLCLORE

I - Etimología y sentido general

Folclore (del inglés arcaico *folk,* pueblo, y de *lore,* saber tradicional) designa la rama de la arqueología que recoge y estudia el conjunto de las creencias, cuentos, leyendas, mitos, proverbios, juegos, danzas, cantos y artes populares incorporados a la tradición oral de una determinada sociedad. En un sentido más amplio, la palabra se aplica a las costumbres y usos que pretenden perpetuar formas socio-culturales antiguas características de esta comunidad.

II - Los orígenes del folclore

La palabra apareció por primera vez en 1846 en el *Athenaeum* inglés, pero la cosa nombrada es mucho más antigua que la palabra. Ya en 1760 Mac Pherson había publicado sus *Fragments of ancient poetry.* No obstante, sin duda son los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, con sus *Kinder un Hausmärchen,* cuyo primer volumen apareció en 1812, quienes establecieron las verdaderas bases de una ciencia folclórica. Sus trabajos sobre las tradiciones alemanas, en particular sobre las poesías de los *Meistersinger,* fueron agrupados en un sistema mitológico de los orígenes, la *Deutsche Mythologie,* publicada en 1835. En seguimiento de ellos, y un poco por todas partes del mundo, se formaron sociedades interesadas por recuperar su pasado, que se propusieron como meta recoger todos los documentos folclóricos relativos a su grupo social, local, regional o nacional. Muchos etnólogos, como Franz Boas, estiman que los documentos folclóricos suministran una información etnológica preferible a la de los documentos escritos. Por otra parte, aunque no se dirijan a fijar momentos o eventos históricos, es cierto que prestan servicios irreemplazable sobre el estado de espíritu y las costumbres de los pueblos, y su utilización ha permitido renovar ciertos aspectos de la historia.

III - Las funciones del folclore son, en efecto:

1 / Función filosófico-religiosa

El folclore contribuye a asegurar la cohesión de una comunidad; inculca desde la infancia creencias que armonizan con las instituciones. Marca con ceremonias rituales las etapas de la vida (nacimiento, mayoría de edad, himeneo, muerte...).

2 / Función moral

Los cuentos, las farsas... reprueban lo que no concuerda con las reglas morales o sociales. A la inversa, leyendas y cuentos alaban a los héroes, los santos... que constituyen modelos. Los proverbios recuerdan lo que se considera como sabiduría.

3 / Función de compensación

Freud y Jung han pensado que los mitos o los cuentos son maneras ficticias de satisfacer los deseos y los temores más profundos del hombre. Los cuentos y leyendas presentan héroes que exceden los límites sociales, biológicos, etc., de la existencia humana ordinaria (un príncipe se casa con una humilde muchacha, un talismán permite escapar de las constricciones de espacio y tiempo, etc.).

4 / Función de identidad del grupo

Cuando un grupo se siente amenazado en su identidad (minoría, provincia absorbida en un gran Estado), el folclore le parece una afirmación de sus raíces. Por eso se forman actualmente grupos folclóricos. Pero esto conlleva a veces modificaciones en el arte; así, en las danzas folclóricas, cuando adquieren un aire espectacular o se incluyen en formas teatrales, se amplifican los elementos de mayor efecto.

IV - Significación estética y fecundidad artística del folclore

1 / El arte folclórico

Bajo múltiples formas, el folclore da lugar a obras de arte de todas clases:

A / *La literatura oral:* los folcloristas incluyen aquí las obras habladas que se transmiten por vía oral de generación en generación: relatos populares, farsas proverbios... Véase *Adagio, Cuento, Gnómico, Leyenda, Mito* y *Oral (literatura).*

B / *La música* y, sobre todo, los *cantos* populares.

C / *Las artes plásticas populares* y todas las producciones artesanas: trajes y vestimentas representativos de una comunidad, telas ornamentales, alfarería, muebles, vajillas, objetos de adorno, obras arquitectónicas de un estilo particular.

D / *La cultura social popular:* fiestas, juegos, diversiones, danzas populares...

Por lo demás, estas formas principales de folclore se reflejan unas en otras y se completan entre sí.

2 / El arte inspirado en el folclore

El folclore se hace aquí arte voluntario y fuente de inspiración. La pintura flamenca y holandesa del siglo XVII son buenos ejemplos de ello, con las escenas populares de Peter Bruegel o maestros menores como los Teniers, los interiores de Vermeer o de un maestro menor como Peter de Hooch, o como en Francia los cuadros de los tres hermanos Le Nain. Mejores aún son, quizá, los ejemplos que aporta la música, en la que se expresan a la vez el genio propio del músico y el de su pueblo. Citemos solamente las mazurcas y las «polonesas» de Chopin, las rapsodias húngaras de Listz, las danzas populares de Bartok (el cual recorrió el campo húngaro para recoger sus canciones populares, y puso su originalidad al servicio de su espíritu); o las obras más significativas de Granados y de Manuel de Falla, como en Francia las de Déodat de Séverac. Sin duda, no hay país alguno en el que los artistas no hayan considerado muy importante tomar préstamos del folclore, hasta el punto de que constituyen en muchos casos lo esencial de sus obras de arte, manifestación de su apego a sus tierras. L.-M. M.

➢ COSTUMBRE, POPULAR.

FONDO. Este término, en estética, tiene tres usos principales.

I - Teatro

El *fondo* del escenario, o *el fondo* en absoluto, es la parte del área de escenificación más alejada del espectador. La manera en que se utiliza esta parte del espacio escénico depende de la configuración y de las dimensiones materiales del escenario, y también de ciertas decisiones estéticas. Con frecuencia se atribuye una menor importancia a lo que se encuentra en el fondo, menos evidente a los ojos del público que lo que está delante del escenario. Pero ciertos dramaturgos o escenificadores han desplazado el interés en el sentido de la profundidad, llegando a ser el fondo, en ocasiones, el lugar que focaliza la atención; se encuentran buenos ejemplos de esto en el teatro de Victor Hugo.

El *telón de fondo,* también llamado a veces simplemente *fondo,* es la tela que limita por detrás el área de escenificación; marca también el límite de la coincidencia espacial entre la realidad material representativa y la diegesis* representada; el fondo puede hacer imaginar lejanías, sugerir una extensión más allá del escenario, pero es un espacio ficticio, únicamente diegético.

➢ ESCENA.

II - Artes plásticas

En un cuadro, un dibujo, un grabado, una fotografía, y también en el cine y en escultura (bajos y altorrelieves), el término fondo tiene dos sentidos, que pueden reunirse en una misma parte de la obra y también separarse, puesto que se trata de dos conceptos distintos.

1 / El fondo puede ser la zona, más o menos amorfa, sobre la cual destacan los motivos o las figuras. La psicología de la forma ha investigado cuáles son los factores que hacen aparecer como figura o como fondo las diversas partes del campo visual; las figuras tienen, sobre todo, una simplicidad de contorno, son formas cerradas sobre sí mismas, fácilmente identificables, y lo que está menos firmemente conformado tiene el papel de fondo. En ocasiones, las artes plásticas, y sobre todo las decorativas, buscan *evitar* esta dualidad figura-fondo mediante formas complejas y entrecruzadas que, frecuentemente, llenan todo el campo sin dejar zonas unidas. Puede suceder que el contorno de las partes del fondo sea bastante nítido y se puedan hacer de él figuras; un mismo elemento puede tomar tanto la función de figura como la de fondo, lo cual transforma toda la percepción del conjunto; el caso más curioso es el de los dibujos con doble o triple manera de verlos, en los que el fondo y la figura tienen rigurosamente la misma forma y toman sus funciones en razón del sentido en que se mire el dibujo.

➢ FIGURA, FORMA (PSICOLOGÍA DE LA), HORROR AL VACÍO.

2 / También se llama fondo a la parte de la obra que se ve como situada detrás de las otras y que constituye un segundo plano. En escultura el fondo es, ciertamente, y de manera material, la parte trasera de los motivos que destacan sobre él en relieve. Pero en las artes pláticas de dos dimensiones (pintura, dibujo, grabado...) la obra es plana materialmente, y la profundidad es, entonces, mera apariencia. Ciertos colores parecen estar delante de otros que parecen hundirse. El fondo –frecuentemente, los fondos– de un cuadro figurativo constituye las lejanías diegéticas más o menos fugitivas.

➢ PERSPECTIVA.

III - En todas las artes, el fondo se opone a la forma

Se llama entonces fondo lo representado o narrado en la obra, su contenido, especialmente su contenido de ideas. En suma, es un significado cuyo significante es la apariencia de la obra; la forma es entonces el significante considerado en sí mismo con independencia de su función significativa. A. S.

➢ FORMA.

FONEMA / FONÉTICA / FONOLOGÍA. Un *fonema* es un sonido, o más exactamente, una unidad de sonido articulada por la voz. Los fonemas son, por tanto, los *qualia** *sensibles* del arte literario, ya hayan sido realmente emitidos o simplemente escuchados, o se representen mentalmente sin que exista percepción real (como, por ejemplo, en el caso de una lectura muda). La noción de fonema es, pues, de una importancia esencial para la estética literaria. Cada lengua dispone de un cierto número de fonemas, más o menos numerosos (sin embargo, no se puede multiplicar indefinidamente el número de fonemas sin que se corra el peligro de distinguir mal unos de otros, si existen demasiados fonemas próximos). Naturalmente, los

fonemas no deben ser confundidos con las letras por las cuales se les representa más o menos aproximativamente. El sistema de los fonemas varía de una lengua a otra; ejerce un papel fundamental en el aspecto sonoro de una lengua y en los tipos de armonía vocal que forma.

La *fonética* es el estudio de los fonemas, de su naturaleza, de la forma en que éstos son emitidos.

La *fonología* no estudia los fonemas en sí mismos, sino por su finalidad funcional. Al fundamentar la finalidad esencial de los fonemas en la estética de las obras literarias de las que éstos constituyen el aspecto sensible, estas ciencias se conforman para la estética en ciencias auxiliares de una gran utilidad. D. C./ A. S.

➢ SONIDO.

FONÓGENO. Aparato inventado en 1950 por Pierre Schaeffer, y utilizado en los estudios del Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion Française, en París, por algunos compositores de música «concreta»; el fonógeno es un magnetófono de transposición variable: permite la lectura, a unas velocidades que se corresponden a las frecuencias de una gama temperada, de una curva magnética sobre la cual se registra una señal cualquiera. Se hace posible, entonces, construir una melodía –en el sentido tradicional– sobre cualquier timbre.

El fonógeno ha facilitado, ciertamente, el desarrollo de la música «concreta». En la medida, sin embargo, en que las transposiciones autorizadas se limitaban a reconducir el cromatismo propio de las músicas instrumentales habituales, los músicos que las utilizaban retornaban a la convención del solfeo; el campo de posibilidades así abierto en el plano técnico no ofrecía, a fin de cuentas, más que una ilimitación aparente. D. C.

➢ CONCRETO *[II, 3]*.

FORJA / HIERRO. El *hierro* es un cuerpo simple, un metal, de color gris, muy duro, sólido, resistente, pero dúctil, maleable y fácil de trabajar en caliente. La *siderurgia* es la industria del hierro; la *forja* es el trabajo artístico del hierro, principalmente según la técnica del forjado. Esta técnica permite realizar rizos, arabescos, volutas, torsiones, para enrejados, pernos, barandillas de escaleras, etc., obras en las que el vigor se une tan estrechamente con la gracia que llegan a no ser más que una sola cosa. La escultura ha empleado el hierro, sobre todo en épocas arcaicas, o muy recientes (siglo x x) y en esta última el hierro es cortado, taladrado, soldado... El arte saca partido también tanto del hierro bruto, mate por su estructura cristalina, como del hierro laminado y pulido, cuya superficie bruñida adquiere un brillo sobrio; y como el hierro se oxida por la humedad, se lo protege con pintura, barnices, o esmaltes. Además de su empleo como material de las obras de arte, el hierro le proporciona instrumentos, a veces llamados, por eso mismo, *hierros:* en encuadernación, el hierro es un instrumento que sirve para hacer impresiones, y el *hierro pequeño* se emplea en composiciones decorativas. El grabado sobre plancha de hierro es menos frecuente que el de plancha de cobre, pero también se emplea aquélla. En fin, el hierro es ingrediente en la preparación de ciertos colores utilizados por los pintores, sobre todo los colores a base de sulfato ferroso, como el azul de Prusia. A. S.

➢ ACERO.

FORMA. La palabra forma tiene un uso tan frecuente como importante en estética, pero tiene diversas acepciones, cada una de las cuales corresponde a un concepto fundamental; su confusión es, a menudo, causa de graves malentendidos. Importa, por tanto, distinguirlos para precisarlos.

I - La forma exterior espacial

En una acepción muy concreta, la palabra forma designa *la figura constituida en el espacio por los contornos de un objeto en la totalidad de su superficie,* se trate de la superficie de un objeto de tres dimensiones o del contorno de una superficie plana. Se dice también, por ejemplo, que el bronce fundido toma la *forma* del molde.

Este sentido concierne, pues, a las artes del espacio y, primeramente, a las *de la escultura y el dibujo.* Si se trata de arte figurativo, la forma puede ser la del objeto representado. Se dice a menudo, en este caso, las formas, en plural; una relación frecuentemente observada lleva a emplear el plural para designar la configuración de un cuerpo (sobre todo, de un cuerpo humano) en las tres dimensiones del espacio; el singular designa más bien el contorno tal como aparece en perspectiva desde un determinado punto de vista. Así, se dice: «Este hombre tiene formas atléticas; este brazo adquiere una forma poco graciosa en escorzo».

Pero puede tratarse también de la forma de la obra (o de una parte de la obra) en tanto que objeto material, figurativo o no. Se puede hablar entonces de formas lisas de curvas continuas, tanto respecto del *Pboque* de Brancusi, el *Cobra-Centaure* de Jean Arp, como respecto de la *Projection dynamique dans l'espace au 30° degré* de Antoine Pevsner.

Por último, puede tratarse de una forma común a un objeto y a su representación figurativa plástica. Los pintores de la escuela de David estaban «atentos a ajustar la forma» (Anatole France): esto quiere decir que concedían un valor artístico particular a un diseño preciso y vigoroso que muestre el modelo con exactitud y que dé una impresión general como de altorrelieve.

A menudo se amplía un poco la acepción del término forma, acentuando menos el contorno material que las propiedades estéticas que de él resultan. Es así como se habla de una forma esbelta o robusta, de la elegancia, ligereza o pesadez de una forma, o como se distinguen formas románicas o góticas, etc. Se puede entonces definir la forma, más bien, como *el conjunto de los caracteres estilísticos o estéticos que proceden inmediatamente de la configuración exterior espacial de un objeto.*

En todos estos casos se suele oponer la forma a la materia, pero no en el sentido filosófico aris-

totélico. Sólo se quiere distinguir los *contornos exteriores* y *el material de que se compone la masa interior.* Por lo demás, estas dos cosas no son sin relación, pues no siempre convienen mutuamente cualquier material y cualquier forma. Para que conserve la forma que se le ha dado, sin desparramarse ni desplomarse, se necesita un material sólido. Un material de grano fino, un material que se puede pulir, son adecuados para formas lisas con detalles delicados; otros se prestan más bien a firmas burdamente delineadas.

Pero junto a unas partes que crean objetos espaciales para que se contemplen desde el exterior, hay que hacer un lugar especial a aquellas en las que el objeto que recibe una forma es el cuerpo del artista. En el arte de la danza, por ejemplo, si la forma es la configuración exterior y un a modo de envoltura del cuerpo que danza, esta forma constituye el límite entre el fuera –que se ofrece a la vista– y el dentro –vivido en primera persona por el bailarín–; el bailarín no ve su propia forma, la hace con su actividad y la siente por impresiones kinestésicas*.

➢ CONTORNO, MOLDEADO.

II - La forma, aspecto general exterior

En un sentido, ligeramente diferente, también se llama forma exterior a la apariencia inmediata de una obra, a la manera en que aparece de entrada, pero que no constituye su estructura determinante. Algunas esculturas modernas tienen la forma exterior de máscaras africanas, o una novela es, a primera vista, una biografía, pero esta primera impresión no agota su significado. No obstante, la forma exterior no es una apariencia despreciable; con mucha frecuencia es un medio utilizado por la forma interior, por la estructura esencial. Ciertas apariencias empleadas de manera irónica, por ejemplo, son un elemento constitutivo de la naturaleza de la obra.

A menudo se opone, en este sentido, *forma* y *fondo:* la forma es la apariencia, y el fondo es lo que la forma significa o expresa, el mensaje con que está cargada. En una obra literaria, cuando se distingue el fondo y la forma, el fondo es el contenido de ideas, y la forma es el estilo, la manera que tiene el autor de escribir. En el arte de la danza, la oposición entre el fondo y la forma está en la base de la diversificación de corrientes estéticas; así, la danza clásica se caracteriza por una estética llamada lineal* basada en la forma, en la apariencia, mientras que las corrientes de la danza moderna actual corresponden a una estética existencial basada en la expresividad del gesto, en la proyección en el espacio de una interioridad de tipo psicológico, mental, sensible, etc.

➢ CONTENIDO, FONDO, ESTILO.

III - La forma como constitución de un objeto, definida por relaciones precisas de orden, situación, relaciones o proporciones

Este sentido designa toda configuración, espacial o no; se puede, por ello, hablar de la forma de una melodía (se dice también, más metafóricamente, y un poco de manera poética, «la sinuosidad» de una melodía). Estas formas pueden ser puramente psíquicas o incluso espirituales (orden de ideas; sucesión, sabiamente dispuesta, de las impresiones afectivas sugeridas –lo que se llama «las sinuosidades sentimentales» de una novela o de una sinfonía, etc.). El término *forma,* sean cuales sean los elementos entre los que se dan estas relaciones, sigue siendo unívoco mientras estas relaciones sean suficientes para definir los dispositivos y configuraciones de las que resultan las características estéticas de la obra.

Estas relaciones, por lo general, pueden ser conocidas con precisión, e incluso nombradas en términos técnicos; a veces, sin embargo, permanecen desconocidas, y son más sentidas que comprendidas. Acontece también que se aplican a un arte expresiones que designan con precisión formas de otra arte; así, por ejemplo, se aplica a la concordancia de colores términos tomados de la música y de la armonía. Esta transferencia es, a veces, realizada con mucha ligereza; pero es legítima cuando, en efecto, existe la misma relación entre elementos sensoriales de diferente naturaleza. Acerca de esto, las *correspondencias** entre las artes son, precisamente, formas comunes, estructuras abstractas que pueden aplicarse a contenidos concretos diversos: se las puede separar y considerar en ellas mismas.

Aquí se hace difícil distinguir entre forma exterior y forma interior, en la medida en que la forma exterior (en el sentido *I* y *II)* es el resultado de una estructuración a partir de un principio organizador, que sería la forma interior.

Un movimiento, cuyo comienzo se puede poner en Kant, asigna como tarea esencial de la estética el estudio de las formas. La «revolución copernicana» de Kant consistía en observar primero las *formas* de nuestra experiencia del mundo, siendo el juicio estético uno de los modos de esta experiencia. Aunque las formas de nuestra representación sensible e intelectual de las cosas y de los seres tienen el riesgo de ser inadecuadas a su verdadera esencia, el arte tiene el privilegio de crear formas para las cuales el contenido no es una materia extraña, sino su contenido propio, producido por el hombre al mismo tiempo que la forma misma. El objeto del juicio estético, según Kant, es la belleza de la forma. Es juzgado como bello lo que, por la sola percepción de su forma, suscita un sentimiento de placer desinteresado. Una forma parece bella porque es adecuada a nuestras facultades de aprehensión, presentándonos una coherencia racional en el interior mismo de la libertad de la imaginación, la imagen de una finalidad autónoma.

La influencia de Kant marcó a Schiller, quien en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* funda lo Bello sobre la unión del *instinto sensible* (que quiere la *vida)* y el *instinto formal (Formtrieb)* cuyo objeto es la *forma (Gestalt).*

En el siglo XIX, el estudio de las formas comienza a ser considerado como tarea típicamente estética, como efecto de muy diferentes influen-

cias (incluso opuestas): por un lado, las preocupaciones de algunos artistas al reflexionar sobre su arte, muy conscientes de los problemas formales; por otro, el marco del pensamiento kantiano; y, por último, las tendencias científicas hacia lo positivo. Ya Zimmermann define la estética general como Ciencia de la Forma *(Allgemeine Æsthetik als Formwissenschaft,* Viena 1865); pero este movimiento se desarrolla, sobre todo, cuando se encuentra en el estudio de las formas a partir de un análisis de las obras el medio de evitar todo peligro de subjetividad, y de dar a la estética estatuto de ciencia objetiva. Se encuentran algunos estudios de formas en los comienzos de la estética experimental, en Fechner. El estudio de las formas ha sido continuado en el siglo XX.

En la *Filosofía del arte* (1912-1914, pero póstuma) de Lukacs, incluye en un formalismo integral todas las dimensiones de la obra de arte según su estructura formal, incluidos los materiales, la experiencia del artista, el contenido ideológico y el sentido metafísico de la obra; esta teoría es ilustrada por su *Teoría de la novela* (1916), en la que sustituye los *géneros* literarios –datos considerados convencionales y exteriores– por las *formas,* que son la determinación estructural y conceptual de aquéllos.

En 1929, Etienne Souriau publica *L'avenir de l'esthétique,* en donde define la estética como una ciencia de las formas, de donde deriva su «estatuto científico perfectamente riguroso y positivo». En este trabajo distingue Souriau la *forma primaria* o *forma de primer grado,* forma puramente intrínseca, y la *forma secundaria* o *forma de segundo grado,* que es aquella según la cual se interpreta la obra como representativa de algo determinado. De este modo, «Un cuadro de caballete es, en su forma primaria, un papel plano en el que están dispuestas unas manchas coloreadas repartidas según ciertas proporciones y yuxtaposiciones, que comportan tal o cual efecto de contraste o armonía, tales o cuales delineaciones (lo que en un lenguaje poco exacto, pero muy de moda hoy, se llama su «sinuosidad»). Su forma secundaria será la de un paraje o un personaje cuya evocación se desprende de la interpretación de estas disposiciones primarias. Así, lo que primariamente son dos líneas que convergen, en el segundo grado son la perspectiva de una cinta –una carretera, por ejemplo– que se aleja del espectador... En ciertos casos especiales sucede... que pueden corresponderle dos formas secundarias, no obstante ser incompatibles entre sí, a una misma forma primaria; es el caso de las "figuras ambiguas" que pueden servir para juegos de imaginación».

Los estudios de las formas dan lugar entonces a muy numerosos trabajos (Pius Servien, Lucien Rudrauf, Paul Ginestier, etc.). El estructuralismo estético es un ejemplo de los más claros. Para Focillon *(La vie des formes,* 1943), el contenido mismo aparece como un dato formal que no se puede interpretar con independencia del lenguaje particular de cada género artístico y de cada obra. *La teoría estética* (1970) de Th. W. Adorno se declara también como análisis formal puesto a punto gracias a los conocimientos técnicos acumulados durante el siglo XX.

En todos estos sentidos, el término *forma* se emplea preferentemente en plural, a la vista de la multiplicidad de formas que pueden estructurar las obras de arte. Pero, en un sentido más general, se dice a veces «la forma» para designar universalmente *toda esta clase de hechos.* Así, se dice de alguien que tiene «sentido de la forma» para designar su aptitud para observar con interés, para captar con propiedad y delicadeza, incluso para reproducir con habilidad, todas las determinaciones de este orden, por ejemplo los medios, los procedimientos de composición y de estilo, o las variedades más sutiles de los efectos estéticos que dependen de ello.

➢ OBJETO, IDEA *[I],* KANTIANA (ESTÉTICA), ESTRUCTURALISMO.

IV - Las formas como tipos de organización y géneros artísticos

La palabra forma –de la que venimos siguiendo un proceso casi rectilíneo de generalización y de abstracción a partir del sentido inicial (la configuración espacial de un objeto)– se especializa de nuevo en acepciones que suponen puntos de vista más complejos.

Las figuras de los objetos artísticos, e incluso las de los seres naturales, pueden con frecuencia ser reconducidas a unas cuantas clases de seres, a un pequeño número de tipos especiales que se denominan formas. En este caso nunca se toma la palabra forma absolutamente. Su significado siempre es relativo a una clase de objetos o de seres. Incluso puede tomar una acepción bastante técnica. En este sentido, se llaman «formas musicales» a los *tipos de composición más característicos y más comúnmente empleados.* En literatura se habla más bien de géneros; pero en música se llaman formas a la sinfonía*, la sonata*, la cantata o el minueto. En ambos casos se trata de caracterizaciones del mismo orden.

Se llaman «formas fijas» (se trata de un caso particular de este sentido *IV)* a aquellas a las que tradiciones con fuerza de ley asignan nombres técnicos (soneto*, balada*, fuga*, etc.), a tipos de composición que determinan de antemano ciertos aspectos de la disposición de la obra. Aunque pueda haber algo de convención en estas reglas que el artista debe respetar, hay que reconocer también que la convivencia de estas reglas entre sí, y el carácter perfectamente orgánico del sistema que constituyen, dan lugar a conjuntos en los que todas las partes están tan rigurosamente enlazadas entre sí, en un equilibrio tal, que se puede ver en ello una perfección, y que no se podría modificar una sin efecto sobre las demás. Esto puede explicar el éxito de ciertas «formas fijas» abundantemente cultivadas.

➢ GÉNERO.

V - Las concepciones filosóficas de la forma

Aunque todos los sentidos precedentes son sentidos propiamente estéticos, es indispensable

que muchos estetas filósofos emplean también la palabra forma en acepciones ténicamente filosóficas. Además de Kant, ya citado, los filósofos de quienes la estética ha obtenido usos filosóficos del término son Platón, Aristóteles y Plotino.

Pero es conveniente advertir, cuando se considera el término *forma* en los filósofos griegos, que los traductores utilizan a menudo este término para traducir tres palabras diferentes. Uno es μορψή, que corresponde más bien al sentido *I* definido más arriba: el contorno exterior. Otro es σχῆμα, la figura, configuración y disposición estructural, a la vez; este término corresponde mejor al sentido *III* expuesto antes. Por último, εἶδος es la forma en tanto que esencia, y es esta noción metafísica la que nos ocupará en este sentido *V.*

1 / En sentido platónico, las Formas son las Ideas, universales puros, trascendentes al mundo sensible y que sirven a éste de modelo; la materia de los objetos sensibles está dispuesta en función de su esencia y de las cualidades de las que participan.

Cuando en una estética platonizante se usa el término forma en este sentido, se hace sobre todo para referirse a una especie de ideal trascendente, sean las estructuras (formas en el sentido *III)* en tanto que determinan esencias, sean incluso las obras de arte, cada una de las cuales tendría su ideal propio que el artista intenta encarnar en la obra material. A menudo el empleo de un vocabulario platonizante tiene como objetivo situar con nitidez un estudio en el plano de las relaciones entre las obras reales y los conceptos, y para huir de las desviaciones de ciertos relativismos historizantes.

2 / En sentido aristotélico, la idea o forma ya no es trascendente, sino que está inserta en las cosas sensibles y no existe sino en ellas. Es su naturaleza específica. Parece que Aristóteles pensó la forma de manera naturalista; la forma es para él un factor activo interno que fija los caracteres de la especie, algo así como el genotipo.

El uso de *forma* en este sentido aristotélico es menos frecuente en estética que el del sentido platónico; se emplea sobre todo en plural, a propósito de problemas de clasificación.

3 / Por último, en Plotino –quien, por lo demás, deriva su doctrina de las de Platón y de Aristóteles–, aparece un concepto nuevo, el de *forma interior* o *idea interior.* En las *Enéadas* (I, 6, 3), el arquitecto juzga de la belleza de una casa «ajustando la casa real a la forma interior de la casa»; la considera bella si «su ser exterior, abstracción hecha de las piedras», coincide con «la idea interior... que manifiesta, en la multiplicidad, su ser indivisible». La forma interior es, pues, el *principio* de acuerdo y de organización de las partes entre sí, y regula la *disposición* mutua de los elementos materiales (forma exterior), y le da su unidad.

Esta expresión de *forma interior,* por lo demás, no siempre ha sido utilizada de la misma manera por todos los autores modernos que se han servido de ella. En el Renacimiento, se asocia a la visión del artista, a la totalidad ideal de la obra, considerada por lo general como infinitamente más bella que la obra efectiva, la cual no es más que un pálido reflejo de aquélla (es aún la concepción de Winckelmann). Sin asociarla al arte, Shaftesbury emplea la fórmula de la *inward form,* del poder creador y estructurante. Parece que fue Herder uno de los primeros, con el joven Goethe, en admitir que la obra de arte también posee un «alma», es decir, estos autores son de los primeros que han aplicado a la obra de arte la fórmula de Shaftesbury. La forma interior será, en adelante, el verdadero principio estructurante de cada obra, la clave de su organización exterior. Para muchos autores, la forma interior, o el fondo según su estructura, está ligada a la individualidad particular del artista, a su época, a su país, a su puesto en la sociedad. Es el *sentido* tal como éste puede ser figurado. La *Estética* de Hegel, la *Teoría de la novela* de Lukacs, los *Principios fundamentales de la historia del arte* de Wölfflin están entre los mejores ejemplos de análisis de la forma interior, para cuyo estudio es indispensable la reflexión filosófica: se trata de una manera coherente de enfocar el conjunto del mundo y de la existencia en una época determinada por medio de un material particular: el lenguaje o las materias visuales o sonoras, cuyo sentido no puede ser disociado. Para otros autores (sobre todo en la estética francesa contemporánea), la forma interior se relaciona más bien con las exigencias de la obra para con el artista que la realiza: es el principio propio de la obra que ha de ser explicitado, y que interroga al artista en cada una de sus decisiones durante la realización; esta forma se parece mucho, entonces, con lo que E. Souriau ha denominado el *ángel de la obra**. E. S./R. R./A. S.

➢ Neoplatónica (estética), Platónica (estética).

FORMA-FUERZA. El concepto de forma-fuerza es un concepto tomado de la física, y creado por los Futuristas italianos. Según ellos, la forma-fuerza brota de la forma real, de la que traduce su movimiento, su dinamismo. Es una forma inventada por el artista plástico, e introduce en la composición la visión emocional del pintor ante el dinamismo universal. Es, por tanto, el producto de la dialéctica de la forma –definida– y la fuerza –producto de la energía–. N. B.

➢ Futurismo.

Forma funcional ➢ *Función/Funcionalismo, Industrial (estética)*

FORMA (psicología de la –). Ha sido Paul Guillaume, en 1937, quien ha dado a conocer en Francia, con este nombre, la psicología de la forma *(Gestaltpsychologie),* escuela de psicología que replantea los principios sobre los cuales se constituyó en sus comienzos esta ciencia. La primera psicología tomó como modelo la física y la química tal como habían sido desarrolladas desde el siglo XVII hasta finales del XIX. Ciencia de tipo mecanicista, se dedicaba a aislar los elementos de los cuerpos e investigar las leyes de sus combina-

ciones. Por lo mismo, esta psicología de carácter analítico partía de sensaciones y daba cuenta de su organización por leyes asociativas, que explican todos los hechos de la percepción y de la memoria como diversas operaciones del espíritu mediante las cuales se efectúa su síntesis.

La idea básica de la psicología de la forma está en radical oposición con la que sirve de fundamento a la psicología analítica. Esta nueva psicología tiene como precursor al psicólogo vienés Von Ehrenfels, quien en un artículo *Sobre las cualidades de la forma,* de 1890, parte de la observación de hechos simples pero decisivos. Aunque una melodía se compone de sonidos y una figura se compone de líneas, ambas tienen también una unidad. La melodía tiene un comienzo y un fin; es un todo en el que distinguimos los sonidos que le son propios de los sonidos extraños que eventualmente se mezclan con ella. Por lo mismo, la figura se circunscribe en su campo visual destacándose de otras figuras: la percepción discierne las líneas que le pertenecen y excluye las de otras figuras. Melodía y figura son «formas», *Gestalten,* es decir, estructuras, organizaciones (términos que traducen mejor el término alemán). Enseguida se advierte que una forma es cosa distinta, o algo más, que la suma de sus partes. Tiene propiedades que no resultan de la simple adición de las propiedades de sus elementos.

Lo que de aquí interesa a la estética son las enseñanzas que Ehrenfels obtiene de ciertas experiencias musicales. Primeramente, si se hace escuchar a un cierto número de personas uno solo de los sonidos que, en igual número, componen un tema, estas personas no percibirán en absoluto las cualidades de la melodía tal como aparecen cuando esta serie de sonidos se sucede en una misma conciencia. Además, si una melodía se transporta a otro tono, sigue siendo la misma melodía para quienes la escuchan, y no perciben ningún cambio. Por el contrario, si se altera una sola nota de la melodía, los oyentes no dejan de advertirlo. Ehrenfels concluye de todo ello que las sensaciones de los sonidos aislados no constituyen la realidad total de la percepción, y que el todo es una realidad por el mismo título que lo son los elementos. Cuando se transporta la melodía, lo que permanece constante son las relaciones entre los elementos, y son éstas las que le confieren su estructura.

Pero Ehrenfels aceptaba la idea de que la sensación es un dato, cosa que los psicólogos de la forma rechazan en sus escritos, como sucede en Meinong (1891), Wertheimer (1922), y sobre todo en Köhler (1929) y Koffka (1935), que publicaron una exposición de conjunto de la psicología de la forma. En el caso de la melodía, el oyente la percibe de manera completamente diferente según que la escuche ingenuamente, o que analice sus relaciones. Mediante el análisis, «*psicológicamente,* conocemos otro objeto, y no tiene sentido afirmar que este objeto es idéntico al primero, o que estaba contenido en él» (P. Guillaume). Lo que los gestaltistas añaden al estudio de Ehrenfels es que, para que la melodía sea percibida como tal, se necesita además que los intervalos de tiempo entre las notas no sean demasiado grandes. Lo esencial para los hechos psíquicos es la posibilidad de que unos actúen sobre otros, y viceversa, y esto se verifica en ciertas condiciones de proximidad en el espacio y en el tiempo. Estas relaciones de causalidad son las que dan existencia real a la melodía percibida, es decir, son las que organizan la serie de notas en una etructura. De estos hechos se deriva que –y aquí los gestaltistas superan e Ehrenfels–, según la fórmula de Köhler, «las estructuras son caracteres inmediatos del dato por la misma razón que lo es su contenido» y, por tanto, no se constituyen por síntesis de elementos dados antes por separado. La forma es el dato primitivo.

Por otra parte, los gestaltistas han desarrollado las investigaciones de Ehrenfels sobre la figura. De manera análoga a la melodía, la figura conserva su forma en cualquier escala mientras se mantengan las relaciones entre las líneas que la constituyen. En el ámbito de la vista, la experiencia fundamental –que se aplicará, a la inversa, por analogía a los sonidos– es la distinción figura-fondo. En la vida ordinaria ocupa un puesto importante. Gracias a ella se establece, en el campo de la percepción, una jerarquía entre las cosas y un medio neutro sobre el cual destacan. Es un hecho general: no existe objeto sensible más que en relación con un cierto «fondo». Esta idea de «fondo» se aplica en particular al ámbito de los sentidos. Un sonido destaca sobre un fondo constituido por otros sonidos o ruidos, o sobre un fondo de silencio, del mismo modo que un objeto destaca sobre un fondo luminoso u oscuro. Lo que de todo esto interesa a la estética es el dinamismo de la estructura. Como dice el psicólogo Henri Delacroix, así como «la música es ante todo una cinemática sonora, un sistema de formas en movimiento», así también «una forma no es un amasijo de líneas mudas, sino un juego de movimientos en el que participa nuestro cuerpo. Y en la medida en que la forma se anima, se hace estética». Por eso no cabe sorprenderse de que ciertas escuelas de pintura abstracta y de arquitectura contemporánea vean en estas investigaciones el fundamento de una nueva estética.

La *Gestaltpsychologie* no es sino uno de los capítulos de la *Gestalttheorie.* Ello quiere decir que, según sus teóricos, esta organización primitiva no es propia en exclusiva del psiquismo, sino que también se encuentra, según las mismas leyes generales, en el ámbito de las ciencias físicas y biológicas. Es una teoría general de la totalidad *(Ganzheit),* que rechaza la idea de elemento y de síntesis, y propone el principio de la anterioridad del todo sobre las partes en las que el análisis la disocia. L.-M. M.

➢ FONDO *[II].*

FORMALISTA / FORMALISMO. En general, es formalista quien concede gran importancia a la forma o a las formas; pero el término forma* puede ser tomado en sentidos diversos, y además se le puede conceder importancia a algo por razones de muy diferentes órdenes y, en fin, el

término formalismo ha sido empleado muy frecuentemente de manera polémica en conflictos que no siempre eran los mismos; de modo que la palabra formalismo tiene diversos sentidos que no coinciden y cuya confusión puede acarrear graves errores.

I - Los formalismos artísticos

Se pueden agrupar bajo esta rúbrica las acepciones del término formalismo que designan concepciones del arte y del valor estético. A. S.

1 / Se llama formalismo a la doctrina estética (ejemplo, Hanslick) según la cual la belleza es inherente a la presencia de una forma, es decir, a relaciones de proporción, de intervalo, de cantidad, etc., adecuadas para caracterizar la configuración estética del objeto; se trate de una melodía, de un arabesco o de lo que se quiera. La acepción frecuente de *forma,* en latín, en el sentido de belleza (cf. *formosus)* parece implicar un formalismo de esta clase.

➢ FORMA *[III].*

2 / Se llaman también formalistas a las escuelas artísticas que atribuyen un valor esencial a la forma por oposición al fondo, como sucedió en literatura antigua en los poetas denominados alejandrinos, o en Francia con la escuela parnasiana. Es aquí en donde se sitúa la teoría llamada de «el arte por el arte», según fórmula que quizá pertenece a Théofile Gautier.

3 / Más estrictamente, se llama formalismo (pero en este caso el término se toma generalmente en mala parte) al gusto artístico que goza en el ingenio de las «formas fijas», en el virtuosismo servil a reglas difíciles y convencionales (rimas raras o redobladas, repetición de las mismas palabras con sentidos diferentes como en el rondó o la sextina; cánones complicados, con imitaciones «en espejo», etc.). E. S.

➢ FORMA *[IV].*

4 / En una acepción más particular, pero derivada de los sentidos *2* y *3,* ciertos movimientos de obediencia marxista han llamado formalista al arte que no obedece los principios del realismo socialista. Pero este concepto general ha tomado sentidos diversos según los autores. Para unos el formalismo consiste sobre todo en la elaboración especulativa de formas creadas *a priori,* en lugar de derivarlas de la observación de lo real por «tipificador» y abstracción. Para otros el formalismo es una actitud que da la espalda a lo real por miedo a la vida. Todavía hay otros para quienes el formalismo consiste en mirar el arte en sí mismo, con independencia de preocupaciones sociales. Finalmente, para los últimos el formalismo es simplemente un interés por lo que hay de propiamente artístico en el arte, y una reticencia a juzgar únicamente según su contenido ideológico y su conformidad con el «espíritu de partido». A. S.

II - Los formalismos epistemológicos

1 / Sentido general

Se ha llamado formalismo estético a una teoría sobre el estatuto de la estética que ve en ella, esencialmente, una ciencia de las formas, y considera la forma como el hecho estético puro. La palabra formalismo ya no tiene aquí un sentido artístico ni estético, sino epistemológico: es relativo a un método de los estudios estéticos.

Las divergencias de los estetas a este respecto conciernen en especial al grado de suficiencia de la forma: es decir, si se puede formular un juicio estético válido contando sólo con ella, o si, por el contrario, será necesario considerarla, explicarla y juzgarla como producto, indicio o expresión de los demás factores de la obra. E. S.

2 / Sentido histórico: el formalismo ruso

En un primer momento, el término formalismo ha sido polémico, dirigido contra el grupo de lingüistas y de teóricos del lenguaje poético (Opoïaz) formados alrededor de R. Jacobson, B. Eikhenbaum, V. Chklovski, J. Tynianov y B. Tomachevski, seguidos por M. Bajtín. Entre 1915 y 1930, estos teóricos, próximos a los Futuristas, aplican a la literatura y a su materia –el lenguaje– los métodos que los formalistas (en el sentido precedente) aplican al arte plástico. Estudian las ténicas narrativas, el uso del lenguaje según sus ritmos y su musicalidad, las relaciones entre las estructuras fonéticas y semánticas, y más raramente, las estructuras semánticas más importantes. La actitud de los Formalistas rusos es esencialmente positivista: se esfuerzan en elaborar una *ciencia* objetiva de la literatura, que trabajaría sobre hechos y leyes verificables, con independencia de las interpretaciones azarosas. Una manera tal de acceso a lo estético se ha revelado a la vez fecunda y pobre: fecunda en la medida en que incita a considerar toda obra según su estructura propia, con abstracción de toda idea preconcebida sobre el autor; y pobre, porque el sentido último de las obras no se manifiesta más que en la interpretación, con todos sus riesgos, y en la reflexión sobre la situación del artista y del intérprete, sobre las diversas mediaciones del sentido. El estructuralismo francés (R. Barthes, G. Genette, T. Todorov) toma del formalismo ruso sus fecundas observaciones, y sobre todo, la atención a la organización objetiva del material. Tiende también a primar los elementos invariables, como la lingüística, y no la singularidad de cada obra. R. R.

Añadamos, con cita de T. Todorov, que «un principio aceptado desde su comienzo por los Formalistas rusos es el poner la obra en el centro de sus preocupaciones; rechazan la perspectiva psicológica, filosófica o sociológica... para ellos no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea... La evidencia misma de estas afirmaciones los hace menos interesantes hoy... Al tiempo que rechazan toda mística, que no puede sino velar el acto de creación y la obra misma, los Formalistas intentan describir su creación con términos técnicos». Pero «el trabajo de los Formalistas es sobre todo empírico, y precisamente son las conclusiones abstractas, la neta conciencia teórica, lo que falta con mayor frecuencia». A. S.

III - Los formalismos filosóficos

Son formalistas, en un sentido completamente distinto, las orientaciones –platónica, kantiana, etc.– que refieren la belleza de un objeto bien a su esencia ideal, bien a su finalidad, bien a la facilidad para percibirlo sensorialmente, etc.: concepciones, en suma, que hacen intervenir sentidos más o menos técnicamente filosóficos de la palabra forma. E. S.

➢ FORMA *[v]*, FORMA (PSICOLOGÍA DE LA).

FORMATO. La dimensión, la talla o la duración de una obra de arte pueden ser relevantes para su calidad. El gran tamaño no garantiza la grandeza de la obra; a la inversa, ciertas obras de dimensiones reducidas son de una extrema importancia, como las miniaturas* antiguas o, más recientemente, las obras musicales de Webern, o algunos cuadros de Paul Klee. Respecto de la pintura de género, Hegel estimaba que ciertos cuadros, agradables en formato pequeño, serían insoportables en tamaño natural, pues entonces pretenderían satisfacer toda la exigencia estética del espectador. Desde el punto de vista de la pura forma, es imposible determinar el formato adecuado de una obra; producciones meramente decorativas pueden ser reducidas o ampliadas sin perjuicio. El formato justo resulta de un equilibrio entre la importancia del tema y el ritmo técnico que le es adecuado. R. R.

➢ DIMENSIÓN.

FORZADO. Término peyorativo, opuesto a *natural;* indica que el artista ha hecho, de alguna manera, violencia a su obra o a un elemento de su obra, para constreñirlos a algo que repugnaba a su naturaleza. Una actitud forzada en un cuadro, un efecto forzado en el teatro, un tono forzado en literatura, son un compuesto de desmesura, incomodidad y artificiosidad. Un cantante fuerza su voz cuando le impone esfuerzos exagerados para darle más amplitud e intensidad, o más altura. A. S.

➢ AFECTADO.

FOTOGÉNICO. Adjetivo neológico creado por Arago en 1839, con el sentido de «lo que produce luz».

La *fotogenia* era, en principio, la capacidad de un objeto de producir un cliché fotográfico nítido y bien contrastado. Este sentido técnico ha sido reemplazado lentamente por una significación estimativa que se aplica al objeto fotografiado: se dice, así, de un ser humano o de un paisaje que son fotogénicos para indicar que producen un bello e interesante efecto fotográfico (o cinematográfico). J.-M. S.

➢ FOTOGRAFÍA.

FOTOGRAFÍA. Sustantivo femenino, neologismo creado hacia 1840 y que significa literalmente: «escritura de luz».

I - La fotografía como procedimiento

La fotografía es el conjunto de procedimientos técnicos que conducen a la formación de una impresión química sobre una superficie sensible por medio de la acción de un flujo de fotones que provienen del objeto impresionado o es reflejado por él. En un sentido más restringido, el término de fotografía se reserva a las impresiones producidas por la radiación del espectro visible, pero en realidad las impresiones causadas por las radiaciones no visibles (rayos infrarrojos y ultravioleta, rayos X, rayos gamma, etc.) también forman parte del procedimiento fotográfico. El proceso fotográfico en el sentido corriente del término implica la intervención de un dispositivo óptico que centra la radiación y permite la constitución de una imagen según las leyes de la perspectiva óptica. Sin embargo, es posible obtener impresiones fotográficas sin recurrir a un dispositivo óptico: este es el caso de los *fotogramas,* que se realizan por la puesta en contacto directo de la superficie sensible y del objeto del que se quiere obtener una impresión.

➢ IMPRENTA.

II - La fotografía como imagen

Cuando empleamos el término fotografía, a menudo lo hacemos para referirnos al resultado del proceso fotográfico, es decir, a la imagen, y de una manera más específica a la imagen en perspectiva obtenida por medio del dispositivo óptico. La imagen fotográfica se distingue fundamentalmente de la imagen pictórica en la medida en que aquélla está en relación de causa con el objeto que reproduce. Debemos constatar que, aunque el fin del proceso fotográfico sea una imagen visible, el objeto reproducido no tiene por qué formar parte necesariamente del dominio de lo visible (puesto que la placa fotográfica es sensible a la radiación invisible). El problema de la naturaleza reproductiva de la fotografía debe distinguirse del problema de la objetividad fotográfica: en tanto que impresión, la imagen fotográfica es siempre «verdadera», mientras que la cuestión de la objetividad no concierne a la imagen, sino a la interpretación que a ella se le da.

➢ IMAGEN.

III - La fotografía como actividad artística

En la medida en que la fotografía se define fundamentalmente como procedimiento técnico que permite obtener impresiones, sus campos de aplicación no tienen más límites que las condiciones físicas de la radiación, y no está constreñida por dominios de temas específicos. El amplio conjunto de las diferentes prácticas fotográficas (fotoperiodismo, fotografía científica, fotografía de amateur, etc.) adquiere su unidad por la identidad del dispositivo técnico que se ha utilizado. Ello también vale para la fotografía artística, que se distingue de las otras actividades fotográficas no por su procedimiento, sino únicamente en su finalidad. Ahora bien, del hecho de la especificidad del procedimiento fotográfico (la relación causal que une la impresión a lo impresionado), sólo difícilmente puede hacerse ostensible esta finalidad en el interior de la imagen misma. Resulta, además, imposible circunscribir una clase de imá-

genes específicas que corresponderían a esta finalidad: numerosas imágenes que se pretenden artísticas no son reconocidas como tales, y a la inversa, numerosas imágenes tomadas con una finalidad puramente documental o científica son recibidas, en otro tiempo, como artísticas. Más que percibir en ello una limitación del uso artístico de la fotografía, habría que reconocer que la dimensión estética de la fotografía posee su especificidad propia, que resulta difícil, si no imposible, de abarcar mediante conceptos estéticos derivados de un análisis de la imagen pictórica. La relación causal que une la imagen fotográfica a lo que ésta reproduce, introduce unas obligaciones y unas modalidades creadoras que son muy diferentes de la creación pictórica y que necesitan una revisión profunda de nuestras categorías estéticas usuales. J.-M. S.

➢ HIPERREALISMO.

FRANCÉS

I - Estética general

Se dice de las características que se reconocen generalmente a las producciones procedentes de Francia, sobre todo en las artes, sean mayores o menores. El pensamiento francés es apreciado por su claridad y su concisión. La expresión artística francesa se distingue por una cierta circunspección, un pudor de los sentimientos que rehúye de las grandes expansiones líricas. Los franceses pasan por tener en patrimonio las obras cortas, las fórmulas lapidarias, el trazo preciso y vigoroso. Al francés le gusta el arte del hallazgo* ingenioso, de la palabra incitante, de la imagen sorprendente, el epigrama vengativo. A veces le es reprochada esta ligereza, y se le acusa entonces de ser superficial. Hay también espíritus lógicos que niegan, a esta mezcla de individuos que es Francia, cualquier constante estética. No obstante, basta releer las obras producidas por Francia en diferentes épocas y en las diferentes artes, para ver que todas ellas tienen características semejantes. Incluso si la noción de arte francés no cubre la totalidad del territorio ni todos sus habitantes, designa sin duda, también, una realidad estética. E. H.

II - Danza

El estilo francés es el más antiguo de los grandes estilos clásicos.

Tras el período de formación (1800-1832), estando ya constituido lo esencial de la técnica gracias a aligeramiento del vestido, se hace posible centrar los esfuerzos en la manera de hacer los pasos. El estilo francés, heredero del estilo noble del siglo XVIII, exige rigor en la conformidad a los principios: la ejecución debe ser impecable. Gracia, elegancia, delicadeza, ligereza y propiedad de los movimientos, todo ello lleva a preferir los pasos hechos con perfección antes que las arriesgadas demostraciones de fuerza.

Este estilo no excluye *a priori* la emulación en la búsqueda de soluciones a las dificultades técnicas, pero tal modo de proceder no debe nunca conducir a la transgresión de las reglas; y de ahí la preferencia por los pasos simples correctamente valorados.

Ha sido el estilo propio del período romántico (1832-1870), y ha encontrado su mejor expresión en las obras maestras de esta época: *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), etc.

➢ ITALIANO (ESTILO).

III - Música

Desde antiguo la música francesa ha aparecido como estéticamente peculiar y ha sido contrapuesta, incluso, con la de compositores de países vecinos. En la Edad Media, la música monódica de los bardos franceses, después de haberse inspirado en la de los trovadores meridionales, se distingue de la de éstos por una tendencia a la ligereza y a la clarificación de la melodía. Y la polifonía francesa, cada vez más liberada de las modas de iglesia, se caracteriza por profana al tiempo que sabia. Además, altera la importancia relativa de las voces: en vez de ser la parte más baja la que lleva la melodía principal, ésta pasa a una de las voces superiores, o bien (y ésta es la esencia misma de la canción francesa tan importante en los siglos XV y XVI) domina el rigor del contrapunto en el equilibrio de las voces.

Desde el siglo XVI al XIX, las cualidades que aparecen como específicamente francesas en música son las que oponen lo francés a lo italiano*. El francés repudia el ornato por el ornato, considera teatral y exagerado un arte de «grandes exclamaciones» (como dice el P. Mersenne); aprecia lo que le parece que une la razón y lo natural, como el recitativo melódico; le gusta la elegancia y la pureza de la forma (mientras que el italiano, amante de voces muy ligeras y simples, considera rudo el canto francés y rechaza el «hurlo francese»). En música religiosa, el francés prefiere una música simple y bien adaptada a las palabras, aunque capaz de convenir, debido a un algo de solemnidad que en ella hay, a la actitud grave del hombre ante Dios (lo italiano le parece amanerado y teatral). En la querella de los Bufones en el siglo XVIII, como también en la de los gluckistas y piccinistas, las cualidades musicales consideradas como francesas son la unidad de la obra, en particular la unión de la música con la acción y los sentimientos, y la conciliación de la nobleza del estilo con la naturalidad.

En el siglo XIX lo francés se opone más bien, en música, a lo alemán. Primero, en el valor atribuido a la música; así Taine, en su *Thomas Graindorge,* lucha para que los Franceses reconozcan una seriedad de la música, en lugar de no ver en ella más que simple distracción o fuente de frívolos éxitos mundanos (esta posición era, ciertamente, la de ciertos medios franceses). No obstante, había entonces en Francia ambientes musicales y música valiosos, y será sobre todo a Wagner a quien se opondrán las cualidades francesas en música. Nietzsche alaba la *Carmen* de Bizet por «mediterraneizar la música», y considera francesas la vitalidad y la alegría, contrarias a la

pesadez germánica y su renuncia a la voluntad de vivir. Con Debussy, y después de él, se instaura en Francia un anti-wagnerianismo feroz. Stravinski y el Grupo de los Seis*, por boca de Apollinaire y, sobre todo, de Cocteau, reclaman una «música francesa en Francia»; este movimiento retardará treinta años la llegada a Francia del dodecafonismo* vienés. E. H./A. S.

FRANCO. En sentido estético, se utiliza sobre todo en el ámbito de las artes plásticas. Un tono franco, un color franco, es un color netamente caracterizado, bastante puro, que corresponde a una determinada longitud de onda en el espectro solar: un azul franco, un rojo franco. En la ejecución de una obra de arte, *franco* califica lo que actúa con seguridad y decisión, sin dudas, sin pusilanimidad, se trate del artista, de su trabajo, de su estilo o de su instrumento tomado metafóricamente por su acción: un estilo franco, un pincel franco. A. S.

FRASEADO. Se dice de la articulación de una melodía, especialmente de una melodía modal o tonal. Una melodía está, al igual que una frase hablada, dotada de respiraciones, de puntuaciones y modificaciones de ritmo. Para que quien interpreta una obra pueda conocer los deseos del compositor, éste dispone de una notación musical bastante precisa. Por su parte, el intérprete ha de poseer unos medios de análisis (función modal y armónica de los grados de la melodía). Sin embargo, a pesar de estas garantías técnicas, el intérprete* se encuentra más de una vez ante la ambigüedad de su función, ya que, en definitiva, el buen fraseado depende de su talento y requiere muchísimo gusto y sensibilidad de su parte.
E. H.

➢ ACENTO/ACENTUAR, ARTICULAR/ARTICULACIÓN.

FRECUENCIA. Número de veces que se reproduce un fenómeno, en un intervalo dado. Es noción estética en dos ámbitos.

I - Las frecuencias estadísticas

Habitualmente se expresan en porcentajes, y permiten determinar la tasa de importancia de ciertos hechos o relaciones entre hechos.

1 / En el estudio de los estilos

Las frecuencias ponen de relieve el empleo privilegiado de hechos, formas, o relaciones entre hechos, como característica de los estilos. Por ejemplo, en arquitectura, se ha notado la frecuencia de la asociación curva-contracurva en el estilo Luis XIII. En literatura, la frecuencia de los fonemas constituye la «paleta sonora» de un escritor; forma parte de su estilo la frecuencia de ciertas palabras en su vocabulario, y de ciertos giros gramaticales o asociaciones de giros.

2 / En el estudio de los gustos y sobre todo *los gustos colectivos*

Se ha estudiado la frecuencia de formas, de tipos de obras, de temas o motivos, etc. Por ejemplo, la frecuencia de ciertos asuntos en los cuadros de las exposiciones, o el número de ventas, es buen indicio de los gustos de una época.

3 / En el estudio experimental del juicio estético

La investigación de frecuencias estadísticas en las elecciones es uno de los métodos principales y más antiguos de estudio experimental del juicio estético. Fue promovida por Fechner, cuando presentaba a un gran número de sujetos rectángulos de diferentes proporciones y observaba la frecuencia con la que escogían los rectángulos de mayor valor estético; señaló así como frecuencia privilegiada la de la elección de la proporción sesquiáltera y de la sección dorada. A. S.

II - La frecuencia de las vibraciones y de la altura de los sonidos

Con el nombre de frecuencia los acústicos miden el número de repeticiones (es decir, de ciclos o períodos) que caracteriza a un fenómeno vibratorio idéntico a sí mismo en la unidad de tiempo. Se ha convenido en llamar *herzio* al número de períodos por segundo.

La impresión fisiológica que produce el cambio de frecuencia de un fenómeno vibratorio como el sonido, se traduce en la percepción de una modificación de altura. Cuanto más breve es el período (y, en consecuencia, más grande el número de *herzios),* más agudo se percibe el sonido. Un oído considerado normal percibe como «musicales» las frecuencias comprendidas entre 16 y 20.000 Hz; más acá (zona de percepción de los peces) se habla de infrasonidos, y más allá (margen de funcionamiento de los perros, insectos y murciélagos), de ultrasonidos.

Los instrumentos de música occidental tradicional son capaces de producir frecuencias entre 16 y 16.700 Hz. Con el objeto de marcar sobre este *continuum* una sucesión de notas musicales, y, por tanto, para fijar los escalones de una escala, se ha escogido como frecuencia de referencia, desde la Edad Media, el *la* del centro del teclado *(la 3.ª).* Sin embargo, aunque en el siglo XVIII el *la 3.ª* oscilaba entre 404 y 408 Hz, desde principios del siglo XIX algunos músicos ansiosos de conseguir esplendor para sus secciones de cobre la escogen mucho más elevada: enseguida sobrepasa, en los países de Europa del Norte, los 450 Hz. El legislador intervino en 1859 para estabilizar en Francia el *la 3.ª* en 435 Hz. Un siglo más tarde, la Conferencia de Londres (1953) lo sutía en 440 Hz. El riesgo estético de esta lucha contra la inflación del diapasón se comprenderá mejor si se tiene en cuenta que la frecuencia del *la 3.ª,* que corresponde a una escala de frecuencias desde el *do* que conlleva potencias de 2 (16, 32, 64, 128... 16.384), debería ser restablecida en 430 Hz: sólo al precio de esta reducción, según los autores de peso, se conseguiría la concordancia final de física y música –y, añadiríamos nosotros, se conseguiría también recuperar ciertas sonoridades antiguas, difíciles de imaginar en la actualidad. D. C.

➢ VIBRACIÓN.

FRENESÍ / FRENÉTICO. La palabra *frenesí* designaba toda enfermedad mental; un *frenético* era una persona que sufría crisis mentales. Luego se ha restringido el sentido del término sólo para

nombrar los enfermos convulsivos. Y de aquí se ha extendido a toda agitación intensa e incontrolada, propensa a violencias, y dominada por ideas fijas irracionales.

El romanticismo* ha hecho de esta palabra un término de estética. Se habla del «género frenético», hasta de la «escuela frenética». Este género presentaba personajes agitados por pasiones tumultuosas e inmersos en una serie ininterrumpida de actos violentos; utilizaba un lenguaje fuerte y con frecuencia grandilocuente. Se ha vinculado bastante bien con lo fantástico* y el satanismo. Este género ha suministrado materia más que suficiente a la novela-folletín y al melodrama; pero también ha alcanzado un nivel literario más elevado, por ejemplo en el *Don Juan* de Alexandre Dumas.

Una danza frenética está constituida por movimientos muy rápidos y violentos, de los que emana una gran intensidad emocional y que parecen incontrolados. Se conciben danzas de esta naturaleza con el fin de expresar sentimientos extremados, sean de alegría, cólera, desesperación, entusiasmo, etc. G. P.

➢ AGITACIÓN, VIOLENTO.

FRESCO

I - Artes plásticas

1 / Sentido propio

Pinturas murales ejecutadas en una capa aún fresca, *a fresco*.

Debemos el primer tratado técnico de pintura *a fresco,* titulado *Libro dell'arte,* a Cennino Cennini, pintor toscano, que lo compuso en los primeros años del siglo XIV; gracias a este libro nos es bien conocida la técnica de aquellos grandes fresquistas italianos del *Trecento* y del *Quattrocento,* desde Cimabue hasta Ghirlandajo: los colores se aplican a un *intonaco* (capa de cal, con la consistencia de un ungüento, que recubre un primer enjalbegado granuloso, el *arriccio).* A medida que el *intonaco* se seca y endurece –dicho de otra manera, a medida que el hidrato de carbono se transforma en carbonato cálcico– los colores se incorporan y se absorven en él hasta el punto de no constituir más que una sola materia mural, en principio inalterable, insensible a las degradaciones del tiempo.

Esta técnica es calificada por Cennini como «el trabajo más placentero y más hermoso que pueda haber»; Vasari la considera como «el más viril, el más seguro, el más duradero de todos»; una técnica que el propio Miguel Ángel prefirió a cualquier otra, a pesar de los considerables esfuerzos físicos que exigía para aplicarla al techo de la Capilla Sixtina. Pues bien, esta técnica, además, ha tenido consecuencias en la historia y evolución de la pintura mural. Aquí interesan los aspectos estéticos de esta técnica. En primerísimo lugar, el pintor que impregna sus colores sobre una capa húmeda no puede advertir con exactitud el tono y los valores que habrá en el muro seco; solamente podrá preverlo por su experiencia. En segundo lugar, le está prohibido rectificar o modificar, puesto que la capa húmeda absorve la pincelada y el muro incorpora el color tan rápidamente que apenas son posibles ulteriores cambios. Por último, y por razón de la rapidez del secado, el artista no puede acometer, en cada jornada de trabajo, más que la ejecución de un fragmento del mural entero, lo cual le dificulta concebir una composición de estructura unificada. El uso de esquemas de perspectiva –en especial la *graticola* o la *costruzione legittima* albertina– ha sido una de las maneras de remediar el peligro que tiene el fresquista *a fresco* de que la composición resulte fragmentada por las adiciones de pedazos. (Se han encontrado en nuestros días estos esquemas de la estructura de los bocetos murales, esbozados en el enjalbegado –*sinopie*–, mediante procedimientos extremadamente hábiles, por los que el fresco mismo se separa de la capa base en la que está pintado.)

Los inconvenientes que hemos enumerado –inexactitud en la previsión de los colores, rapidez de secado que excluye las correcciones, fragmentación en la ejecución– se hicieron cada vez menos tolerables, a medida en que se afinaba la práctica pictórica y se diversificaban los métodos de composición espacial nacidos de una concepción diferente de la representación del mundo: ya no se la considera, como sucedía en la Edad Media, como trasposición de un pensamiento metafísico, sino que se reduce la representación del mundo, con la revolución científica del Renacimiento, a tentativa de reproducción imitativa de lo real en toda la complejidad de su apariencia visual.

Es éste el motivo por el que la ténica *a fresco* fue sustituida por la llamada *a mezzo fresco,* y luego *a secco,* que permite retoques y terminados (técnicas que, por lo demás, no han conseguido ser respetadas por el tiempo, que ha provocado las alteraciones de los colores y hasta el levantamiento en placas de la superficie pintada; ello se debe a que la pincelada al huevo *[tempera]* o al óleo no hace ya cuerpo con la base mural). Esta pintura en seco fue practicada constantemente ya desde finales del *Trecento* (por Orcagna o Taddeo Gaddi, por ejemplo, en su empleo de la azurita, que resiste especialmente mal el paso del tiempo y ha girado al verde). Esta técnica en seco, menos exigente que la de los «tiempos heroicos», hizo evolucionar el arte del fresco hacia el naturalismo, desde el momento en que el pintor podía permitirse una representación más detallada de la realidad, juegos de luces y sombras, y boquetes en la profundidad del muro o de la bóveda: proezas técnicas que suscitarán, en el Barroco* y el Rococó* en el Padre Pozzo o Tiépolo –por no citar más que estos autores–, efectos alucinantes de ilusionismo espacial; efectos difíciles de lograr cuando la capa húmeda confería a la creación pictórica un carácter de absoluta irrevocabilidad.

2 / Sentido impropio, por extensión

Grandes pinturas murales ejecutadas sobre el muro mismo: por lo general se trata de pinturas

que ofrecen una especie de visión global del mundo, de una religión o de un momento histórico de la humanidad.

Por eso se llaman frescos las pinturas murales medievales, bien se trate de los ciclos (como el de Berzé la Ville, en Francia) que derivan de una estética cluniacense, a su vez procedente de una tradición italo-bizantina, bien se trate de los grandes ciclos de Pitiers –de los que el más célebre es Saint Savin sur Gartempe–, herederos de una tradición carolingia más autóctona. En el primer caso se trata, no de frescos, sino de pinturas a la témpera doble, en las que los colores se aplican en seco, mezclados con cola para los tonos mate de los fondos, y molidos además con la cera para los tonos brillantes de los primeros planos, con lo que se lograba un particular esplendor: recetas de origen griego, transmitidas a la Edad Media por ciertos tratados como el *De coloribus et artibus Romanorum,* de Heraclio, o el *Schedula diversarum artium,* del hermano Teófilo. En el segundo ejemplo se trata de una técnica intermedia entre el fresco y la aguada: el mortero ya seco sólo se humedece superficialmente cuando se aplican los colores. El inconveniente de esta técnica ha sido la mala conservación de las obras así realizadas, debido a que la superficie pintada se levanta en placas escamosas; pero tuvo para el artista la ventaja de que tenía la posibilidad de concebir superficies muy grandes unificadas por fondos en los que no se notan los empalmes.

También se habla, de un modo sumamente inexacto, de los «frescos» de Touen-Houang. En realidad estas admirables pinturas –de las cuales las más antiguas se remontan a la época de los Han (206 a.C./200 d.C.), y que decoran unas 500 grutas– han sido hechas con una técnica semejante a la témpera (se ligaban en cola las materias colorantes, y se aplicaban en la superficie preparada, la cual estaba hecha de barro mezclado con paja, pelo animal y luego con Caolín blanco); técnica que permite las repeticiones, el repintado y los recubrimientos. Lo que explica que los arqueólogos hayan podido señalar hasta tres capas superpuestas de diferentes épocas, que los procedimientos modernos de restauración pueden distinguir, analizar y separar sin destruir ninguna. L. B.

➢ BIZANTINO.

II - Artes literarias

El término fresco se toma a veces en sentido figurado para designar vastos conjuntos literarios que ofrecen un cuadro general de una época, de una sociedad, hasta casi de una concepción global del mundo o la humanidad... Por este motivo se califican como «frescos» obras como *La Comédie humaine,* de Balzac. A. S.

➢ SAGA.

FRESCO / FRESCOR. Empleados en estética en algunos de sus sentidos corrientes.

I - Fresco: recientemente producido, o empleado... En particular, que no ha tenido tiempo de secar: «la pintura está todavía fresca». Término neutro, que sólo constata un hecho.

II - Fresco: que tiene el aspecto de los seres jóvenes y sanos, en su primera floración: flores frescas, un tinte fresco. Se opone a marchito, ajado. Se aplica también a las cosas que han conservado su aspecto de nuevas y no han sufrido el paso del tiempo: «una tela todavía fresca». Tonos frescos, colores frescos, son los que evocan esta flor de juventud en los seres vivos: un verde, un azul, un rosa fresco; son tonos claros y ligeros. No se consideran frescos los tonos rojo, naranja, amarillo dorado: son tonos cálidos, y *fresco,* en esta acepción, mantiene una pequeña relación con su sentido de «ligeramente frío». *Fresco* es, aquí, laudatorio, e indica una impresión agradable.

III - Sentido figurado

Se aplica a un espíritu, o a lo que parece pensado por un espíritu joven, nuevo, que comienza a descubrir el mundo, puro, y que da impresión de reposo y amabilidad. Se dice, en este sentido, que un libro, una obra de teatro, un fragmento de música, o una obra de arte... son frescos. Pero aunque la frescura parece derivar de una juventud cándida y feliz, no tiene relación alguna con la edad real del autor. Obras de autores muy jóvenes pueden no ser del todo frescas; y autores de edad avanzada, incluso ancianos, pueden componer obras de una extrema frescura. A. S.

➢ NUEVO.

FREUDIANA (estética). ¿Se puede hablar de una estética freudiana? Ciertamente no, si se toma el término estética en sentido estricto. «La estimación estética de la obra de arte, así como la explicación del don artístico no son tareas para el psicoanálisis», declaró Freud *(Resumen de psicoanálisis,* 1932). Pero la estética sola, a pesar de sus pretensiones, no las cubre suficientemente. «Por regla general, cada esteta expone opiniones diferentes sobre cada obra, y ninguno dice la solución del enigma para el simple admirador» *(La inquietante extrañeza).* Por otra parte, «la ciencia estética investiga las condiciones bajo las cuales se sienten como bellas las cosas, pero ha sido incapaz de explicar la naturaleza y el origen de la belleza, y, como suele suceder, el problema se esconde bajo una capa de palabras altisonantes y huecas» *(Malestar en la civilización,* 1930).

Más que una estética, el psicoanálisis constituye una psicología del arte, con lo que ésta tiene de específico. «Las investigaciones del psicoanálisis han arrojado un rayo de luz en los dominios de la mitología, la ciencia de la literatura y la psicología de los artistas». En seguimiento de Otto Rank, «se ha mostrado que los mitos y los cuentos de hadas pueden ser interpretados como sueños. Se han seguido los tortuosos caminos que llevan desde el impulso del deseo inconsciente hasta su realización en una obra de arte. Se ha aprendido a comprender el efecto afectivo *(Affektivewirkung)* de la obra de arte en quien la percibe y, respecto del artista mismo, se ha esclarecido su afinidad interior con la neurosis, así como lo que le separa de ella,

y hemos aclarado también el nexo entre sus disposiciones, sus experiencias debidas al azar, y su producción... El psicoanálisis está en condiciones de pronunciar la palabra decisiva en todas las cuestiones que conciernen a la vida imaginaria de los hombres» *(Resumen...)*.

De todo ello se sigue que Freud necesita comprender para poder apreciar. «He señalado a menudo –confiesa– que me atraía más el contenido de una obra de arte que sus cualidades formales o técnicas... Las obras de arte ejercen en mí un gran efecto, en particular las obras literarias y las obras plásticas, pero más raramente los cuadros. Por esto he sido arrastrado en algunas ocasiones notables a detenerme largamente ante ellas para comprenderlas a mi modo, es decir, para entender por dónde producen su efecto. Cuando no puedo actuar así, por ejemplo con la música, casi soy incapaz de gozar de esas artes. Cuando no puedo saber por qué me emociono, una disposición racionalista, quizá psicoanalítica, lucha en mí contra aquello» *(El Moisés de Miguel Ángel)*. Según la estética tradicional, la forma es primordial en el arte; para Freud, la forma no es, como veremos, más que un medio preliminar. «Lo que nos arrebata tan violentamente no puede ser, según mi concepto, más que la intención del artista, y en cualquier caso en la medida en que haya logrado expresarla en su obra y haya conseguido hacérnosla captar.»

I - El arte como producción y el psicoanálisis como conocimiento

En numerosos textos Freud reconoce que los grandes artistas están por delante de los hombres de ciencia, y que todas las representaciones de aquéllos son conformes con la realidad. «La descripción de la vida psicológica humana es, en efecto, el ámbito propio del poeta. Éste ha sido siempre el vanguardista de la ciencia e incluso de la psicología científica» *(Gradiva)*. No obstante, ¿es esta presciencia un verdadero conocimiento?

En primerísimo lugar es necesario no confundir las intenciones declaradas del autor con sus intenciones reales. Como bien dice Sarah Kofman, según Freud «el poeta, más que poseer el conocimiento, es puesto en movimiento por él (es lo que se llama inspiración)» *(La infancia del arte,* 1970). La obra de arte debe estar sometida a una interpretación psicoanalítica, y ella misma es objeto de investigación. «El poeta –escribe Freud a propósito de *La Gradiva*– puede perfectamente ignorar estas reglas e intenciones, hasta el punto de negar de buena fe que tiene conocimiento, y sin embargo, no hemos encontrado nada en su obra que no sea conocimiento. Sin duda, bebemos de la misma fuente, cada uno con sus métodos propios, y la conformidad de los resultados parece dar testimonio de que los dos hemos trabajado mucho... El poeta concentra su atención en el inconsciente de su propia alma... aprehende en su interioridad lo que nosotros aprehendemos por los demás: cuáles son las leyes que rigen la vida inconsciente; pero en absoluto le es necesario expresarlas ni siquiera percibirlas claramente». Corresponde al psicoanalista señalar el sentido de la obra.

Además, lo que se llama «creación artística» es siempre, más o menos, una idealización. Los biógrafos, que generalmente han elegido sus héroes por afinidad personal, «obliteran los rasgos individuales de la fisonomía de sus personajes. Suavizan los rastros de los combates de su vida contra las resistencias internas y externas, y no toleran en él vestigio alguno de debilidad y de imperfección humana. Nos lo presentan, así, con todo aquello que hace de ellos una figura ideal y extraña, en vez de mostrarnos un ser humano con el que podemos sentirnos parecidos incluso de manera distante. Que hagan esto es algo digno de ser señalado, pues con este modo de proceder sacrifican la verdad a una ilusión, y por apego a sus fantasmas infantiles pierden la ocasión de penetrar los secretos más fascinantes de la naturaleza humana» *(Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci)*.

Se ve entonces en qué se distinguen arte y ciencia. «Los escritores tienen la necesidad de producir un placer intelectual y estético, así como ciertos efectos emocionales; por ello se ven forzados a no representar la realidad sin cambiarla..., sin suavizar el todo y completar lo que falta». Por el contrario, cuando se extiende «el tratamiento estrictamente científico al campo del amor humano», es menor el placer, y es cierto que «la ciencia se encuentra tras la renuncia más completa al principio de placer de que es capaz nuestra actividad psíquica» *(Contribución a la psicología del amor,* I, 1910).

II - Sueño y obra de arte

¿Por qué vía puede alcanzar el psicoanálisis, en la medida de sus posibilidades, el conocimiento del arte? La obra de arte, como toda actividad psíquica, tiene su fuente originaria en el inconsciente. Por otra parte, sabemos que para Freud «la interpretación de los sueños es la vía regia que lleva al conocimiento del inconsciente en la vida psíquica». ¿Cuál es, por tanto, la relación del arte con el sueño? El sueño y la obra de arte se explican uno por el otro. En *La interpretación de los sueños* de 1900, los sueños típicos tienen sus modelos originales en ciertas obras literarias que expresan un fantasma universal ligado a deseos infantiles comunes a todos los hombres. El poeta bebe del tesoro popular de los mitos, leyendas y cuentos, y todo lleva a creer que los mitos ejemplares son, muy verosímilmente, vestigios deformados de fantasmas de deseo comunes a naciones enteras, y que representan los sueños seculares de la joven humanidad» *(La creación literaria y el sueño despierto,* 1910, título alemán: *Der Dichter und das Phantasieren)*. Pero en *La revisión de La Interpretación de los sueños,* de 1932, hace de la interpretación de éstos el modelo para la comprensión de las obras de arte. No obstante ya decía Freud en 1900 que el poema es la transformación del sueño, y que «se puede recorrer el camino inverso y reconducir el poema al sueño». En ambos casos se trata de encontrar el

contenido latente bajo el contenido manifiesto. «La obra de arte es una confesión del autor», pero para quien la sabe leer *(Dostoievski y el parricida)*.

Sueño y obra de arte tienen la misma fuente, la misma estructura general, la misma relación con el pasado del soñador. La diferencia es que a los procesos primarios, a las pulsiones que les son comunes se añaden, en el arte, los procesos secundarios conscientes de la forma y la voluntad de hacer comunicable lo que en el sueño no tiene sino un carácter puramente individual y narcisista.

III - El niño y el poeta. La obra de arte y el sueño despierto

Ya en el niño se encuentran los primeros rasgos de la actividad poética. Su ocupación preferida es el juego, que el niño se toma muy en serio. El niño se comporta como poeta en tanto que se crea un mundo para sí. Del mismo modo que el niño, el poeta «juega» cuando se crea un mundo imaginario, que también él toma en serio, al tiempo que, al igual que el niño, lo distingue netamente de la realidad. El poeta no ha renunciado al placer que obtenía del juego infantil, y también él se entrega, ya adulto, a la *fantasía,* que es una formación sustitutiva del juego, y a sus fantasmas, cuando persigue lo que se llaman sueños despiertos *(La creación literaria...)*.

El niño juega a hacerse grande, y no tiene motivo para disimular este deseo. El adulto siente vergüenza de sus fantasmas, por saberlos pueriles o prohibidos, y los oculta. Estos fantasmas, que varían en función del sexo, el carácter y las condiciones de vida del sujeto, representan la realización de deseos ambiciosos o eróticos que la realidad no ha satisfecho.

Un hombre feliz no tendría fantasmas; sólo los crea el hombre insatisfecho, y todo hombre está insatisfecho. El poeta, en esto mismo, puede ser asimilado al soñador despierto, y la creación literaria, al sueño diurno. En el creador, un acontecimiento intenso y actual evoca el recuerdo de un acontecimiento antiguo, con frecuencia un recuerdo de infancia. De este acontecimiento primitivo deriva el deseo que tiende a realizarse y que se cumple en la obra literaria. Por otra parte, cuando el creador nos relata sus sueños diurnos, todos nosotros experimentamos un gran placer. El análisis muestra que este placer es debido a varias fuentes convergentes de gozo.

IV - Los caracteres del placer estético y sus límites

¿Cómo consigue el artista hacernos sentir este placer? El análisis descubre dos fuentes principales, que se confunden en quien padece la «magia del arte». La primera procede de la técnica del artista, su secreto personal, y que deriva de la forma. Gracias a ella los sueños despiertos del artista se hacen comunicables. Este «placer preliminar» no es debido a la satisfacción de una necesidad vital, sino al simple juego de nuestra actividad psíquica. «Cuando no nos servimos de nuestro aparato psíquico para obtener alguna de las satisfacciones necesarias, le dejamos que se complazca en sí mismo y buscamos procurarnos placer por la sola actividad. Supongo que éste es la condición *sine qua non* de toda representación estética» *(La palabra espíritu y sus relaciones con el inconsciente)*. El creador atenúa así el carácter narcisista del sueño diurno y nos seduce mediante el beneficio de un placer puramente formal, es decir, de placer estético, que el artista nos ofrece en la representación de sus fantasmas. «Este *premio de seducción* o *placer preliminar* permite la liberación de un gozo superior que emana de fuentes psíquicas mucho más profundas». El verdadero gozo artístico, en efecto, proviene de que nuestra alma se ve aliviada de ciertas tensiones. El creador nos pone en situación de gozar de nuestros propios fantasmas sin escrúpulo ni vergüenza.

¿Cómo se explica esta «magia del arte»? ¿Por qué el artista nos libera de los nuestros al depositar sus fantasmas en la obra de arte? La respuesta es doble. Por un lado, hay poetas que reciben sus temas ya hechos del tesoro del folclore (mitos, leyendas y cuentos), y los rehacen para componer epopeyas o tragedias. Respecto de los poetas cuyas creaciones parecen espontáneas, en el fondo no son más que niños que dan a los demás hombres la alegría de que ellos mismos puedan también reencontrar el paraíso de la infancia.

Esta liberación supone, no obstante, que el aficionado al arte no tenga que luchar, ante la obra, contra un sufrimiento demasiado grande, sufrimiento sin el cual no podría operar su propia descarga. Supuesta esta condición, el aficionado puede identificarse con el héroe de la obra, y mediante esta identificación la obra produce su efecto catártico al hacernos vivir lo que la vida real nos ha negado. «Debemos buscar en el mundo de la ficción, en la literatura y el teatro, un sustituto para todo lo que se ha perdido en la vida», y también «en el ámbito de la ficción encontramos una pluralidad de vidas de la que tenemos necesidad» *(Consideraciones actuales sobre la vida y la muerte)*.

Por otra parte, la obra de arte –poesía, novela, teatro, escultura o pintura– tiene un estatuto social determinado, a diferencia del sueño, narcisista por naturaleza. Así, «en tanto que realidad aceptada convencionalmente en la cual, gracias a la ilusión estética, de los símbolos y de las formaciones sustitutivas, puede provocar efectos reales, el arte construye su imperio, que media entre la realidad que frustra los deseos, y el mundo de la imaginación que colma los deseos, una región en la cual las tendencias a la omnipotencia de la humanidad permanecen aún en plenitud de fuerza». El arte es, fundamentalmente, una compensación a la dura realidad. «El psicoanálisis reconoce también en la literatura una actividad que tiende a calmar los deseos no satisfechos, primero en el propio artista creador, y luego en el oyente o espectador» *(El interés del psicoanálisis)*. La pulsión exige placer, y la realidad obstaculiza su logro. «El reino de la imaginación aparece como una reserva organizada en el punto de paso, dolorosamente experimentado, del principio de placer al principio de realidad, con el fin de permitir un sustituto de la satisfacción pulsional, a la cual es

necesario renunciar en la vida real» *(Mi vida y el psicoanálisis,* 1925).

No hay que exagerar, sin embargo, el poder del arte. Si bien el creador, gracias al juego y a la ilusión de su arte, procura al aficionado una satisfacción real, esta satisfacción –se trata de la última palabra de Freud– no es, desgraciadamente, más que pasajera. «La dulce narcosis introducida en nosotros por el arte sólo puede aportarnos una reducción efímera de la urgencia de las necesidades vitales, y no es suficientemente intensa como para hacernos olvidar nuestra miseria real» *(Malestar en la civilización,* 1930).

Esta «narcosis» tiene sus límites, incluso para el artista. Freud no duda en afirmar que el artista es «un introvertido que roza la neurosis». Designa por *introversión* «el alejamiento de la líbido respecto de las posibilidades de satisfacción real, y su desplazamiento a fantasmas considerados hasta entonces como inofensivos. Un introvertido, sin ser todavía un neurótico, se encuentra en una situación inestable; con el primer desplazamiento de las fuerzas presentará síntomas neuróticos, si no encuentra otra salida para la libertad frustrada». Esta salida positiva para el artista es lo que Freud denomina *sublimación.* Esta superación de las pulsiones, en que consiste la sublimación, no es específica del arte, pero Freud la define claramente en lo que aquí tiene de propio. «En un principio el artista es un hombre que se aparta de la realidad porque no puede aceptar la renuncia completa a las satisfacciones pulsionales que ésta exige, y que en la vida fantasmática da libre curso a sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino que le permite volver de este mundo de la imaginación a la realidad, adaptando sus fantasmas, gracias a sus dones especiales, a una nueva clase de realidad... Así, en cierto modo, se convierte él mismo en el héroe, el rey, el creador, el favorito que él quería ser, sin pasar por el enorme rodeo que consiste en transformar realmente el mundo exterior» *(Notas sobre los dos principios del funcionamiento psíquico).* Por tanto, si el artista no llega a ser neurótico, lo debe a su gran aptitud para la sublimación y a su debilidad para el rechazo. Esta actitud es frágil. Aunque Goethe logró deshacerse de sus pensamientos suicidas al crear su *Werther,* muchos otros, como Hölderlin o Van Gogh, no escaparon de la neurosis.

V - La especificidad del artista y los límites de la explicación psicoanalítica

El artista, a través de la obra de arte, «procura a otros el medio de lograr de nuevo alivio y consuelo en fuentes de gozo que tiene en su propia inconsciencia pero que se han hecho inaccesibles [y de este modo] consigue reconocimiento y admiración». Pero, ¿en qué consiste el poder del artista, y en qué se distingue de los demás hombres? «El genio –reconoce Freud– es incomprensible e incalificable» *(Moisés y el monoteísmo).* ¿Quiere ello decir que el genio, el don artístico, deriva de un poder trascendente? La respuesta es que aunque este don es inexplicable, sin embargo, el psicoanálisis «puede aportar informaciones que no podrían obtenerse por ninguna otra vía, y mostrar nuevos hilos en "la obra maestra de tejedor" que se despliega entre las disposiciones personales, las experiencias y las obras de un artista». El problema del don es un problema de «economía pulsional». «Todas las predisposiciones humanas son cualitativamente idénticas... Todo depende de la cantidad de líbido no empleada que una persona es capaz de retener suspensas, y de la fracción más o menos grande de esta líbido que esta persona es capaz de separar de la vía sexual para orientarla hacia la sublimación» *(Introducción...).* Se trata de datos y determinismo. Por ejemplo, el «don» de Leonardo da Vinci consiste en una cierta predisposición a la represión pulsional, a una extraordinaria capacidad para sublimarlas y, por otra parte, al azar de las experiencias que el artista tuvo que vivir. Respecto de los datos, el psicoanálisis remite a la biología. «Estamos obligados a remontar la tendencia a la represión y la capacidad de sublimación a los fundamentos orgánicos del carácter sobre los cuales se erige, sin duda, la estructura psíquica». Por otra parte, según la biología, la constitución orgánica de un individuo es el resultado de una mezcla azarosa de elementos masculinos y elementos femeninos. «Todo en nuestra vida es azar, desde nuestro origen debido al encuentro de un espermatozoide y un óvulo, azar que participa, sin embargo, de la legalidad y necesidad de la naturaleza, y que sólo es ajeno a nuestros deseos e ilusiones.» L.-M. M.

➢ Complejo, Inconsciente, Psicoanálisis (del arte), Sueño, Sublimación.

FRÍO

I - Sentido propio

Que está a baja temperatura. No tiene apenas uso en estética, salvo por lo que concierne a ciertas técnicas, cuando los materiales son trabajados en frío en lugar de ser calentados para reblandecerlos o fundirlos (trabajo en frío del metal).

II - Sentido figurado, aplicado a los colores

Los colores *fríos* son el azul y los colores vecinos en el espectro solar, o las mezclas de colores que tiran al azul, como el gris azulado. Sus complementarios (naranja, amarillo oro, rojo, bermellón...) se dicen colores *cálidos.* Esto no indica ninguna temperatura real, sino que los colores fríos pueden evocar la sombra, el agua... y los cálidos el sol, el fuego, la sangre o la carne viva... Los colores fríos son calmantes, dan reposo; parecen hundirse (una habitación pintada de un color frío parece más grande), y brillan poco.

III - Sentido figurado y peyorativo, aplicado a obras o a sus autores

Que parece falto de vida, sin alma; desprovisto de sensibilidad.

1 / El autor de una obra fría (y el *autor frío* es quien apenas produce más que obras frías) parece haber trabajado quizá con cuidado y exactitud, pero sin sentimiento real y sincero; más que nada aplica recetas; no se interesa mucho por lo que hace. Por tanto, no debe confundirse el frío con la

impasibilidad o la reserva de quien se niega a mostrar sus sentimientos; el autor frío no es cualquiera que controla y domina su sensibilidad: es el que no la tiene. Tampoco debe confundirse el frío y el intelectual, pues cabe apasionarse por lo que procede de la inteligencia, gozar en construir proposiciones exactas, en buscar las múltiples aplicaciones de un principio, en desarrollar una teoría; tampoco se podría considerar como frío el *Arte de la fuga* de J.-S. Bach, o el rigor de aquellos pintores del Renacimiento ebrios de perspectiva.

*2 / En la relación de la obra con su diégesis**, la obra fría está falta de animación, de vida; los personajes de las obras plásticas figurativas o de las obras literarias frías parecen no experimentar realmente emoción alguna, ni tampoco estar realmente en acción. Esta estaticidad o este aspecto artificial no excluyen, por lo demás, las gesticulaciones o el énfasis; pero se nota demasiado que los personajes *adoptan poses*.

3 / En su relación con su público, la obra fría no causa impacto. Puede ser objeto de un juicio laudatorio por alguno de sus aspectos –por ejemplo, su habilidad técnica o los conocimientos que en ella se manifiestan–, pero deja indiferente al corazón. A. S.

➢ PULIDO.

FRISO. En arquitectura, superficie plana en entablamento entre arquitrabe y cornisa. La palabra se ha extendido a todas las artes decorativas*, para designar una superficie que se extiende horizontalmente como una banda, y que generalmente se coloca en alto, de manera que, frecuentemente, se le ve de abajo arriba. En particular se llama friso a la decoración de una superficie semejante, cuando se hace con motivos repetidos, o con una forma general análoga, que se alinean en fila horizontal. En teatro, un friso es una banda horizontal que, en los decorados, figura un cielo o un techo. Se ha utilizado a veces este término en sentido figurado, en las artes literarias, para designar un conjunto de elementos diegéticos* que forman una especie de plano de fondo decorativo respecto de la acción principal; se habla también de un friso histórico para indicar un desfile una serie de hechos o personajes históricos que constituye una especie de decoración general de la obra; este término ha pasado también al cine. A. S.

FRONTALIDAD. En pintura o bajorrelieve, disposición de las figuras de tal modo que representan de frente, en un mismo plano vertical, para cada parte del cuerpo, la actitud que le caracteriza mejor, aunque esta disposición no corresponda a una real actitud de conjunto. En este sentido, es frecuente que los artistas arcaicos representen una persona con las espaldas de frente, pero las piernas en tres cuartos o de perfil; también se pone un ojo de frente en una cara de perfil. Si bien la «ley de la frontalidad» se aplica más que nada a la figura humana, asimismo puede aplicarse a la representación de animales; por ejemplo, los cuernos característicos de un bóvido se representan de frente en una cabeza de perfil.

La frontalidad utiliza a veces actitudes globales reales, como, por ejemplo, el *espaldamiento* en el que hay una torsión del cuerpo sobre sí mismo. Pero lo más frecuente es que la frontalidad sea convencional; resulta de una concepción del arte más intelectual y simbolista que realista: se presenta lo que se *sabe* de los seres, más que lo que se *ve*, y el arte sirve para manifestar la *esencia* de los seres, no su *apariencia*.

➢ ESPALDA/ESPALDAMIENTO.

FUEGO

I - Sentido propio

El fuego es una emisión de calor, de luz, y generalmente de gas incandescente (llamas), producida por una combustión.

La Antigüedad lo creyó cuerpo simple, y lo encuadró entre sus Cuatro Elementos; por este título entró en la iconografía.

El fuego, por su esplendor, su luz y el movimiento de las llamas, puede tener una belleza; de ahí que se utilice con fines estéticos, como base de las artes de luz; tales son los fuegos festivos, las iluminaciones, etc.

Se llaman artes del fuego aquellas que someten sus preparados a temperaturas muy altas, en particular las artes del vidrio, de la cerámica*, la loza, la porcelana y de los esmaltes.

➢ ARTIFICIO *[II]*.

II - Simbólico

Desde la más remota antigüedad, la imaginación se ha apoderado del fuego y le ha dado numerosísimas significaciones metafóricas, a veces contradictorias. El carácter móvil de las llamas ha hecho de ellas un símbolo de vida, y su movimiento ascendente, una imagen de la ascensión espiritual, del amor del alma hacia Dios; porque consume y destruye lo que quema, el fuego ha sido tomado también tanto como símbolo de la purificación, como de la destrucción y la muerte. El calor del fuego ha hecho de él imagen del amor, de la sexualidad, de la fiebre, de todos los sentimientos intensos. Su esplendor, su luz, son la base del fuego como imagen de la gloria. El lenguaje poético, el lenguaje místico, la literatura y las artes han utilizado abundantemente las imágenes y símbolos que emplean el fuego.

III - Sentido figurado

Por último, se llama fuego al ardor, la vivacidad, la vehemencia de los sentimientos o de la acción. En este sentido, una ejecución artística puede ser realizada «con fuego», fogosamente; la expresión indica a la vez lo agónico* y el éthos*; se le encuentra, por ejemplo, en el teatro o en música *(presto con fuoco)*. A. S.

➢ ELEMENTO.

FUERA. Término de estética con un sentido técnico preciso procedente del *arte de la danza*, en el que *en-dedans* y *en-dehors* caracterizan posiciones o movimientos. Los otros sentidos pertenecen al lenguaje corriente.

La danza clásica se fundamenta en la posición de las piernas hacia fuera, la cual sitúa la longitud del o de los pies en un plano paralelo al plano vertical de las caderas. La rotación que ordena esos soportes corresponde a la concepción coreográfica de un equilibrio entre la forma y la fuerza, e instaura un equivalente entre las diferentes direcciones de cada desplazamiento del bailarán en el espacio. Se puede ver en ello el reflejo de una sociedad extrovertida vuelta hacia la comunicación. Sin embargo, las danzas camboyana, siamesa o hindú, por ejemplo, que practican también la posición de piernas hacia fuera, caracterizan una sociedad del Extremo Oriente dirigida hacia la meditación. La diferencia específica reside en su adopción sistemática del *en-dehors-en-plié* (hacia-fuera-plegado), delimitando así todo desplazamiento bajo un eje de equilibrio de fuerzas. Este *en-dehors-en-plié* acentúa una estética angular opuesta a la estética lineal de la danza clásica europea, a tal respecto con tendencia al refinamiento en la elevación y el desplazamiento, y también orientada particularmente hacia la ligereza.

El estilo de un *en-dehors* ligero de pies es también buscado por la escuela de modelos de alta costura, lo cual, destacando la curva de la pantorrilla, confiere una graciosa armonía a la línea de la pierna. Los pies hacia fuera de Charlot representan a la vez un guiño provocador y el ángulo de visión más expresivo para sus desmesurados zapatos.

El *en-dehors* caracteriza también movimientos coreográficos circulares o giratorios en el sentido fuera de sí; al contrario, los ejecutados hacia sí son los *en-dedáns* (hacia dentro).

La posición coreográfica *en-dedans* es de uso frecuente en las danzas folklóricas o de carácter. En la danza clásica, su estética se buscaba para designar únicamente a personajes grotescos, replegados sobre sí mismos o, más aún, para crear un efecto cómico de contraste acentuando la fragilidad o la torpeza del personaje. La danza neoclásica introdujo la posición normal de pies en paralelo, y la danza clásica contemporánea, siguiendo una concepción estética liberadora, adopta la posición contraria a la esencial de su función: piernas hacia dentro *(en-dedans),* formando parte integrante, desde fuera, de la estética coreográfica clásica, independientemente de toda expresividad.

Hoy en día, una reconsideración científica ha seguido la evolución artística; la alternancia del fuera-dentro-fuera favorece la eficacia de la posición estética esencial de «fuera» *(dehors),* tradicional de la danza clásica. M. Sm.

FUERZA / FUERTE

I - Sentido propio

Fuerza: capacidad de producir un movimiento o desplazamiento en un cuerpo. Más específicamente: esta facultad cuando está muy desarrollada; es *fuerte* lo que posee esta potencia.

1 / En el artista, la fuerza física, sobre todo muscular, puede ser útil y quizá necesaria para ciertas acciones materiales en la ejecución; es el caso del músico o del bailarín que deben realizar esfuerzos físicos a veces muy grandes, pero de manera que el cansancio no ponga en peligro la realización de la obra, y a veces dando la impresión de obrar con facilidad, quedando así disimulado el esfuerzo. Esta fuerza se adquiere por el ejercicio y la práctica asidua del arte.

2 / En la obra, es fuerte lo que actúa poderosamente sobre los sentidos. En música, la *fuerza* de los sonidos es la amplitud de sus vibraciones; la indicación de que se ha de ejecutar con fuerza se señala en las partituras con términos italianos, *forte, fortissimo.* El contraste con sonidos débiles puede dar la impresión de una gran fuerza de los sonidos, lo mismo que los sonidos fuertes seguidos inmediatamente de sonidos débiles dan a éstos más dulzura. En pintura, los colores son llamados fuertes cuando son, a la vez, muy saturados, intensos y subidos. *Fuerte* se aplica también, en un sentido técnico, a los materiales utilizados en ciertas artes, cuando son resistentes a lo que los podría cortar o rasgar: tela fuerte, cartón fuerte.

Por estensión, se dice fuerte por macizo o pesado; de ahí el empleo en pintura de la palabra *fortalecer* para nombrar el dar más grosor, más cuerpo, dar más importancia en la composición: «fortalecer una figura».

II - Sentido figurado

Fuerza es, aquí, potencia del espíritu.

1 / El artista fuerte es el que tiene un gran talento, mucha competencia en su arte, vigor en la concepción y en la inversión; se dice, de manera un poco familiar, que es fuerte cuando consigue superar dificultades que exceden de los medios ordinarios.

2 / Una obra, o un determinado pasaje de una obra, o tal elemento, son fuertes de dos maneras, generalmente unidas:

A / Cuando requieren de sus autores esta competencia, esta maestría en los recursos de su arte; familiarmente se dice «es fuerte» para indicar que, para resolver un problema artístico, le era necesario a la vez un gran vigor e ingenio de pensamiento, y un profundo conocimiento de las técnicas del arte.

B / Cuando esta obra, este pasaje... producen un gran efecto en quien las recibe. En literatura, una expresión fuerte es la que tiene un sentido enérgico, que choca (a veces escandalizar a los espíritus timoratos o pusilánimes). En sentido absoluto, tomada una obra en su conjunto, se dice que es una obra fuerte cuando une a un gran valor estético y una factura vigorosa, un mensaje importante, un intenso contenido de ideas, gran profundidad, y que incita a pensar. A. S.

FUGA. Del italiano *fuga,* huida. La fuga es, sin duda, la forma musical más compleja y más elaborada de la historia de la música. Dotada de un esquema riguroso, es propuesta como ejercicio supremo de fin de estudios a los alumnos de composición del Conservatorio. Aunque muy a menudo es instrumental, la fuga conserva una estructura vocal, ya que su razón de ser es el juego del tema

en su paso de una voz a otra. Se podría decir que la fuga es el culmen del contrapunto, del mismo modo que la sonata es lo más alto de la armonía. Pero, mientras que la sonata pivota sobre dos temas, y su encanto deriva de la oposición de ambos, la fuga entera nace de una sola idea musical muy corta, y se necesita toda la habilidad técnica y también toda la imaginación del compositor para obtener esta composición fuertemente estructurada. A través de estas dos formas se puede apreciar la evolución musical, desde el período de Bach, en el que el tema único fecunda toda una parte, hasta la de Mozart, en el que la unidad se obtiene más allá de la diversidad de los dos temas.

El primer episodio de la fuga, el que la caracteriza, *la exposición,* consiste en hacer «entrar» el tema, que cada voz enuncia sucesivamente, como al principio de un canon. Habría varias reexposiciones en el transcurso de la parte; se reparten según reglas precisas y según un plan tonal previo. Durante los divertimentos (episodios libres entre las exposiciones) algunos fragmentos del tema se entrelazan y se responden unos a otros en forma de sabio puzzle. Al final de cada trozo, las entradas se van haciendo cada vez más rápidas y ajustadas; se trata de *la strette,* que justifica la etimología de la palabra fuga (por lo demás, esta palabra tiene una resonancia moderna desatendida).

Apoyada en el sistema tonal, la fuga no puede existir más que sobre este soporte que condiciona su estructura. E. H.

➢ CANON (MÚSICA), CONTRAPUNTO, IMITACIÓN *[IV].*

FUGADO (estilo, entrada). Estilo contrapuntístico que comprende entradas de fuga más o menos próximas del esquema clásico, pero que no utiliza el plan completo de la fuga en todo su rigor.

E. H.

➢ FUGA.

FUNCIÓN / FUNCIONAL / FUNCIONALISMO. La *función* es el género de acciones que uno debe desempeñar, la carga que se debe cumplir, sea que se esté destinado a ello por institución o por naturaleza. En primer lugar, la palabra se ha reservado al ámbito de lo social, más tarde ha conquistado los ámbitos psicológico y matemático (este último le ha dado el sentido de una relación por la cual algo depende de otra que la determina), y se ha acabado extendiendo a todos los ámbitos. Es *funcional* lo determinado por su función.

El *funcionalismo estético* es la teoría que ve una fuente de belleza en la adaptación de la forma a la función.

Se le puede considerar originada en Platón: éste atribuye una belleza a la armonía de un conjunto en el que cada parte cumple su función propia, e incluso considera que la belleza de un objeto fabricado o de un ser vivo reside en su conveniencia para el uso al que ha sido destinado por la naturaleza o por el hombre (*Hippias mayor* 291 c, *República* X 601 d). Pero este apunte de funcionalismo estético no tuvo mayor alcance durante mucho tiempo.

En efecto, en el momento en que la estética se convertía en disciplina autónoma, la idea de *función* era considerada como perteneciente al ámbito de la utilidad, y, por tanto, del interés, y en relación con un fin generalmente externo. Por ello mismo Kant, en la *Crítica del Juicio,* para conservar el carácter desinteresado del juicio estético, le niega toda consideración de un fin, incluso de este fin interno que sería la perfección. Tal limitación incomodaría a Jouffroy en su *Cours d'esthétique:* según este autor, la necesidad de distinguir entre lo bello y lo útil, y la reducción de la relación medio-fin a la idea de utilidad, le impiden a Kant llevar a cabo lo que esbozó en el sentido de un funcionalismo estético: la existencia de una belleza racional, el sentimiento estético como simpatía con aquello cuya forma afirma y favorece el poder, e incluso la idea de una revolución que debería hacerse en arquitectura para dar a las ventanas y a las chimeneas la forma más adecuada a su función.

Quizá el primer representante del funcionalismo es Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française:* «Si la forma indica netamente el objeto y hace comprender con qué fin se ha producido, esta forma es bella...»; presenta entonces el ejemplo del ala del pájaro, «sus alas son una máquina que le permiten volar. La máquina es la expresión exacta de la función que cumplen; por nuestra parte, siendo como somos artistas, no tenemos necesidad de ir más lejos» (artículo *Style).* Los errores arqueológicos de Viollet-le-Duc han perjudicado a su concepción; pero su idea general va más allá de estos errores. En *La beauté rationnelle,* Paul Souriau relaciona la belleza con la *perfección evidente,* y así se instala en una vía claramente opuesta a la de Kant. Puesto que puede haber perfección en objetos cuya forma es perfecta en su adaptación a su función. Hay una belleza en los cuerpos vivos que se debe a la armonía interna propia de todo complejo en el que los elementos están en dependencia recíproca y estructurados de manera que cumplen su función. Junto a la belleza de los seres vivos, Paul Souriau advierte también la «belleza de organización, de finalidad y de movimiento» de las máquinas, por ejemplo «una locomotora, un tranvía, un barco de vapor, a la espera de la aeronave» (este texto data de 1904). El eco de estas ideas se ha hecho notar, primeramente, entre los arquitectos; Van de Velde las importa a Alemania, en donde influirán en Gropius y el Bauhaus; el siglo XX les ha dado un inmenso desarrollo con la invención de la estética industrial.

La forma funcional materializa la Idea correspondiente a una actividad concreta; distingue la línea general de un movimiento, de una posición, de una acción, y elimina de ellos todo lo que no se relaciona con aquella Idea. En consecuencia, la forma adquiere, mediante esta abstracción, una pureza, simplicidad y nitidez tales que le confieren un gran valor estético. Todo en ella concurre al fin principal, y de ahí deriva el rigor de las proporciones, la organicidad del conjunto y, por ello, una perfecta armonía. Es un buen ejemplo de la con-

cepción neoplatónica* de lo bello como unidad en la multiplicidad.

Pero esta ampliación del funcionalismo estético le ha llevado a toparse con sus límites. El éxito de ciertas formas funcionales ha permitido advertir que estas formas, inventadas a partir de unas funciones que cumplir, eran estéticamente interesantes en sí mismas, y por ello se las ha trasladado a lugares en los que no correspondían a función alguna. Es el caso, por ejemplo, de las formas *aerodinámicas*. Hasta tal punto se ha perdido de vista el vínculo entre lo funcional y la función, que se han declarado «funcionales» de manera absoluta algunas formas desde el momento en que eran, por ejemplo, lisas, con superficies sin ángulos vivos, simples y sin adornos. De ahí que tales formas puedan presentar un defecto de adaptación a ciertas funciones; así, el caparazón metálico con que se han revestido tantos aparatos, en seguimiento de Raymond Loewy, puede ser molesto para revisar su funcionamiento, manejar los mandos, etc.; constituye, por tanto, un antifuncionalismo que hace más difícil el manejo del aparato.

Se puede replicar que en estos casos se trata de una desviación y no del verdadero funcionalismo. Frente a esto sucede que el funcionalismo encuentra una dificultad en sí mismo en los casos de *pluralidad de funciones*. Ya señalaba Paul Souriau que se puede recoger una «mayor suma de finalidad» en una unidad cuando las obras acumulan en sí el ser medios variados para alcanzar un mismo fin; pero el problema es más difícil de resolver cuando se trata de combinar varios fines en una forma unitaria. Generalmente la naturaleza adopta el procedimiento de la especialización, según el cual la pluralidad de funciones da lugar a una pluralidad de órganos cada uno de los cuales está adaptado a un fin especializado y propio. Pero, ¿podría el hombre inventar formas en las que se integren varios fines?

El problema es muy real y práctico, y con demasiada frecuencia es descuidado por los diseñadores industriales. Quizá la fórmula más rica del funcionalismo estético sea encontrar la forma única que acumule varios fines y que responda lo mejor posible a las exigencias de cada uno. Se ha podido señalar, en este sentido, que las formas geométricas que con más frecuencia han conseguido el favor de los artistas son, en la mayoría de los casos, las que tienen el mayor número de propiedades matemáticas. Pero para buscar tales formas hay que tener un conocimiento claro de todas las funciones que se han de satisfacer (cosa que los diseñadores no siempre hacen). Y nada garantiza que no se puedan encontrar contradicciones entre ellas. Estas formas llamadas «funcionales», lisas, con superficies curvas continuas, ofrecen pocas posibilidades para el desgarro o el choque, son fáciles de limpiar, con frecuencia requieren pocos materiales, lo cual reduce su precio; pero si se trata de un objeto que debe tomarse con la mano para desplazarlo o hacerlo girar como una manecilla o un grifo, por poco duro que sea el montaje, la forma «funcional» le hace resbalar en la mano y requiere un mayor esfuerzo para agarrarlo. En este caso, el límite del funcionalismo es el de la posibilidad de integrar en una forma única una pluralidad de funciones que quizá son incompatibles. El problema tiene algo de leibniziano.

A. S.

➢ AERODINÁMICO, DISEÑO, FIN/FINALIDAD, INDUSTRIAL (ESTÉTICA) *[III]*, TEMA.

FUNDIDO

I - Escultura y artes decorativas

Sólo en estas artes tiene el término *fundido* su sentido propio: licuado mediante calor. En efecto, estas artes utilizan materiales (metales, cera...) que son fundidos para volcarlos en un molde en el que se harán sólidos por enfriamiento. Es una operación técnica importante que puede ser realizada por un especialista en colaboración con el artista (un fundidor de bronce con un escultor, por ejemplo). La pintura también ha utilizado la cera fundida coloreada.

II - Literatura

En un sentido figurado, por analogía con la escultura, a veces se habla del modo en que está *fundida* una obra literatia, para decir así que está hecha como de un vaciado: Buffon, en su discurso de recepción *(Discours sur le style)* opone las obras «hechas de piezas acumuladas» y las que son «fundidas en una sola pieza». Los elementos de una obra están *fundidos juntos* cuando forman un todo único, aunque proceden de orígenes variados; Chateaubriand, en el *Génie du christianisme,* alaba de Bossuet «la cita tan bien fundida con el texto, tanto, que no hace sino uno con él».

III - Pintura, fotografía, cine

Aquí se llama *fundido* al paso continuo por gradaciones insensibles. En pintura y en fotografía se *funden* colores, tintas o valores cuando se pasa progresivamente de uno a otro. En el cine el *fundido* consiste en la desaparición progresiva de las imágenes al final de una escena; el *fundido en negro* ensombrece poco a poco la imagen, que se pierde en la oscuridad; el *fundido enlazado* superpone el fin de una escena, que se hace cada vez menos intensa, y el principio de la siguiente, cuya intensidad crece poco a poco. En estos casos, la estética del *fundido* es la que evita los saltos, busca dar impresión de suavidad o de armonía, de imprecisión e incluso de misterio; maneja el tiempo de paso del éthos de una escena a otra, o juega con analogías de forma entre dos seres que se transforman progresivamente uno en otro. El abuso del *fundido* genera sosería, demasiada suavidad un poco artificiosa. En el polo opuesto de la estética del fundido se sitúa la del contraste vivo, la yuxtaposición inmediata, incluso el corte.

A. S.

IV - Danza

El término de *fundido* toma aquí dos acepciones técnicas:

1 / En la terminología de la Escuela francesa, designa la postura llamada «fente» en gimnasia, ca-

racterizada por la flexión de una pierna y la extensión de la otra hacia atrás. El peso del cuerpo, desigualmente repartido, se hace recaer particularmente en la pierna delantera. El fundido se emplea en los adagio*; su apariencia de aplastamiento es compensada por el movimiento de los brazos hacia arriba, que generalmente lo acompaña.

2 / En la terminología de la Escuela rusa, designa un movimiento obtenido por la flexión simultánea de la pierna de apoyo y de la pierna libre, seguida de su extensión perfectamente coordinada; puede aplicarse a todo movimiento que implique la flexión de la pierna de apoyo. La alternancia flexión-extensión prefigura, en la danza clásica, uno de los elementos básicos de las técnicas expresionistas. El término de fundido implica una continuidad armoniosa, con cambios insensibles, mientras que el cuerpo permanece estrictamente vertical. Aparentemente, el fundido elimina la pesadez, aunque requiere una fuerza considerable que debe ser totalmente imperceptible. Este efecto corresponde a la estética de la danza clásica en la que la obra bien hecha disimula el esfuerzo.

M. Sm.

FÚNEBRE

I - Sentido propio: las pompas fúnebres

Es fúnebre todo lo que tiene que ver con las exequias. La ceremonia de las exequias –no hablamos ahora de los ritos funerarios mismos y del arte funerario– ha dado lugar (y en especial en las épocas barrocas) a celebraciones codificadas y fastuosas (arquitectos y decoradores). Las exequias típicas de príncipes, dignidades o grandes jefes militares, eran extraordinarias escenificaciones muy próximas al arte teatral, con decorados, construcciones, guirnaldas, antorchas invertidas, vasos engañosos con fuego, sobre fondo en negro y oro.

Lo mismo ha sucedido en el arte oratoria de la oración fúnebre, llevado a su más alto punto de grandeza, de énfasis y de nobleza por Bossuet o Bourdaloue.

Las Pompas Fúnebres adquirieron en el siglo XIX un carácter de grandilocuencia lacrimosa de una calidad artística muy discutible. En nuestros días las nuevas orientaciones religiosas tienden al máximo de desnudez y simplicidad.

En música existen numerosas músicas fúnebres: cantos fúnebres, marchas fúnebres... que tienen todas, más o menos, los mismos caracteres comunes: ritmo lento, tonalidades menores, utilización de los metales, cuerdas y registros graves, clima sombrío o patético que hace alusión a las trágicas postrimerías. Por lo demás, estas músicas son muy tributarias de la concepción que el músico tiene de la muerte. Así, el *Requien* de Gabriel Fauré es un canto de esperanza y de paz, mientras que el de Berlioz evoca un gran cataclismo impetuoso, con metales y timbales.

II - La categoría estética de lo fúnebre

Michel Guiomar, que le ha consagrado un capítulo en sus *Principes d'une esthétique de la mort,* define esta categoría como el sentimiento que inspira lo funerario, en una atmósfera imperceptible, sin *imagen* propia de la muerte, y en una interioridad que la acerca a lo crepuscular.

Algunos autores se sienten atraídos, de manera más o menos morbosa, por lo fúnebre, por una atmósfera fúnebre en la que encuentran una particular seducción: «Un aire muy antiguo, lánguido y fúnebre / Que sólo para mí, tiene encantos secretos» (G. de Nerval).

L. F.

➢ CELEBRAR/CELEBRACIÓN, FUNERARIO, MUERTE *[i]*, TUMBA.

FUNERARIO. Del bajo latín *funerarius,* que tiene relación con las exequias y con todo lo que concierne a la muerte.

Las ceremonias de funeral o exequias dependen de las creencias y de la cultura: por ello es imposible definir características comunes. Pero los ritos litúrgicos con frecuencia llevan consigo verdaderas obras de arte (obras musicales tales como un *Requiem,* danzas funerarias...). Por lo general, el objetivo de estos ritos es asegurar al difunto la ascensión a una posterior vida dichosa; a veces, proteger a los vivos contra el posible regreso del difunto, regreso que se considera como una amenaza. Las tumbas destinadas a soberanos o a altos personajes (pirámides e hipogeos de Egipto, tumbas de los jefes militares de la antigua China...) contenían a menudo los más perfectos ejemplares de la artesanía de la época; en efecto, en las tumbas se encuentran muebles, utensilios, objetos de todas clases, adornos, joyas, sin olvidar juegos e instrumentos de música. Estos sepulcros constituyen a la vez un tesoro artístico y una inagotable fuente de datos para los arqueólogos y los historiadores. Pero el ritual funerario utiliza también objetos destinados a ser destruidos para acompañar al muerto en el más allá; y de ahí deriva un arte esencialmente efímero, como el de las representaciones en papel quemadas con el difunto.

El otro adjetivo del arte funerario es perpetuar la memoria del muerto. Es una de las funciones de la tumba misma, concebida y decorada a veces por los más prestigiosos artistas (arquitectos, pintores, escultores); en Europa son buen ejemplo de ello los *tránsitos* y los *yacientes.* Pero el arte funerario comprende también monumentos únicamente conmemorativos: estelas, cenotafios (etimológicamente, tumbas vacías). Su estilo depende, evidentemente, del lugar y de la época en que son erigidos.

M. S.

➢ CEREMONIA, CONMEMORACIÓN, MUERTE, RITO.

FUROR. La palabra apenas tiene sentido estético específico más que en una acepción muy antigua, sobre todo latinizante o italianizante. Se trata entonces de una especie de inspiración en la que el artista no se posee a sí mismo, pero se supone poseído por un poder trascendente, verdadero autor de la obra, de la cual el artista no es más que instrumento. Es la teoría de Platón en el *Ion,* y es una concepción de la inspiración poética ampliamente aceptada en el Renacimiento y en la época clásica.

A. S.

➢ INSPIRACIÓN.

FUTURISMO

I - Historia

El futurismo italiano, «movimiento artístico y político» (Marinetti), fue creado por F. T. Marinetti en Milán en 1909. Su primer manifiesto apareció en *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909 y suscitó numerosas reacciones, tanto en Francia e Italia como en el extranjero (especialmente en Rusia). En la visión de Marinetti, el futurismo debía ser un movimiento esencialmente poético. Pero su audiencia fue tal que, muy pronto, pintores y músicos se adhirieron también al futurismo. De esta manera, muy rápidamente, el futurismo englobaría todas las artes: artes de la escritura (poesía, novela, narraciones), artes plásticas (pintura, escultura, collage, fotografía, arquitectura), artes del espectáculo (teatro, música, cine, danza, pantomima) y artes decorativas.

Habitualmente los historiadores del arte distinguen dos fases esenciales en el futurismo: la primera, desde 1909 hasta 1918, llamada también «edad heroica», en la que se realizan todas las conquistas esenciales; la segunda, desde 1918 hasta 1944 (fecha de la muerte de Marinetti), en la que el movimiento es confrontado con los otros movimientos de vanguardia internacional, y en la que se ve abocado a renovar sus técnicas. No obstante, conviene notar que el futurismo subsiste aún hoy, sobre todo en Italia, en donde la revista *Futurismo Oggi,* creada en Roma en 1969 por Enzo Benedetto, mantiene vivo el espíritu renovador y revolucionario del movimiento. El compromiso político con el fascismo de la mayor parte de los miembros del futurismo (algunos como Russolo han sabido resistir en esta posición y se han exilado) ha sido causa de que este movimiento y sus conquistas artísticas sean poco conocidas. Ha habido que esperar a la gran exposición neoyorkina de 1961 (Museum of Modern Art) para que se haya producido su revaloración.

La tumultuosa historia del futurismo italiano está atravesada por manifestaciones voluntariamente escandalosas (las famosas *serate),* que Marietti y sus amigos organizaban en numerosas ciudades italianas para sacar de su inercia a un público todavía demasiado provinciano, y que promovían un espíritu lúdico e incluso verdaderos happenings (antes de tiempo).

Estas manifestaciones anuncian las que más tarde menudearán los Futuristas rusos, los Dadaístas y los Surrealistas. No obstante, ha de notarse que, a la inversa de estos últimos movimientos, el futurismo italiano –que también se rebeló contra el orden establecido, contra el academicismo y contra la cultura libresca– dio siempre muestras de un gran patriotismo: muchas de sus manifestaciones iban dirigidas contra Austria y a favor de la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial.

II - Estética

La estética futurista es el producto de una interesante dialéctica entre la praxis y la teoría. Deriva de los casi doscientos manifiestos que jalonan la historia de este movimiento. Pero los mismos manifiestos son, a menudo, el resultado de experiencias realizadas en todos los ámbitos con un gran espíritu de inventiva. Y, a su vez, las ideas estéticas adelantadas en los manifiestos suscitan nuevas prácticas. No hay en el futurismo italiano fronteras entre una forma de arte y otra: es un movimiento de la totalidad que abarca todos los aspectos de lo que Marinetti denominó «el Arte-Acción». Por otra parte, y con frecuencia, los creadores futuristas practican varias artes: así, Russolo es pintor y compositor a la vez; F. Cangiullo, compositor, pintor, poeta y dramaturgo; Boccioni y Balla, pintores, poetas y dramaturgos; A. Soffici, pintor y poeta.

1 / La estética de la vida moderna

La estética resueltamente anti-pasado de que se informa el futurismo italiano, es una estética de la vida moderna, completamente transformada por la civilización industrial; «Cantaremos las grandes masas agitadas por el trabajo, el placer o la revuelta; las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las modernas capitales; la vibración nocturna de los arsenales y sus polvorines bajo sus violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas engullidoras de serpientes que fuman; las fábricas suspendidas de las nubes por los hilos de sus humos; los puentes para los saltos de gimnastas lanzados sobre la cuchillería diabólica de los ríos soleados; los paquebotes aventureros que husmean el horizonte; las locomotoras de amplio pecho que piafan sobre los raíles, como enormes caballos de acero embridados con largos tubos, y el vuelo insinuante de los aeroplanos cuya hélice tiene ruidos de bandera...», escribe Marinetti en su primer manifiesto. Los pintores, los poetas, los músicos, los dramaturgos y los coreógrafos eligen con frecuencia como asunto de sus obras las ciudades modernas (en especial Milán, que, para los Futuristas, es la verdadera capital de Italia), los puertos, las estaciones, etc.

2 / Estética de la máquina

Como caso particular de la civilización industrial, la máquina es considerada como un modelo (incluso como un «ídolo»: véase el *Manifiesto del Ídolo mecánico* firmado en 1924 por los pintores turineses Fillia, Caligaris y Curtoni), cuyas cualidades de orden, disciplina, método, precisión, ritmo, velocidad y funcionamiento deben ser trasladadas a la creación artística. La máquina ha permitido inventar un lenguaje plástico enteramente nuevo: el tríptico de Boccioni *Estados de alma* (1911), en el que se muestra la nueva emoción nacida del encuentro del hombre y la máquina, crea una nueva realidad plástica gracias a unas líneas-fuerza hábilmente explotadas.

3 / La vida de la materia

Pero sería erróneo exagerar el alcance de la estética de la máquina y hacer de ella el único objetivo de la investigación del futurismo. La máquina (que, ciertamente, ha dado lugar a una utopía llevada hasta el paroxismo) no es considerada más que como un caso particular de la vida de la materia, la cual es, de una manera más profunda, el verdadero objeto de investigación de la estética

futurista. El ambicioso proyecto de los Futuristas es, como afirma Marinetti en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) «alcanzar la esencia de la materia a base de golpes de intuición», reemplazar la psicología del hombre por «la obsesión lírica de la materia». Todas las innovaciones poéticas (uso sólo del modo infinitivo –Marinetti escribe «el infinito»–, abolición de la sintaxis, de la puntuación, estilo analógico) tienen como objetivo descubrir «el sentido continuo de la vida», revelar «la materia y su vida interna». Así, sustituirán progresivamente los esfuerzos de la inteligencia «jactanciosa y miope» de los poetas del pasado que se esforzaban por «domar» la vida de la materia, por «la psicología intuitiva de la materia». De este modo se logrará descubrir «las palabras en libertad» en la poesía, que anuncian los intentos contemporáneos de la «poesía visual» y de la «poesía fonética». E igualmente se logrará dar forma al principio del dinamismo plástico en pintura y escultura. En efecto, estas propiedades de la materia (movimiento, energía, fuerza, continuidad) permiten a Boccioni instaurar los nuevos procedimientos de la compenetración de los planos, la simultaneidad en el tiempo y en el espacio de la realidad externa e interna. Las líneas-fuerza, las formas-fuerza que Boccioni introduce en sus composiciones y que no deben nada a la realidad aparente, manifiestan la continuidad dinámica de los objetos (incluso de los aparentemente inmóviles) en un espacio en movimiento perpetuo. Su famosa escultura *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912) crea la nueva unidad formada por el objeto y su entorno. La obra futurista no aspira a la forma pura, pero traduce así enérgicamente el drama desencadenado en las fuerzas por las formas.

La finalidad del acto creador no es ya la del arte por el arte, sino la más ambiciosa de revelar la vida de la materia, incluso ayudar al devenir del mundo. La idea de creación se confunde entonces con la de acrecentamiento: de las posibilidades propias, de las del prójimo y del mundo: «Queremos realizar esta fusión total [del yo y del mundo] con el fin de reconstruir el universo infundiéndole alegría, es decir, creándolo completamente», escriben Balla y Depero en su manifiesto titulado significativamente *Reconstrucción futurista del universo* (1915).

4 / La subjetividad

En el esfuerzo de revelación de la Materia, el creador futurista apela, sin embargo, a la subjetividad: primero a sus sensaciones, a sus emociones, a su memoria y a la imaginación. Todos estos estados psíquicos están relacionados entre sí, como lo están «las continuidades fugitivas de la materia» (Severini). En un último esfuerzo, la imaginación sola –a la que Marinetti denomina, de una manera presurrealista «imaginación sin hilos»–, liberada de toda traba racional y lógica, podrá hacer visible la nueva realidad.

5 / La participación del espectador

Se podrá entonces provocar en el espectador (o lector u oyente) una sensibilidad renovada, no explorada hasta ahora. Los Futuristas sustituyen la noción de contemplación por la de participación, que podrá desembocar en la creatividad («Ponemos al espectador en el centro del cuadro», escribían desde 1910 los pintores futuristas en su *Manifiesto técnico de la pintura).* Las «síntesis» y «sorpresas» teatrales, representadas por toda Italia a partir de 1915, tenían por objeto «provocar en el público palabras y gestos absolutamente imprevistos».

III - Los otros Futuristas

Ha sido tal la irradiación del futurismo que en su seguimiento se crearon, en el extranjero, numerosos movimientos futuristas: en Rusia, Polonia, Portugal, Brasil, Argentina y Armenia. Estos movimientos han retomado, sobre todo en el ámbito poético, los temas y procedimientos futuristas. Con frecuencia han imitado de manera superficial aquello que constituía la originalidad del futurismo italiano. Los procedimientos de las «palabras en libertad» han sido utilizados sin gran inventiva (salvo por lo que concierne al futurismo ruso, que necesitaría un estudio aparte). Pero el futurismo italiano habrá contribuido a liberar a la élite intelectual de estos países del terror estetizante.

N. B.

➢ CEREBRAL, COMPENETRACIÓN, CRONOFOTOGRAFÍA, CONCREO *[II, 3]*, DINÁMICA/DINAMISMO, ELASTICIDAD *[II]*, COMPROMETIDO, EFÍMERO, FORMA-FUERZA, HAPPENING, LÍNEA-FUERZA, MULTIPLICIDAD *[III]*, ONOMATOPEYA, ESCÁNDALO, SIMULTANEIDAD *[III, 2]*, ESPIRAL, SORPRESA, VELOCIDAD *[II, 4]*.

G

GALANTE. La palabra se empleaba en estética literaria: términos galantes, un estilo galante. Un hombre galante es un hombre distinguido en su conversación y su conducta, desinteresado, hombre de honor y capaz de gestos hermosos; hay aquí toda una estética de la vida corriente.

Pero un hombre galante no es lo mismo que un hombre galanteador. El galanteador es el hombre galante y oficioso con las mujeres.

En fin, se califica como galante lo que se caracteriza por un ambiente amoroso, siempre con un cierto matiz de refinamiento en las maneras; pero lo esencial es que supone una concepción del amor como sentimiento superficial, orientado hacia el solo placer, y que no afecta al corazón. Este término se emplea para indicar temas o asuntos de obras: poesías galantes, estampas galantes. También sugiere un éthos: la expresión *fiestas galantes* (que Verlaine toma como título de una recopilación de poesías) evoca el ambiente de la pintura de Watteau, o los guaches de Lavreince. Lo galante puede caer en lo alambicado* o lo afectado*; a veces en lo erótico*; se acaba cuando comienza lo licencioso, o lo inicia.

A. S.

➢ ELEGANTE.

GALIMATÍAS. Es un concierto grotesco y ordinariamente nocturno, representado a manera de manifestación delante de una casa, particularmente en ocasión de bodas contra las cuales se eleva la voz pública (segundas nupcias demasiado tempranas, mujer mayor que se casa con un joven, etc.).

Por extensión: toda música ruidosa y disonante. Las obras, las formas musicales demasiado nuevas y poco agradables al oído han sido habitualmente juzgadas como galimatías por aquellos que no estaban acostumbradas a ellas.

Se habla también de galimatías de colores, en aquellas obras pictóricas donde los coloridos parecen a la vez demasiado vivos y desordenados.

No es apenas necesario decir que la palabra resulta con frecuencia peyorativa en esos significados estéticos, salvo en la expresión «galimatías de clowns», que designa un final brillante a cargo de todos los clowns de un circo. E. S.

GAMA / ESCALA

I - Sentido propio, en música

Sucesión de notas que parte de una dada para alcanzar la octava superior o inferior, y que es elemento constituido de un sistema musical. Una escala se define, pues: *1)* por el *número de sus notas* (una escala heptafónica, como la de la música europea clásica, tiene siete notas, y la siguiente es la octava de la primera; las escalas pentafónicas, frecuentes en el folclore europeo y fuera de Europa, no tiene más que cinco notas, por ejemplo do-re-mi-sol-la; a la inversa, otras escalas multiplican las notas en intervalos muy pequeños, como ciertas escalas turcas que han utilizado una veintena de notas); *2)* por los *intervalos* que separan las notas, su amplitud, y su reparto (así, la escala europea clásica procede por tonos y semitonos, y se distinguen sus diversos modos por la colocación de los semitonos; una escala cromática va de semitono en semitono). Los caracteres *1* y *2* son suficientes para definir una clase de escalas, pero se puede añadir también un carácter que define una escala en un sentido más estricto; *3) la nota inicial* a partir de la cual se construye la serie. Cada sistema musical utiliza un cierto número de escalas, variables con el país y las épocas; la noción de escala cumple una misión fundamental en música y, en consecuencia, en estética.

II - Sentido figurado, en las otras artes

Se ha usado el nombre de escala para designar toda serie definida y ordenada. En las artes plásticas se habla, por ejemplo, de una gama de colores. El uso del término a veces es muy preciso: así, una «gama de azules, desde el más claro hasta el más oscuro» es una serie de azules con los mismos matices pero de valores diferentes, y que se pueden colocar de una manera sumamente objetiva en una serie ordenada. Se puede definir, así, series cualitativas de manera científica. Pero el uso metafórico de la palabra gama puede ser a veces muy vago. Cuando se dice que un escritor describe en una novela toda una gama de sentimientos, esto quiere decir simplemente que otorga a sus personajes numerosos estados afectivos, variados, matizados; no se trata de una serie ordenada definida con criterios precisos. A. S.

➢ GRADO, ESCALA.

GÉNERO

I - Sentido corriente

Todo conjunto de individuos o de especies que tienen caracteres comunes. Este sentido muy general, propio del lenguaje corriente, se emplea en estética para designar tipos de clases, de maneras... que no tienen nombre particular (muchos han sido llamados *géneros* antes de recibir un nombre más técnico), o en concurrencia con el nombre particular, *Género* es, entonces, un sinónimo un poco vago de *categoría estética, manera* o *estilo*. Pero la palabra ha tomado también ciertos sentidos especializados que hay que examinar aparte.

II - La pintura de género

1 / En primer lugar, se han llamado *pintores de género* a los que se limitaban a un solo género, esto es, a un solo tipo de asuntos: retratistas, paisajistas, pintores de flores, pintores de animales... Es la definición que da Watelet, autor en el siglo XVIII de varias obras de estética, entre las cuales se encuentra un *Dictionnaire de peinture, de gravure et de sculpture.* Esta especialización del pintor parecía una limitación de su talento, mientras que el *pintor de historia* representaba grandes escenas con personajes, fondo de paisaje, arquitectura..., un mundo vasto y variado que exigía de él más amplias competencias. El calificativo de *pintor de género* era, pues, un poco complaciente.

2 / El pintor de género fue definido a continuación como aquel que representaba escenas y cosas familiares, de la vida corriente; el *pintor de historia,* por su parte, pintaba escenas nobles, históricas o mitológicas, engrandecidas por su distancia respecto del espectador. En este sentido, Diderot escribía: «El pintor de género tiene siempre presente su escena ante los ojos». Con frecuencia, el pintor de género se aproxima al *petit-maître**.

3 / Pero en el siglo XIX la pintura de historia pierde su privilegio, cuando se reconoce una igual dignidad a otros asuntos como el paisaje; entonces se viene a denominar *pintura de género* toda pintura que no entra en alguna de las cuatro clases reconocidas: pintura de historia, retrato, paisaje y marina. El pintor de este género viene a ser, por consiguiente, y paradójicamente, el que no tiene género definido.

4 / Por último, a medida que se elimina toda jerarquía de asuntos, se sustrae a la pintura de género las naturalezas muertas, los cuadros de flores... La *pintura de género* acaba por tomar actualmente un sentido que resulta de la intersección de los sentidos *2* y *3:* es la pintura que representa pequeñas escenas, a menudo anecdóticas, tomadas de la vida cotidiana, o quizá de la literatura.

III - Los géneros literarios

Estas divisiones de la literatura, o estos tipos de obras, con frecuencia han sido concebidos de manera ambigua. Así, en la clasificación tradicional, todavía recogida hoy por algunas enciclopedias, se dice que «hay cinco género de poesía: lírica, épica, dramática, didáctica y bucólica»; mas se puede advertir que lo épico y lo dramático se distinguen por una *forma,* narrativa en un caso y teatral en el otro, pero lo épico y lo bucólico se distinguen por los *asuntos* tratados, y se puede tratar un tema bucólico de manera narrativa, lírica o incluso teatral (como en la *pastoral** clásica). Por consiguiente, si se quiere clarificar la situación, es necesario distinguir varias acepciones de la expresión *género literario.*

1 / Los géneros como divisiones de la literatura, con amplia extensión

A / *Divisiones definidas por la forma rítmica del lenguaje.* Se distingue entonces los géneros de la prosa, la prosa rítimica y la poesía; y también, en poesía, los géneros de la poesía medida por largas y breves, la poesía por pies aliterados, la poesía por descuento de sílabas, etc. La palabra *género,* tomada en este sentido, se emplea menos que la de *forma.*

B / *Divisiones definidas por los tipos de temas o asuntos.* Se pueden citar como ejemplos el *género heroico,* el *género bucólico,* el *género gnómico,* el *género histórico,* el *género íntimo...* Se constituye un género de este orden cuando, debido a la convergencia de las elecciones de varios autores, aparece como netamente definida una clase de asuntos. Por ello nacen nuevos géneros a lo largo del tiempo, como el género policíaco, la ciencia-ficción...

C / *Divisiones definidas por el modo de presentación,* es decir, por la manera en que el autor pone en contacto el mundo de la obra con el público. En este sentido, en el *género narrativo* el universo de la obra es presentado por el autor en una narración en tercera persona; en el *género dramático* el universo de la obra es puesto ante la vista del público mediante una ficción organizada, como si el espectador lo percibiera inmediatamente; en el *género oratorio,* el autor dirige directamente la palabra al público y la interpela en segunda persona, mientras que en el *género epistolar* esta comunicación directa, en segunda persona, con un individuo del grupo, se hace por escrito; etc.

D / *Divisiones definidas por la naturaleza del mensaje y la intención de acción sobre el público.* También aquí se encuentran de nuevo géneros tradicionales, puesto que con este criterio se distinguen el *género lírico* (que pretende poner al público en contacto inmediato con un mensaje afectivo, sentimental o emotivo), el *género didáctico* (que pretende instruirle y aportarle conocimientos), el *género deliberativo* (que le conduce a decidir una línea de acción), etc.

Se puede advertir que estas clases de divisiones se definen por criterios diferentes, y, en consecuencia, que sus distinciones no coinciden. Son posibles todas las combinaciones. Por ejemplo, se puede concebir una narración en prosa que constituya una novela psicológica, una epístola narrativa en verso, una arenga en prosa que impela al auditorio a la acción, etc. Las intersecciones de las diversas divisiones forman entonces *géneros* más estrictos que, no obstante, conviene definir.

2 / Los géneros como tipos de obras literarias, definidos por un sistema complejo de exigencias internas.

En este sentido, son géneros literarios la tragedia*, la comedia*, el drama*, la sátira*, el panegírico*, la balada épico-lírica*, la epopeya*, la novela psicológica, la novela de aventuras, el cuento*... Y éste es el sentido más habitual que actualmente se da al término. Estos *tipos de obras* difieren de las *divisiones* antes definidas en que su extensión es mucho menor, y su comprehensión más compleja: su naturaleza no se define por un solo carácter, sino por un *conjunto orgánico de varios caracteres* en interacción mutua.

Algunos de estos caracteres especifican *formas.* De este modo, la tragedia clásica tiene cinco actos y se escribe en alejandrinos, la novela es en

prosa y tiene una cierta longitud, mientras que el cuento, igualmente en prosa, es corto... Pero el género añade a la forma otros caracteres, como el modo de exposición, el tipo de mensaje, la categoría estética, a veces el tipo de asuntos tratados, etc. No siempre los caracteres que definen los géneros se especifican en los mismos ámbitos; así, la comedia puede ser, indiferentemente, en prosa o en verso, sin dejar de ser comedia en uno u otro caso, mientras que la oda es por necesidad en verso; una novela puede tener cualquier atmósfera afectiva, mientras que la tragedia o la comedia tienen un ethos determinado. En consecuencia, no puede haber una clasificación rigurosa de los géneros (y, por lo demás, siempre es posible inventar géneros inéditos). Lo que define principalmente al género es una determinada composición de caracteres y la manera en que –apoyándose unos en otros– llegan a formar una esencia clara y única.

Este conjunto orgánico de exigencias da lugar a las *leyes del género*. Estas leyes no son fijas en absoluto, pues los géneros evolucionan. Pero la evolución permanece circunscrita a las leyes fundamentales. Cuando ya no se respeta una de estas leyes y el conjunto encuentra un nuevo equilibrio, el género no es ya el mismo, sino que nace otra entidad y un género nuevo. Con frecuencia los cambios de época literaria están marcados por la aparición de nuevos géneros. Pero ciertos géneros, muy definidos y que ofrecen muchos recursos, que tienen estéticamente una «buena forma», pero que son simples, persisten durante mucho tiempo o son cultivados ampliamente. En este sentido, no todos los géneros tienen el mismo valor. Esto explica que se hayan escrito tantas novelas, tragedias, epopeyas, cantares de gestas, baladas, y tan pocas heroicas o cantos en prosa y verso, pastorales espirituales, comedias épicas o palinodias.

En todas las artes se pueden encontrar hechos análogos. Pero sobre todo es en literatura donde se emplea el término *género*. En música, por ejemplo, se prefiere usar el término *forma* para designar las entidades que corresponde exactamente con la definición literaria de *género,* como la sinfonía, la sonata, etc. O se dice simplemente «música de tal clase»: música de danza, música ligera, música popular, etc.

IV - En lenguaje muy familiar se dice «tener género» para indicar una mezcla de *chic* o sello** y originalidad. Ciertamente se trata de un sentido estético del término, pero este uso no es propio de un lenguaje propio, y el esteta no lo emplea.

A. S.

➢ CATEGORÍA, CONVENCIÓN, FORMA *[IV]*, MANERA, ESTILO.

GÉNESIS. Etimológicamente, nacimiento; y, de ordinario, todo proceso de formación, sobre todo cuando incluye un cierto despliegue temporal. La *génesis* de una obra artística o literaria, es la fase durante la cual se elabora, desde su primer punto de origen (en el que eventualmente se incluyen las fuentes) hasta el acabamiento y el estado definitivo. La *gestación* de una obra es esta fase en tanto que vista por el autor; el término *génesis* se refiere a la obra considerada en sí misma, como un universo en vías de constitución. A. S.

➢ CONCEPCIÓN, GESTACIÓN.

GENIO. El término *genio* tiene una doble etimología, pues aunque procede directamente del latín *genius,* ha recibido también la influencia del latín *ingenium* (que daba también, por su lado, *ingenio,* y luego *ingenioso, ingeniero,* etc.). La doble etimología explica que la palabra *genio* sea polisémica. En estética tiene dos sentidos, ligados pero distintos.

I - Originalidad de la personalidad en lo que ésta tiene de singular; talante de un espíritu peculiar

Desde la Antigüedad, este sentido ha tenido una acepción estética. Ya los satíricos latinos tomaban *genius* en este sentido; Marcial lo aplicaba hasta a las obras: *victurus genium debet habere liber,* para vencer (para tener éxito, para existir verdaderamente), un libro debe tener su genio (es decir, una auténtica personalidad). En este mismo sentido se habla del genio de una lengua. Boileau dice que un escritor que se lanza a emplear un género para el que no está bien dotado, mientras que sí lo está, y mucho, para otro género o estilo, «desconoce su genio»; Vauvenargues escribe: «Hay que poner a los hombres pequeños en empleos pequeños, en los que trabajan como genios», es decir, naturalmente tienden a hacer en estos puestos lo que conviene hacer. *Genio,* en este sentido, como estilo particular de pensamiento y de acción, ha sido usado por Marivaux a propósito de la improvisación de los actores italianos: «Arlequín ameniza esta escena con todo lo que su genio le puede conferir de propio al asunto». Este sentido desaparece poco a poco en el siglo XIX, y vuelve a emplearse en la actualidad, como en la expresión «conforme con el genio de una lengua».

II - Facultad de invención, aptitud creadora, llevada a un grado superior. Por extensión, la persona que posee esta aptitud

Este empleo del término se remonta a la época del Renacimiento y a la revalorización del estatuto del artista; éste es considerado como un ser divino, dotado de la «locura divina» evocada por Platón (cf. Panofsky, *La obra de arte y sus significaciones,* 1969, págs. 125-131). Pero el triunfo del término data del siglo XVIII.

La reflexión sobre el genio comienza con las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* de Dubos (1719), cuya segunda parte está consagrada al estudio del genio. «Se llama genio a la aptitud que un hombre ha recibido de la naturaleza para hacer bien y con facilidad ciertas cosas que los otros no podrían hacer sino muy mal, aunque se empeñaran en ello». Dubos es un esteta del sentimiento, pero tiene una teoría fisiológica del genio; ve en él una cualidad del temperamento. El genio es un don innato, pero sometido en su desarrollo a la educación y también a las «causas físi-

cas», la naturaleza del lugar y el clima («el poder del aire sobre el cuerpo humano se demuestra por el carácter de las naciones»). Pero la acción de los grandes genios resulta inexplicable.

A continuación viene Batteux, autor del *Traité des beaux-arts réduits à un même principe,* 1747. Toda la primera parte trata del genio. Para Batteux el genio no es una facultad para inventar, sino una facultad para percibir en la naturaleza aspectos nuevos, para descubrir en ella nuevas relaciones, para ver las cosas desde un nuevo ángulo que había escapado a todos hasta entonces; y como el universo es ilimitado, el genio siempre puede encontrar en él cosas nuevas. Lo importante es que el genio constituye un acontecimiento notable en la historia de las ideas. Helvétius vuelve a tratar el mismo tema en *De l'Espirit:* el genio es facultad para encontrar lo desconocido, e incluso para inventar, pero el verdadero genio es el que hace época; había ideas en el aire de ese tiempo, el genio está como difuso por el universo, y algunas personas, por azar, toman conciencia de él: «El azar cumple respecto del genio el mismo papel que esos vientos que, despersados por los cuatro costados del mundo, se cargan de materias inflamables que componen los meteoros; estas materias formadas vagamente en los aires, no producen entonces ningún efecto, hasta que llega el instante en que, por influencia de vientos contrarios, empujados impetuosamente unos contra otros, chocan en un punto; es el momento en que el relámpago prende, brilla e ilumina el horizonte» (discurso IV).

L'Encyclopédie no consagra menos de tres artículos al genio; uno, de Marmontel, sobre el genio en literatura, y otro de Jean-Jacques Rousseau, sobre el genio en música; pero es más interesante el artículo general, no firmado (seguramente de Diderot, aunque esto se discute). Según este artículo, ya prerromántico, el genio es una fuerza compleja que aúna la fuerza de la imaginación, la vivacidad de las sensaciones, y el hecho de que todo contribuye en él a la creatividad: «el hombre de genio es aquel cuya alma, más amplia, impresionada por sensaciones de todos los seres, interesada por todo lo que hay en la naturaleza, no recibe idea alguna que no despierte un sentimiento; todo lo anima y todo se conserva en ella». El genio es aquel que tiene una «fuerza de entusiasmo» que le hace capaz de hacer la síntesis de todo lo que recibe de sus observaciones, de sus conocimientos y de su imaginación.

Todo esto está en el origen de las reflexiones de los prerrománticos alemanes. J. A. Schlegel traduce y adapta la obra de Batteux en 1751, y no sabe cómo traducir la palabra francesa *génie,* pues no encuentra equivalente en alemán: «nuestra lengua está falta de una palabra que pueda expresar lo que expresa la palabra de la crítica francesa. Querer intentar una equivale a correr el riesto de no resultar comprensible, o de elegir un término que no agote el contenido de la idea». Por ello se limita a conservar la palabra francesa. Sulzer había publicado en francés, en 1757, su *Essai sur la génie,* antes de reeditarla en alemán; Flögel escribe en 1763: «es innegable que los Franceses nos han enseñado el camino, y nos han obligado a reflexionar sobre este concepto» (cf. Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Æesthetik des achtzehten Jahrhunderts,* 1923, y P. Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand,* 1952).

El prerromanticismo* alemán –opuesto a la estética racional de las Luces, e inspirado también en Shaftesbury y Young– desarrolla sobre todo la idea de la *originalidad* en la creación artística, de la ruptura con las convenciones y reglas del clasicismo. Bajo impulso de Hamann y Herder, el joven Goethe y sus amigos del movimiento *Sturm und Drang* (1770-1780) tributan culto al *genio,* al gran individuo que se crea sus propias leyes, que se fía sobre todo de su intuición, y que se crea obras innovadoras. Shakespeare era su principal modelo. En esta época, llamada en Alemania *Genieperiode,* la genialidad es más una actitud, un comportamiento excéntrico, con frecuencia ruidoso, que un privilegio concedido al artista al término de un trabajo paciente. Hasta el período romántico, Goethe será el principal modelo de genio a los ojos de sus contemporáneos. En su origen, el concepto está ligado con la auto-afirmación de la burguesía respecto del arte convencional de las cortes europeas, a la espera de la Revolución francesa. En la *Crítica del juicio* (1790), Kant representa una definición sistemática del concepto de genio: el genio es el don natural para producir obras de arte según reglas inéditas, ni aprendidas ni imitadas, pero, no obstante, ejemplares. Por su imaginación, por la riqueza de los contenidos que le son dados, es el «favorito de la naturaleza», pero debe aprender el oficio artístico, formar su gusto y dominar su intuición con el entendimiento. El genio es la feliz coincidencia –natural, por tanto–, e imprevisible, de las facultades de la imaginación y del entendimiento. En su ensayo sobre la *Poesía ingenua y la poesía sentimental* (1795-1796), Schiller designa con el término genio al poeta ingenuo, personalidad excepcional de épocas pasadas,, cuyas obras son fruto, no de un intenso trabajo, como en el caso del poeta «sentimental» moderno, sino de la intuición y la creación espontánea.

En la misma época, el primer romanticismo alemán (Novalis, F. Schlegel) amplía el sentido del término haciendo del genio una cualidad universal que duerme en cada hombre y, en especial, en todo niño: «El genio es la condición natural del hombre». Sólo por consecuencia adquiere el término genio una connotación abiertamente elitista, que es atribuida ya no solamente al «sujeto trascendental», sino al hombre empírico, individuo superior que crea a partir de cualquier cosa una realidad mágica, y que no puede ser comprendido más que por sus iguales; son raras apariciones a través de los siglos, trágicamente solitarios, altaneros y despreciativos. Ciertamente, este desplazamiento de sentido se prepara ya en Kant y Schiller, por el hecho de que el genio aparece en estos autores como un dato natural y no como una «idea», una virtualidad que no existe realmen-

te más que en sus obras objetivadas. Esta misma ambigüedad subsiste en la *Estética* de Hegel, que considera la obra de arte como una objetivación de la Idea –y, por consiguiente, de una realidad suprapersonal–, a la vez que mantiene el carácter «natural» del genio, en paralelo con el culto al gran hombre en su filosofía de la historia. A diferencia de Kant, sin embargo, es consciente del hecho de que el genio es, en esencia, extraño al yo empírico, potencia social de la que el individuo es, en cierta manera, depositario e instrumento vocal.

La teoría romántica del genio vuelve a Francia con Madame de Staël. Shakespeare, Miguel Ángel y Beethoven serán los dioses de Victor Hugo; Delacroix y Wagner, los de Baudelaire. El culto irracionalista al genio se desarrolla en el siglo XIX, cuando se frustra la esperanza de que la sociedad burguesa realice la emancipación de todos los hombres. Alcanzará su punto culminante en el pensamiento de Nietzsche, y sobre todo en sus epígonos vulgares del siglo XX (vulgares hasta el punto de comprometer el término mismo de genio). La obra ya no será más que un documento de la vida de su autor, y la dimensión de técnica, de oficio, de trabajo cotidiano, finito y limitado, será ocultada y pasada en silencio.

En oposición a esta tendencia naciente en la escuela de Stefan George, G. Lukács, en su *Filosofía del arte* (1912-1914), define el genio como el creador normativo de la obra, una posibilidad que no existe más que virtualmente en el hombre real: posibilidad de una adecuación perfecta entre la técnica y la experiencia. El genio se define aquí a partir de la obra acabada, no a partir de la persona empírica; ésta no alcanza su nivel adecuado más que en sus realizaciones, al término de un trabajo intenso, y sólo parcialmente es consciente de sus posibilidades. Por ello los juicios del artista acerca de su propia obra no son más decisivos que los de cualquier otro comentarista.

Por el contrario, según T. W. Adorno, una estética que renunciara totalmente al concepto de genio conduciría a la idea de que el arte es un oficio escolar, puramente artesanal, y esa estética sería incapaz de explicar el soplo de innovación y la potencia de una gran obra. Sin el genio, no hay ruptura con las convenciones establecidas, ni apertura a lo que la situación histórica reclama objetivamente, que es la proposición de una solución nueva a un problema nuevo. La marca del genio es el hecho de imponerse como algo que ha existido siempre, como una evidencia. A pesar de la tendencia actual a eliminar el concepto de genio, debería ser conservado, aunque reducido a su justa medida.

Paralelamente a estos estudios que se sitúan sobre todo en una perspectiva histórica, otras reflexiones sobre el genio, a finales del siglo XIX y en el XX, describen una curva análoga, pero desde una perspectiva psicológica.

De las teorías reduccionistas que han abordado el genio a partir de problemas médicos se ha derivado una cierta revalorización del concepto de genio. El hombre de genio sobresale del nivel corriente; es un ser supra-normal; pero, ¿no será acaso anormal? Y, además, ¿no es lo anormal lo patológico sin más? ¿No será el genio una enfermedad, o la consecuencia de una enfermedad, o la forma adquirida en algunos por una predisposición familiar hereditaria hacia las perturbaciones mentales? Se ha sostenido esto, pero demasiado a menudo con la ayuda de una amalgama de conceptos o saltos mentales, o apoyándose en algunos ejemplos cuyo valor típico no había sido suficientemente establecido por falta de estadísticas serias. Esta asimilación de lo superior a lo inferior no se justifica, pues, de manera suficiente, y además comienza a aparecer como cosa un poco envejecida. No obstante, esta idea ha podido contribuir a un cierto eclipse de la noción de genio.

También se ha producido una reacción contra ideas recibidas que eran prolongaciones populares de la teoría romántica. Se había visto en el genio una especie de fuerza del destino, de carácter ineluctable: Tal persona tiene genio, luego necesariamente hará obras geniales. (Esta postura ofrece blanda almohada a los perezosos que piensan que no tienen más que esperar que su genio obre por sí mismo.) Los psicólogos de finales del siglo XIX, preocupados por apoyarse en los hechos, tienden a poner la fórmula a la inversa: Tal persona ha hecho obras geniales, luego en ese momento ha tenido genio. Numerosas observaciones llevan a restituir al trabajo su parte en el genio. En vez de ser una suerte de pasividad casi propia de un medium, el genio viene a ser una capacidad de tensión mental intensa, sobre todo de tensión prolongada y asidua, una energía del espíritu que soporta y hasta reclama trabajo en grandes dosis.

Otro aspecto del genio, señalado por el análisis psicológico, recupera lo que de él se había dicho en el siglo XVIII: el genio aparece como una aptitud para integrar entre sí todos los componentes de la personalidad. En esta primera mitad del siglo XX, en que el estudio del genio es como parte obligada del estudio de la imaginación, muchos psicólogos están de acuerdo en este punto; citemos solamente a Henri Delacroix *(L'invention et le génie,* en el *Nouveau traité de psychologie,* de Georges Dumas). Pradines pone entonces en guardia frente a una confusión del genio con la invención: aunque hay continuidad entre ambos y otros estados intermedios, sin embargo, no se puede escamotear un posible brusco salto de nivel.

Todo este movimiento de pensamiento en el siglo XX muestra de manera suficiente, por tanto, que el concepto de genio, a pesar de una fase de debilitamiento (debida a una reacción contra los excesos del romanticismo), conserva en estética un puesto necesario. El concepto de genio ha sido uno de los conceptos fundadores –con el de gusto– de la estética moderna en el siglo XVIII, y, en consecuencia, es término clave de la recepción estética. Hoy, a pesar de algunas vicisitudes, ya afinado y relacionado con los hechos tanto histó-

ricos como psicológicos, sigue siendo, para la estética, un concepto mayor. R. R./A. S.

➢ CREACIÓN, DEMONÍACO, INNATO, INNOVACIÓN, INVENCIÓN, KANTIANA (ESTÉTICA) *[II, 2, B]*, PRERROMANTICISMO *[II, 1]*.

GENTIL

I - Sentido etimológico

Del latín *gentilis*, «que pertenece a una gens», esto es, a un linaje del patriciado romano. *Gentil* ha conservado ciertos sentidos del latín, como el de *noble o bien nacido*. Como término de estética ha calificado lo que es elegante con espontaneidad, de alto porte al tiempo que desenvuelto y sin afectación. La gentileza es la cualidad de lo que es gentil; una gentileza es un hecho o una cosa que tienen esta cualidad. Hablar de la gentileza de un arte equivale a considerarlo de buen tono y digno de personas de alto rango; una gentileza de lenguaje es una expresión bien construida, feliz, pero sin rebuscamiento ni pedantería. La gentileza del estilo es una mezcla de elegancia e ingenuidad.

➢ ELEGANTE, NAÏF.

II - El término gentil ha pasado enseguida de la idea de algo gracioso con elegancia, a la de lo gracioso y delicado; es gentil lo que es bonito, amable, con una cierta vivacidad ingenua; el término sólo se aplica a una cosa de pequeñas dimensiones.

➢ BONITO.

III - En un sentido cada vez más rebajado, lo gentil viene a ser lo bonito un poco afectado, de poca altura y, al contrario que en el sentido *I*, marcado por una búsqueda demasiado sensible del agrado. Se aplica también a un artista o un escritor: Voltaire motejó al poeta Pierre Bernard con Gentil-Bernard, con sus poesías eróticas, frívolas y picantes. En este sentido *III*, una gentileza es casi lo mismo que una cursilería.

➢ CURSI.

IV - Por último, un ulterior sentido estético alude al uso del término en un vocabulario infantil, al atribuir a lo gentil el carácter de lo que no es por completo adulto. Se dice de una obra de arte que «es gentil», «está hecha gentilmente», para indicar que ha sido ejecutada de manera muy limpia, muy cuidada, en un género dulce y amable, pero que ha sido concebida un poco demasiado correctamente, con demasiada deferencia hacia los géneros admitidos y las ideas recibidas; la obra gentil está falta de vigor, de originalidad; parece la obra de un buen alumno muy aplicado, pero no ciertamente de un gran maestro. A. S.

➢ CORRECTO.

GEOMETRÍA / GEOMÉTRICO / GEOMETRISMO. La geometría es la ciencia de las figuras extensas y sus propiedades. Es geométrico lo que concierne a la geometría. Pero el lenguaje corriente también toma estos términos en un sentido derivado, adoptado también por la estética.

I - Las figuras geométricas

En este sentido, se trata de figuras abstractas simples, formadas normalmente por segmentos de recta, como los polígonos regulares, o las líneas quebradas construidas por un principio evidente de generación, como las grecas, los dientes de sierras, las vilortas, etc.; y también ciertas curvas hechas a base sobre todo de circunferencias o arcos de circunferencia (óvalos...). Generalmente son calificadas de geométricas las figuras construidas con regla y compás. Se llama geometrismo el uso preferente de tales figuras. Éstas presentan propiedades estéticas importantes. En primer lugar, el ser «buenas formas», según la expresión gestaltista: formas claras, fácilmente perceptibles y que destacan netamente en los conjuntos. Además, tienen numerosas propiedades matemáticas, y ello las hace aptas para múltiples usos. Por último, son muy fecundas, es decir, se prestan a composiciones en disposiciones regulares. Todo esto ofrece, como es obvio, grandes recursos a la decoración (desde el arte decorativo antiguo hasta pintores modernos como Vasarely).

Representar en un plano figuras geométricas en el espacio es un *género** en dibujo, pintura, grabado... Esta representación entra a veces en el marco del diseño arquitectónico, la ilustración científica y la enseñanza de la perspectiva; pero también es autosuficiente. Ha sido cultivada sobre todo en los siglos XV y XVI, y en el XX; el Renacimiento se entregó por completo a una verdadera borrachera de perspectiva, a veces sobre un fondo platónico (origen divino de los sólidos elementales, en el *Timeo)*. Este género une cuidadosamente el realismo figurativo y la abstracción de las formas puras.

La arquitectura emplea formas de geometría espacial, y utiliza también las propiedades físicas de estas figuras, importantes para la solidez del edificio. En este orden de cosas, hay varias formas geométricas notables: a lo largo de las últimas guerras, en barrios destruidos y completamente asolados por un bombardeo, se ha podido ver erguida, entre los escombros, la estructura de arcos ojivales de alguna iglesia medieval, lo único que había resistido. Los procedimientos modernos de construcción, con estructuras metálicas o de cemento armado –con ferralla interior–, han introducido en la arquitectura formas geométricas (parabólicas, etc.).

➢ FIGURA, FORMA.

II - La reducción de seres reales, sobre todo vivos, a formas geométricas

Se practica desde hace muchos siglos, y se designa también con la palabra geometrismo. Es un procedimiento de notación de un efecto general, de investigación de las proporciones, de aprendizaje del croquis, y además, un medio para renovar la visión de lo real mediante una mirada insólita. Como estilo particular, su uso sistemático data principalmente del siglo XX; el cubismo* ha recibido su nombre de ello. Anteriormente sólo de manera ocasional se dibujaban hombres o caballos triangulares, o paralelepipédicos (las cuadraturas). Esta transformación geometrizante constituye un modo intelectualizado de captar el mundo.

III - Las construcciones geométricas

También se llama geometría a la presencia implícita de figuras geométricas en la construcción, o con otras palabras, a la disposición general de un conjunto plástico que tiende hacia ciertas figuras sin que estén expresamente representadas. Esta geometría interna ha sido objeto de muy numerosos estudios, que ponen a la vista la estructura de un cuadro cuyos puntos fuertes se encuentran colocados en los vértices de un polígono, o en una espiral, o en líneas oblicuas paralelas, etc. Los pintores han utilizado con frecuencia y de manera deliberada tales construcciones geométricas; y algunas han estado de moda y han terminado por ser como falsillas, y así se ve, por ejemplo, en el uso sistemático de la pirámide.

Esta geometría implícita puede también encontrarse en espectáculos naturales, sin que por ello se disminuya su esplendor; Nietzsche, en *El viajero y su sombra,* subraya la geometría de los paisajes, y escribe: «Sin un sustrato matemático de esa naturaleza, ningún paisaje llega a ser objeto de placer estético».

Todos estos usos de formas geométricas, estas geometrizaciones de seres concretos, y estas construcciones geométricas, están ligados frecuentemente a la cuestión de las proporciones matemáticas.

IV - Los esquemas geométricos

Son usados por los estetas de artes distintas de las artes plásticas, por ejemplo en estética de la literatura, para simbolizar modos de organización de ideas, relaciones abstractas o construcciones conceptuales. También se emplean comparaciones geométricas para mostrar mejor hechos no plásticos. Así, Paul Ginestier, partiendo de las ideas de Etienne Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques* sobre la arquitectónica de la dramaturgia, elabora en su *Esthétique des situations dramatiques* lo que explícitamente denomina la «geometría dramática» (situaciones en cuadrado, en triángulo; geometría abierta, semiabierta o cerrada, etc.). A. S.

➢ Espacio, Proporción.

GEÓRGICO. Los poemas Geórgicos son poemas que describen y aprecian la vida en el campo, pero centrados en los trabajos del campo, las plantas cultivadas, los animales domésticos y los fenómenos naturales en tanto que afectan al trabajo del hombre. Esto diferencia lo geórgico de lo bucólico* o de lo pastoral* (más centrados en la vida sentimental), o de lo campestre* (que se interesa por la atmósfera general de este modo de vida). La elección del término de geórgico se debe a la celebridad de las *Geórgicas,* de Virgilio; pero *Los trabajos y los días,* de Hesíodo, o el episodio de los labradores en el *Jocelyn,* de Lamartine, son también notables muestras del género geórgico. Se ha llegado a ampliar el uso de este término para designar una poesía en prosa, pero en cualquier caso se lo reserva para la literatura, aunque no pocas obras plásticas o musicales, por su ambiente y por su tema, puedan ser verdaderas obras geórgicas. A. S.

➢ Virgiliano.

GERMÁNICO. En sentido propio, lo que pertenece a los Germanos de la Antigüedad o de la alta Edad Media; es, por tanto, un término histórico. Pero para hablar del arte de estos pueblos se dice, más bien, *arte bárbaro**, o se indica con precisión de qué pueblo germano se trata.

Para hablar de los pueblos modernos se prefiere *alemán,* térimo neutro, que indica nacionalidad, situación geográfica o lengua. Se habla de literatura alemana, música alemana o estética alemana. Emplear *germánico* en lugar de *alemán* añade a este último término la idea de un regreso a los orígenes, o caracteres supuestamente hereditarios.

En lingüística se llaman *lenguas germánicas* las de una familia que tienen un origen común, y que comprende el alemán, el flamenco, el inglés... Lo que estas lenguas tienen de específico puede ser interesante para la estética, en la medida en que es usado literariamente. Un *germanismo* es un giro propio de la lengua alemana.

Germánico es utilizado a veces peyorativamente, para ciertos hechos literarios o de artes plásticas que presentan caracteres atribuidos al espíritu alemán, principalmente una mezcla de sensibilidad romántica y de solidez (formas masivas, pesadez de pensamiento, falta de finura y agilidad de espíritu). Se trata, ciertamente, de juicios de naturaleza estética, pero este lenguaje deriva más del vocabulario corriente que del vocabulario de la estética propiamente dicha. A. S.

GESTA / GESTO

I - Nombre femenino

Del latín *gesta,* acciones, en especial acciones memorables, altos hechos. En literatura medieval, *una gesta* es una obra narrativa o un conjunto de obras, de tono heroico, que cuentan las proezas de personajes históricos o de personajes considerados como tales. La gesta se caracteriza, sobre todo, por la pertenencia a lo que hoy se denomina un *ciclo**, o por una organización de varias obras en un ciclo (gesta de Carlomagno, gesta de Guillermo de Orange...); esta palabra ha llegado a designar, a la vez, una organización genealógica, y la familia a la que pertenecen los héroes («No hay más que tres gestas en Francia la guarnecida», se dice en *Girard de Vienne,* esto es, hay tres familias heroicas en la *Materia de Francia* o ciclo de Carlomagno). Una *canción de gesta* es un *poema narrativo cantado,* frecuentemente en endecasílabos divididos en 4 + 6, y agrupados en cantos, es decir, en estrofas de longitud desigual, con una sola asonancia por estrofa.

➢ Cantilena, Ciclo *[v].*

II - Nombre masculino

Del latín *gestus:* movimiento del cuerpo, y más en especial de los brazos y manos. El gesto forma parte de la interpretación del actor, del danzarín y de la acción del orador; también en las artes plásticas se representan gestos de personajes diegéti-

cos. El gesto tiene dos grandes funciones, una expresiva o significativa, y la otra plástica. Los gestos, efectivamente, dan información, muestran, remedan, etc., bien sean espontáneos o codificados. Las artes han utilizado con mucha frecuencia códigos especiales de gestos más estrictamente reglamentados que los de la vida corriente. Pero el gesto en las artes tiene una función tanto más puramente estética cuanto más dibuja una forma, traza un arabesco en movimiento, pone ritmo en el tiempo y el espacio de la obra.

La *gesticulación* es el uso de gestos exagerados; el límite tras el cual hay exageración varía según las civilizaciones: un país o una época pueden considerar exagerado algo que en los hábitos de otro país o época parece natural y ordinario. La gesticulación por parte de un actor o un orador puede deberse a un deseo de expresividad, o a una inquietud o molestia que hace forzados y torpes los movimientos, o quizá a la aceptación o la búsqueda del fingimiento como signo del arte. En pintura algunas gesticulaciones se deben a la necesidad de cubrir los huecos, de llenar el espacio; por ello, por ejemplo, se amplía el lugar ocupado por un personaje haciéndole gesticular vivamente. A. S.

➢ ACTITUD, CORPORAL, EXPRESIÓN, METAQUINESIS, SIGNO *[II, III]*.

GESTACIÓN. En sentido figurado, período durante el cual un artista o un escritor trabaja en una obra comenzada; es también el estado de la obra durante este período. *Para el autor,* la gestación es un estado muy particular, de trabajo y también de preocupación, y hasta de obsesión aun en medio de la vida corriente; el artista tiene la impresión de vivir en dos mundos a la vez, el de la obra y el mundo real. Su actividad se orienta hacia el acabamiento, no obstante lo cual se siente en una tal intimidad con la obra que, a menudo, le duele ponerle fin. *Para la obra* no se trata sólo de un período de inacabamiento, sino también de un estado dinámico de continuas transformaciones; de ello son muestra los borradores y los bocetos, pero no manifiestan lo esencial del período de gestación, que consiste en su condición de móvil perpetuo. A. S.

➢ CONCEPCIÓN, ESBOZO.

Gestalt ➢ *Forma (psicología de la)*

GESTUS. Conjunto de gestos significativos de un comediante*, y sobre los cuales se construye el personaje. La existencia física de un personaje es función de su hablar y de su gestus.

La palabra *géstico,* que designaba primitivamente lo mismo, se ha limitado a no designar más que el comportamiento físico del director de orquesta*. H. T.

GIGANTESCO. Lo perteneciente al gigante, y lo que tiene una talla de gigante. En estética, lo gigantesco es próximo a lo colosal, pero con un matiz propio. Lo colosal se compara con una estatua inmensa (tal es el sentido original del término «coloso») y, por tanto, a una cosa, y se obtiene por aumento de las dimensiones de un objeto de tamaño humano. Lo gigantesco parece hecho por o para gigantes; en este término se sobreentiende, pues, una actividad de seres vivos de un tamaño enorme. Una obra arquitectónica gigantesca parece hecha para ser habitada o utilizada por seres de talla sobrehumana; decir que una obra literaria, como *La Divina Comedia* o la *Comedia humana,* es gigantesca es tanto como atribuir a su autor un trabajo cuyas dimensiones sobrepasan la capacidad humana media, y hacer de él una especie de Titán. A. S.

➢ COLOSAL, CICLÓPEO.

GIMNÁSTICA / GIMNASIA. Término cuya significación varía según el lugar y el tiempo. Así, en la Antigüedad se trataba del arte de ejercitar el cuerpo en estado de desnudez: ejercicios compuestos de movimientos razonados, reservados exclusivamente para los adultos. En el siglo XIV reaparece el término de gimnástica con su doble aspecto de adjetivo y sustantivo; en tanto que adjetivo, se relaciona con los ejercicios del cuerpo, y en tanto que sustantivo significa el arte de templar y fortalecer el cuerpo mediante ejercicios adecuados, y luego ha significado, por extensión, los ejercicios mismos. En el siglo XIX la gimnástica representa el conjunto de los procedimientos de trabajo corporal derivados de los del militar Amorós, y destinados a repercutir física y moralmente en quien los practica; la gimnástica es entonces un medio privilegiado de educación física, de fortalecimiento de las almas y los cuerpos, reservado en exclusiva para los varones. Más tarde, para los sucesores de Amorós, «gimnástica» acaba designando los ejercicios funambulescos y circenses ejecutados en un local cerrado; adquiere entonces la gimnástica un sentido peyorativo y aparece como una actividad inestética, de contorsionistas o de luchadores de feria, que se define como una serie de movimientos más o menos acrobáticos, pero ejecutados sin método y con fines distintos de la educación física.

Actualmente el término resulta polisémico. Aunque adquiere un significado muy preciso en la micro-sociedad de los deportistas y los profesores de educación física, también conserva aún, en el ámbito de la sociedad global (en la divulgación), el sentido de ejercicios físicos de carácter analítico, de manera que se mantiene la confusión entre los conceptos de gimnástica y de educación física.

En el campo de conocimiento de las actividades físicas y deportivas, la gimnástica se define como actividad de carácter estético, y se diversifica según las diversas formas de su práctica: gimnasia rítmica deportiva, gimnasia deportiva, gimnasia voluntaria (próxima a una educación física libremente consentida).

La gimnasia rítmica deportiva, esencialmente femenina y disciplina olímpica, une la gracia con la agilidad y la habilidad en el manejo de aparatos tales como balones, cuerdas, cintas, mazas y aros. Es una práctica individual o colectiva (equipos) cuya actuación se regula como una coreografía: utilización de figuras específicas y de movimientos

bailados, organizados en un espacio escénico delimitado que se denomina «practicable», y con acompañamiento musical. En gimnasia rítmica deportiva la estética afecta, a la vez, a la forma y al movimiento del cuerpo y del aparato, siendo éste una verdadera prolongación del cuerpo en movimiento. Esta estética de la dinámica es muy próxima a la estética gestual de la danza contemporánea.

La gimnasia deportiva, disciplina olímpica, incluye un conjunto de prácticas específicas: suelo, potro, barras asimétricas y caballo, para las mujeres; suelo, barra fija, barras paralelas, caballo y anillas para los varones. Solamente los ejercicios de «suelo» (preliminar en suelo) se concibe como una coreografía con soporte musical, e integra acrobacias. Las actuaciones gimnásticas de las mujeres son muy apreciadas por los espectadores. Las dificultades acrobáticas sistemáticamente buscadas han llevado a muchos países del Este a reclutar desde muy pronto a niñas cuya gracia y frágil belleza infantil, unidas a la dificultad técnica y a lo portentoso de la ejecución de las figuras acrobáticas, hacen de ellas las diosas de lo que Bernard Jeu denomina «los infiernos mágicos». Por reacción frente a estos cuerpos inmaduros, infantiles, casi andróginos, verdaderos pequeños monstruos de la gimnasia, se establece una corriente (americana) en la que la niña y la joven normalmente desarrolladas todavía tienen cabida.

La concepción estética de la gimnasia deportiva es cercana a la danza clásica: ambas priman la belleza de las formas puras unida con la proeza técnica. M. A.

➢ CORPORAL.

GIRO / TORNO. Nombre masculino: movimiento de rotación completa alrededor del eje. De ahí se derivan muchos significados de los que la estética utiliza tres.

I - Sentido propio

En danza, el término se emplea únicamente para un giro del bailarín sobre sí mismo (cuando el bailarín da vueltas alrededor del escenario; a esto se le llama *manège*). Los giros son muy variados –sobre dos pies, sobre uno, por dentro, por fuera, etc.– y, generalmente, difíciles de realizar.

Gran cantidad de giros muy rápidos se han utilizado como medio para lograr el éxtasis (derviches que giran). En el ballet, el giro es un paso brillante, porque es rápido y da una impresión de inmaterialidad. Es también el único paso que puede ejecutarse en desequilibrio: gracias a la rapidez de la acción, incluso si la vertical del centro de gravedad cae fuera del polígono de sustentación, el bailarín no cae. Pero el giro es más bello en equilibrio; se habla en ese caso de giro «plané», confirmando el efecto de ingravidez.

➢ MANÈGE.

II - Sentido derivado

Aparato que hace girar sobre sí mismo al objeto que se quiere moldear, lo que permite darle una forma perfectamente regular alrededor de un eje, según una línea elegida. G. P./A. S.

GLÍPTICA. Grabado de las piedras finas, sea por burilado (el motivo está en hueco o como en bajorrelieve), sea en camafeo (el motivo en relieve). También se incluyen aquí a veces el grabado de cuños para hacer medallas. Estéticamente, la glíptica se caracteriza por ser un esculpido de muy pequeño tramaño y en bajorrelieve, que produce obras destinadas a ser miradas de muy cerca, semejante a lo que es la miniatura* para la pintura. A. S.

➢ GRABADO.

GNÓMICO. Que concierne al conocimiento. Se dice literatura gnómica o poesía gnómica a las literaturas o poesías de máximas, sentencias, proverbios u observaciones generales de carácter moral o psicológico sobre la naturaleza o la conducta humanas. La poesía gnómica es generalmente de forma lírica, muy tajante y por lo general concisa, fuertemente conceptualizada. El poeta griego Teognis de Megara, el libro bíblico de los *Proverbios,* el *Havamal* en el *Eda* en verso, son buenos ejemplos del género gnómico, muy desarrollado, por lo demás, en las literaturas antiguas, arcaicas o populares. A. S.

➢ DIDÁCTICO, DÍSTICO, ELEGÍA, MÁXIMA, PROVERBIO.

GNOSIS. *I* - Conocimiento de los misterios sagrados. *Gnóstico:* el que poseee este conocimiento.

II - Doctrina esotérica que aúna el Cristianismo y los misterios (siglo II); discípulo de esta doctrina. En estética, la gnosis imprimió en algunas obras (pintura, literatura) un simbolismo a menudo oscuro, y también señaló ciertos objetos como de carácter mágico –amuletos, talismanes, etc.–. M. S.

➢ ESOTERISMO, MISTERIO.

GONGORISMO. El gongorismo se refiere originalmente a un conjunto de rasgos característicos de la poesía del poeta Luis de Góngora (1561-1627). Considerado sinónimo de *cultismo o culteranismo,* el término ha pasado poco a poco a designar el barroquismo poético, con independencia de la época y del país.

El gongorismo, tal como puede concebirse según la obra de Góngora, se caracteriza por peculiaridades tanto de forma como de contenido. Por lo que se refiere a la forma, se constata que en el gongorismo el recurso a una sintaxis compleja y dislocada (debido a que se inspira en la sintaxis latina), el uso continuo de neologismos, y el empleo de metáforas raras o hiperbólicas. Desde el punto de vista del contenido, el gongorismo constituye *la* poesía culta por excelencia: muy erudita, presupone un conocimiento perfecto de la mitología clásica y, muy frecuentemente, de los saberes de la época. Saturada de remisiones indirectas, de alusiones elípticas y múltiples sobreentendidos, el lector ha de ser, además de amante de la literatura, mitólogo y filósofo.

Desde finales del siglo XVII, gongorismo se ha hecho sinónimo de exageración formal, de artificio lingüístico y de oscuridad semántica. Ha habido que esperar al principio del siglo XX para que el genio de Góngora haya sido conocido de nuevo en toda su amplitud. Para estimar en su justo valor el gongorismo hay que tomarlo por lo que realmente es: no una estéril imitación del latín, sino una formidable elaboración de la lengua castellana. Por otra parte, no pocos neologismos forjados por Góngora y sus continuadores han entrado en el fondo común de la lengua española: forman parte de lo que se denominan *voces ocultas,* esto es, préstamos cultos del latín clásico, fuente considerable de enriquecimiento del léxico español.

J.-M. S.

➢ CULTISMO.

GÓTICO

I - Sentido propio y original

Relativo a los Godos, invasores a veces por pillaje y a veces federados, que penetraron por todo el Imperio Romano a partir de finales del siglo IV. Fundaron reinos de civilización mixta romano-bárbara: los Visigodos, alrededor de Toulouse (413-517), y luego en España (desde 531 hasta la invasión islámica de 711); los Ostrogodos, en Italia, alrededor de Rávena (desde 489-493, hasta la destrucción sistemática y la deportación por los Bizantinos en 552). Su lengua se extinguió tras el fin de estos reinos.

En la actualidad, los lingüistas, seguidos por la mayoría de los historiadores, escriben *Godos, gótico;* estas palabras, tomadas en este sentido *I,* son más que nada términos de historia o de filología, pero también son términos de estética: *1)* porque estos pueblos han tenido una lengua literaria, junto a una importante literatura latina, y, sobre todo, han tenido artes menores de tal altura que los historiadores han podido hablar en este contexto de una «revolución estética» (importancia de los colores, de las líneas de contorno, del dinamismo de las formas; gran desarrollo de la orfebrería tabicada, de los damasquinados y filigranas); y *2)* porque el recuerdo de los reinos góticos ha dado lugar a gran número de leyendas en obras literarias donde las bases históricas se disponen bajo la influencia de criterios estéticos (cf., por ejemplo, G. Zink, *Les légendes héroïques de Dietrich et d'Ermrich dans les littératures germaniques,* París, 1950).

➢ BÁRBARO.

II - Sentido peyorativo en la época clásica

En el Renacimiento, el término *gótico,* tomado del italiano *gotico,* sirve a los humanistas –entre otros, Giorgio Vasari– para estigmatizar una arquitectura denominada «moderna» por los contemporáneos, pero derivada de los modelos antiguos, arquitectura de «bárbaros» que se consideraba iniciada y propagada por los Godos. El término se extiende, en la época clásica (La Bruyère, Fénelon, Voltaire...), a todas las artes, a la literatura y hasta a los modos de pensar; designa lo medieval globalmente considerado. Paradójicamente, se ha llegado a aplicar en el siglo XVII a obras del enacimiento (Boileau: los «idilios góticos» de Ronsard). Aquí el concepto «gótico» se compone de las siguientes notas: *1)* una época remota, generalmente la Edad Media, pero siempre situada entre la Antigüedad y la época del autor; *2)* la pérdida, en esta época remota, del arte o la literatura antiguas, a las cuales vuelve la época reciente, y *3)* un juicio despectivo sobre los productos de la época remota, juzgados groseros y de mal gusto (el buen gusto se caracteriza entonces por una «noble simplicidad», que contrasta con las formas complicadas del gótico; y también por una vida social civilizada y la elegancia en las relaciones humanas, por el dominio de los instintos a los que se entrega el gótico).

Aunque el sentido peyorativo desaparece progresivamente para el prerromanticismo* y el romanticismo*, y llega incluso a dejar espacio a un matiz laudatorio, no obstante el término conserva aún el sentido muy general de «lo medieval» (por ejemplo, en Victor Hugo). Hoy se ha reducido a ser un sentido arcaico, y este sentido *II* se usa para señalar un estilo o ambiente antiguo; así, Théophile Gautier, por ejemplo, en *Le petit chien de la marquise,* lo usa para crear, con cierta ironía ligera, una atmósfera del siglo XVIII.

III - Sentido actual, para designar un estilo arquitectónico

La arquitectura denominada hoy gótica se constituyó en Ile-de-France en la primera mitad del siglo XII. Los propios historiadores alemanes, tras haber querido hacer del gótico un puro producto del genio germánico, han admitido con Franz Mertens *(Wiener Bauzeitung,* 1843) que su origen está en la abadía de Saint-Denis, gobernada por el abad Suger y consagrada en 1144.

Tomando el relevo progresivamente de la arquitectura románica durante el siglo XII, la arquitectura gótica cubre toda Europa, desde Inglaterra hasta el Sacro Imperio, y desde la Península Ibérica hasta los países escandinavos; Italia se sumaría más tarde a estos países, no sin reticencias (catedral de Siena, siglo XIII). Llegó a ser casi europea, aunque integra sin duda particularismos nacionales; su expresión má elevada y más completa se logra casi en todas partes en la iglesia episcopal o catedral, en la que se concentran casi todas las audacias arquitectónicas y casi todas las innovaciones estilísticas.

La bóveda de ojivas, derivada de la bóveda de arista conocida desde la Antigüedad, es usada desde 1093 por el arquitecto inglés de la catedral de Durham, en la que tiende también arbotantes cubiertos. Pero serán los maestros de obra *(magister operis)* góticos de la segunda mitad del siglo XII, los que combinarán estos dos procedimientos constructivos en un sistema arquitectónico inédito tanto por su imagen como por sus óptimos resultados. Los arbotantes, en adelante exteriores, y los estribos sobre los que se apoyan, contrarrestan las fuerzas diagonales de las bóvedas, las cuales, entonces, se alzan osadamente hasta cuarenta y

cinco metros en la catedral de Beauvais. De este modo, la iglesia gótica adquiere la apariencia de una construcción en estructura, aunque los segmentos de este esqueleto están compuestos, ya que se construyen con piedras talladas y ensambladas con mortero. En consecuencia, los muros pierden buena parte de su función de soporte, son taladrados por vanos siempre más grandes en todos los niveles del edificio. Parecen atenuarse los límites entre los espacios interno y externo, sobre todo vistos desde fuera a través de los encabalgamientos y variados entrecruzamientos de los arbotantes y de sus estribos coronados por pináculos y surcados de nichos para estatuas, claraboyas y molduras en variaciones infinitas (catedrales de Strasbourg, de Reims, etc.). En el interior, el ritmo estructural con la dominante lineal de los pilares fasciculados, dirige de un solo golpe la vista desde el suelo hasta la clave de la bóveda. Es la opción que tomaron los constructores franceses de las catedrales de Reims (1211), Beauvais (1235), Amiens (1220), semejantes a las de Toledo (1226) o León (1255) en España, o Saint-Guy en Praga (1344). Por el contrario, en los países del Imperio las nervaduras de las bóvedas, más bien punteadas, se distinguen claramente de los soportes no fasciculados, especialmente en las iglesias-halles formadas por tres naves de igual altura, como la de Sainte-Croix en Schwäbisch Gmünd (1531). Por una y otra orilla del Rhin los constructores, sin embargo, se esfuerzan por crear un espacio interno unitario mediante un abovedado homogéneo y suprimiendo las galerías altas, o sustituyéndolas por un triforium, recortando entonces los brazos del transepto, dándole la misma altura que a la nave y abandonando la cúpula para cubrir el crucero del transepto. Por lo que respecta al gótico inglés, conserva una volumetría externa muy compleja (catedral de Lincoln, 1225), heredada de la arquitectura románica normanda. En estas naves la horizontalidad de los niveles la eleva, mientras que las bóvedas tienen abundantes nervaduras reticuladas, de una complejidad creciente hasta el *decorated style* (catedral de Wells, 1306).

Por encima y más allá de las especificidades nacionales, el mayor problema común a todos los góticos es el de la admisión y el tratamiento de la luz dentro del edificio. Las cristaleras coloreadas de los inmensos ventanales góticos dispensan una amplia luminosidad en las naves que, por otra parte, éstas determinan como espacios cristalinos simbólicos. La vidriera, aun decorada con figuras, por su naturaleza traslúcida, tiene a distancia un aspecto como de algo inmaterial, adecuado al carácter abstracto de la estructura arquitectónica. Además se nota un aclaramiento de los colores en las vidrieras del gótico flamígero a partir del siglo XV. Este juego de geometría y luz tiende a desmaterializar el espacio interno, receptáculo de pureza, lugar sagrado; mientras que el exterior –en especial las fachadas–, rico en esculturas ornamentales y figurativas, adquiere una consistencia eminentemente concreta acorde con la vida profana. Quien entra en la catedral pasa, pues, de la multiplicidad sensorial a la unicidad trascendente. Y cada cual se encuentra allí embargado por una atracción de doble efecto: horizontal, ciertamente, hacia el coro que cierra la perspectiva de las arcadas de la nave, pero sobre todo hacia las bóvedas, en una ascensión guiada por el juego de las basas, los pilares, las columnas, columnillas y nervaduras que se revelan unos a otros hasta la clave de la bóveda, a través de luces y penumbras. La materialidad de la edificación eleva a lo inmaterial, a lo divino. El abad Suger es el celoso instaurador de esta «metafísica de la luz». Inspirado en el neoplatonismo, profesa que la contemplación estética en la luz y la belleza de la casa de Dios favorece la meditación religiosa y conduce a la felicidad espiritual (*Arquitectura gótica y pensamiento escolástico,* E. Panofsky, 1951).

Tras un eclipse durante el período clásico, la arquitectura gótica se constituye en modelo para la pintoresca corriente que aparece primero en Inglaterra. Los desarrollos decorativos de aire caprichoso y las sorpresas propias de los edificios parcialmente en ruinas, seducen a la imaginación romántica (castillo de H. Walpole, Strawberry Hill, 1753). Luego, el lenguaje arquitectónico del gótico conquista los edificios oficiales, combinando las virtudes de lo pintoresco, el sentimiento nacional y un pensamiento funcionalista (Parlamento de Londres, C. Barry y A. W. N. Pugin, 1840-1865). Finalmente, Viollet-le-Duc, especialmente en sus *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872), trasciende la cuestión del gótico como modelo estilístico deduciendo de él los principios de una aproximación racionalista a la problemática arquitectónica.

G. L.

➢ CATEDRAL, FLAMÍGERO, OGIVA, ROMÁNICO.

GRABADO. El término *grabado* se emplea en múltiples ámbitos: en arquitectura designa toda escultura de poca profundidad; en numismática el grabado consiste en elaborar un cuño para estampar monedas; en cristalería el grabado consiste en tallar una jarra, un vaso...

Corrientemente se denomina «grabado» al arte que consiste en producir, en un papel, múltiples ejemplares de una imagen. Lo obtenido ilustra un texto, interpreta una obra única (escultura, pintura, arquitectura...) o constituye una *estampa* en sentido estricto; puede obtenerse por diversos procedimientos: utilización de una plancha vaciada en algunas de sus partes (tallado de madera, linóleo...) cuyos relieves dejan un trazo en el momento de la impresión; uso de una placa metálica con vaciados, los cuales colorean al imprimirlos, una vez manchados con tinta grasa, un papel ligeramente húmedo; o una piedra (también una placa de zinc) con zonas engrasadas que conservan la tinta que se pone en la muestra (es el caso de la litografía).

Se debe notar que en el caso de la litografía*, al igual que en el de la serigrafía, no hay «tallado» o «grabado» en el sentido habitual del término, no obstante lo cual los estetas otorgan a estas técnicas

la condición de «grabados», condición que niegan a los procedimientos modernos de heliograbado, de fotograbado y otros.

El arte del grabado permite obtener un número limitado de muestras casi idénticas, debido al desgaste de la matriz, y por voluntad del artista que desea una cierta rareza de su obra. Las muestras (actualmente todas numeradas a mano) son frágiles, fácilmente destruibles (por descomposición del papel, virage de las tintas...).

La diversidad de los procedimientos de grabado hacen posible que puedan expresar todos los estilos que se encuentran en las demás artes. El tallado con buril es adecuado para temas nobles: se dirige sobre todo a la razón combinadora del espectador, que reconstruye, guiado por el grabador, un mundo de estilo elevado; puede también dar a lo fantástico y a lo imaginario una nitidez que los hace más impresionantes (como se puede ver en las ilustraciones de textos, realizados mediante aguadas realzadas con gouache, de G. Doré). El aguafuerte consigue representar un universo más libre, abierto a todas las formas de lo imaginario, y en el cual lo accesorio casi desaparece en el fondo. La litografía es adecuada para expresar una gran emoción, pues su base es la degradación más o menos matizada. El grabador, al actuar sobre los grados de la focalización, conduce la vista del espectador; no obstante, ante una muestra, materia frágil que refrena toda pasión brutal, el aficionado goza de una libertad extrema: aprehende la obra haciéndose coautor, movilizando su propia racionalidad, su imaginación y su sensibilidad; se aferra a lo real natural y, al mismo tiempo, se deja llevar por sus fantasmas, porque el grabado, aunque no le impone nada, le sugiere una visión del mundo, de un mundo por medio de ciertos signos gráficos. F. J.

Dado que las ilustraciones de libros, en el siglo XIX, eran grabados por lo general, ciertos autores, por abuso del término, han llamado grabado a toda ilustración; es un uso que corresponde a un pésimo lenguaje, y ningún esteta puede permitírselo. A. S.

➢ BLANCO, BURIL, CAMAFEO, AGUAFUERTE, ESTAMPA, MANERA *[1, 2]*, MEDIATINTA, NEGRO *[1]*.

GRACIA / GRACIOSO. Tomado en sentido estrictamente estético, el término *gracia* designa un cierto estado de equilibrio estético satisfactorio, que se realiza en el seno de diferentes tipos de movimiento, gestos o actitudes (la cual se puede definir como un gesto quieto o un movimiento fijado en el reposo). Ligada al movimiento por naturaleza, la gracia puede ser considerada, en consecuencia, como un valor estético que corresponde a un cierto ideal de *belleza en la movilidad;* es siempre, por tanto, algo en el orden del tiempo.

Aunque la gracia representa, de este modo, un valor estético, el término *gracioso,* a su vez, sirve para designar una categoría estética que se atribuye a toda realidad en la cual se encarna este valor de la gracia. Por oposición a lo gracioso, lo *desgraciado* se caracteriza, no por una simple *ausencia* de gracia, sino más bien por la *presencia* de elementos cuyos efectos son inversos a los de la gracia (pesadez, disarmonía...).

La gracia exige siempre, cualesquiera sean las modalidades en que se nos revela, la realización de ciertas condiciones. En primer lugar, *conviene que se excluya toda apariencia de esfuerzo en la impresión producida por la realización del movimiento.* Aunque haya esfuerzo, es obligado que resulte imperceptible; de lo contrario, contradice a la gracia. En efecto, todo debe evocar comodidad, facilidad, ligereza, y casi descuido; todo lo que, por el contrario, provoca un sentimiento de molestia, de dificultad, de pesadez o de impedimento, conduce irremisiblemente hacia lo desgraciado. En paralelo con este primer principio de economía según el cual una acción será tanto más graciosa cuanto menor derroche de energía se realice para cumplirla, se puede constatar, igualmente, que *la gracia no se da nunca en el caso de un defectuoso rendimiento mecánico o de una incorrecta apropiación del gesto:* todo lo mal adaptado, lo chocante, lo brusco o discontinuo es incompatible con la gracia. Resulta, pues, que lo gracioso se caracteriza no solamente por la aparente facilidad y libertad del movimiento, sino también por una especie de eurritmia y de sincronismo natural de los gestos que hacen de la obra algo perfectamente ligado, simple y suave.

Además de esta impresión de comodidad espontánea y de elasticidad sencilla, *la gracia sugiere siempre la idea de una cierta superación de los límites naturales,* motivo por el cual Raymond Bayer decía que la gracia «afirma, junto a una estética de lo *fácil,* una estética de lo *inesperado*» (*L'esthétique de la grâce,* tomo I, París, Alcan, 1933, pág. 90). La gracia, encarnación de un éxito estético privilegiado que siempre va más allá de lo que podemos imaginar o esperar, nos aparece como la presencia de una perfección que se creía inaccesible. Por esto de ella deriva siempre un misterioso poder de irradiación: la gracia parece fundirse libre y naturalmente en una impresión de claridad luminosa y de evidencia indiscutible, que se impone al que la contempla sin la menor molestia, y que éste recibe como un don gratuito, casi irreal, que colma siempre su sentido estético más allá de lo que se pudiera imaginar.

Esta fusión de lo fácil y de lo inesperado requiere un *equilibrio cosntante* entre estos dos atributos de la gracia; equilibrio que no siempre se da. El exceso de uno de estos dos caracteres lleva rápidamente a anomalías o a perversiones de lo gracioso: en este sentido, por ejemplo, lo *amanerado** y lo *barroco** corresponde a un exceso de virtuosismo gratuito, en el que la gracia pierde su frescor y, de manera completamente artificial e inauténtica, parece «hacer gracias»; por el contrario, lo *afectado** y lo *delicuescente** corresponden a un exceso de facilidad degradada en flojedad y en despreocupación, por lo que engendra una «gracia sin fuerza».

Por lo mismo que lo bello puede revelársenos tanto en ciertos espectáculos de la naturaleza como en las producciones artísticas del ser huma-

no, así también lo gracioso existe también en la naturaleza, y por ello podemos descubrir su presencia, por ejemplo, en la forma particularmente armoniosa de ciertos vegetales, o en la elegancia natural de los movimientos de ciertas especies animales (la carrera de la gacela, el nado del cisne, etc.). Pero no es menos cierto que los ejemplos más egregios de lo gracioso se encuentran en el ámbito de las obras de arte, pues la gracia se muestra de diversas maneras que varían en función de la especificidad propia de cada una de las disciplinas artísticas en el seno de las cuales aparece.

En el ámbito de la arquitectura, arte estática por excelencia, la gracia, que es cualidad estética del movimiento, no puede manifestarse más que en la medida en que, de manera un poco paradójica, el artista consigue hacer desaparecer más o menos completamente la monumentalidad del monumento y el carácter arquitectónico de la arquitectura. Todo lo que manifiesta estaticidad del edificio, pesadez de la estructura o masa de la construcción, debe ser difuminado al máximo, en provecho de la fluidificación y aligeramiento del material, lo que puede conseguirse por diversos medios: adelgazar los volúmenes, afinar los perfiles, procurar elegancia en las curvas, multiplicar los espacios vacíos y las aberturas, hacer desaparecer las masas pesadas en aras de un afinado de los volúmenes y de una iluminación solar máxima, dar elasticidad y esbeltez a la erección, reducir las dimensiones y las escalas, etc.

En el ámbito de las artes plásticas (pintura y escultura) volvemos a encontrar ciertas características de la gracia arquitectónica: eliminación de todo lo que da impresión de pesadez y agobio, búsqueda de la elegancia y de la esbeltez de los trazos, aminoramiento de las dimensiones de la obra. Pero la gracia en estas dos artes también incluye rasgos particulares: así, por ejemplo, el movimiento gracioso aparece, tanto en pintura como en escultura, como un movimiento ralentizado y dulcificado, en el que se redondean todos los ángulos, todo apoyo parece amortiguado y toda movilidad se expresa en un equilibrio constantemente ondulante y flexible. Por lo que respecta al color en pintura, la expresión de lo gracioso prefiere las tintas claras y luminosas, y también las modulaciones progresivas. De este modo se asiste, en ciertas formas de artes plásticas, a un triunfo de lo degradado, de lo ligero y vaporoso, donde los contornos del objeto tienden a disolverse; mientras que en otras formas sucede lo contrario, lo que engendra la gracia es la nitidez de las curvas hechas de un solo golpe y la precisión de los grafismos fluidos.

En el ámbito de las artes literarias (poesía, teatro, novela), la evocación de ciertos espectáculos exteriores o de ciertos climas psicológicos particulares parece favorecer la expresión de la gracia: de este modo, hay toda una imaginería graciosa, que se alimenta, por ejemplo, de temas inocentes o de genuina frescura, sencillos o de espontaneidad natural, frágiles o de la brevedad de instantes privilegiados, temas de intimidad discreta con los seres, o de complicidad silenciosa con las cosas. Aquí lo gracioso se opondría principalmente a lo dramático y lo épico, no solamente por la naturaleza de los asuntos tratados, sino también por su modo de expresión, a menudo exagerada, en lo dramático y lo épico, hasta un cierto grado de exacerbación, pero más velada y como sugerida en medias palabras en lo gracioso.

En el ámbito de la música, la gracia resulta prioritariamente de un cierto aligeramiento de la materia sonora, cosa que el compositor consigue por el difuminado de los apoyos o el desplazamiento de los acentos, por el balanceo u ondulación de las figuras rítmicas, la flexibilidad o la plasticidad ornamental de las líneas melódicas, la movilidad o inestabilidad de los encadenamientos armónicos, la preferencia por los matices de intensidad atenuada, o también por la elección de una instrumentación reducida. Junto a este aligeramiento de lo material, lo gracioso en música implica además una continuidad perfectamente ligada y sin saltos del enunciado musical, que se manifiesta también por la importancia del modo *legato* de interpretar, o por la calidad particularmente refinada de las transiciones melódicas y armónicas o de los encadenamientos de matices y timbres.

Por último, *en el ámbito de la danza,* la gracia encuentra sus condiciones privilegiadas de existencia. En efecto, la danza es el arte por excelencia del movimiento, y la gracia es la cualidad estética del movimiento que se exterioriza. «Por ello –hacía notar a este respecto Raymond Bayer– la danza reúne las condiciones plásticas y dinámicas de la gracia. Las demás artes pueden manifestarse de manera graciosa; pero sólo la danza es el arte gracioso en sí mismo» *(L'esthétique de la grâce,* tomo II, pág. 214). Efectivamente, todos los ragos característicos de la gracia alcanzan su más alto grado de perfección en la danza, cuando la danza es graciosa: fluidez y ligereza casi inmaterial, comodidad natural, gratuidad lúdica, ausencia aparente de dificultad y de esfuerzo, flexibilidad ondulante de los gestos, suprema armonía y elegancia de las actitudes, dulzura suave y blanda de los movimientos, continuidad perfectamente ligada de las transiciones, carácter inesperado de un éxito excepcional. A través del arte del bailarín, la gracia se eleva hasta la altura de una especie de milagro estético natural. F. B.

➢ ABANDONO, COMODIDAD, ENCANTO.

GRADO. En sentido propio, peldaño de una escalera. Por analogía, y en sentido figurado, etapa, subdivisión, nivel de lo que sube o baja, o es susceptible de más o menos. La palabra toma en diversos dominios acepciones especializadas; varias de ellas interesan a la estética.

I - En música

Se llaman grados las diferentes notas de una gama, definidas por su lugar en esta gama, subiendo a partir de la nota sobre la cual se establece la gama. Se asocia a veces la palabra grado a un procedimiento de escritura musical, el que utiliza el

pentagrama. Pero el término puede aplicarse a todos aquellos casos en los que una nota toma un lugar, un rango definido en una gama, incluso cuando se emplean otros procedimientos de anotación diferentes al del pentagrama, e incluso para las gamas de música no escritas.

II - En estética general

1 / El grado, nivel de elaboración

Este sentido, en principio, ha sido sobre todo empleado en el dominio literario, pero ha alcanzado a todas las artes. El grado más bajo es aquel que se utiliza en el lenguaje o en el gesto, o en un material cualquiera, sin preocuparse de la elaboración, por ejemplo, de manera únicamente utilitaria, o de forma casi intuitiva, a veces, incluso, sin tomar verdadera consciencia de la manera en que uno se sirve de él. Una toma de consciencia reflexiva, preocupaciones cada vez más plagadas de valor estético, y una importancia creciente en función de la calidad de su utilización, hacen aumentar el grado. Pero sería difícil constituir una escala precisa de gradación; solamente se puede indicar un nivel más o menos alto o bajo.

2 / El grado como lugar en las reanudaciones de operaciones que vuelven a aplicarse a ellas mismas

Este uso del término se ha tomado del álgebra, en comparación con el grado, número de orden en la serie engendrada a partir de un número dado multiplicándolo un cierto número de veces por sí mismo (el segundo grado es entonces el cuadrado, el tercer grado el cubo, etc.). Se habla entonces de un fenómeno estético en segundo, tercer... grado, cuando un proceso que ha dado un resultado, está todavía aplicado a ese resultado para obtener uno nuevo, e incluso repitiéndose en ocasiones varias veces seguidas. Por ejemplo, hay relato en segundo, tercer grado, cuando una obra literaria narrativa, relato, pues, contiene un personaje que hace él mismo un relato, el cual puede a su vez contener otro. También es el caso del llamado «Teatro sobre la escena», en donde los personajes ofrecen ellos mismos, dentro del universo de la obra, un espectáculo teatral que es teatro en segundo grado (*La ilusión cómica* emplea incluso un teatro en tercer grado, cuando el mago Alcandre hace que los «espectros hablantes» representen escenas, en las que los personajes, Isabelle, Clindor, están representando la comedia y hacen el papel de Hippolyte y de Théagine). En las artes plásticas encontramos, de manera análoga, cuadros en los que se representan decorados que contienen cuadros. Los grados que se definen de este modo no se limitan a casos de diégesis* embutidos unos en otros; las artes sin diégesis pueden mostrar hechos del mismo género. Así, un motivo plástico puramente decorativo puede, por su mismo principio, engendrar un motivo de la misma naturaleza que lo engloba, también la ley de engendramiento puede continuar en la aplicación a veces indefinidamente.

3 / Artes de primer y segundo grado

Aquí el primer grado es el de la forma primaria, en donde «la organización formal de todo el conjunto de supuestos que forman el universo de la obra es simple y enteramente inherente a la obra misma» (Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes,* cap. XX). El segundo grado, el de las artes representativas, posee la forma primaria, pero además una forma secundaria: «cualquier otro juego de organizaciones morfológicas que concierne a los seres suscitados o planteados por su discurso». Podemos ilustrar esto con un ejemplo. «Sea un dibujo muy simple que representa, de un solo trazo, un cubo en perspectiva. En su forma primaria, es un conjunto de líneas rectas en un plano y dibuja un cuadrado y dos trapecios. Pero me sugiere la idea de un cubo y yo lo percibo bajo esta forma. La forma cúbica, en el espacio de tres dimensiones tampoco lleva inherente un dibujo, que es plano, sino un cubo sugerido». Entonces, podemos distinguir: el arabesco, arte de primer grado, y el dibujo figurativo, de segundo grado; la música pura, de primer grado y la música descriptiva, de segundo grado, etc.

Esta terminología tiene la ventaja de evitar las confusiones a las que se prestan varios términos como el de arte formal. A veces se ha empleado la expresión para designar el arte de primer grado, a causa de la importancia que en él toma la forma primaria. Pero este mismo arte también ha sido llamado a veces arte informal, a causa de la ausencia de forma secundaria. La noción de grado es, pues, muy útil para soslayar las ambigüedades debidas a la falta de precisión en cuanto a definir las formas de hablar.

Además, podían haberse preguntado si no sería necesario subdividir el segundo grado, pues la organización inherente de un carácter representativo puede ser el de una figuración de objetos materiales, que sugiere la percepción, o el de las ideas significadas por la obra. En el primer caso se trata de las artes figurativas*, en el segundo, de las artes simbólicas o abstractas, así llamadas en ocasiones, en tanto que significan directamente ideas, conceptos, sin pasar por lo figurativo. Y, entonces, no se pueden apreciar tres grados en el caso en que la forma primaria, arabesco de líneas, disposición de colores... se complete con una forma secundaria, en donde las líneas y las manchas son interpretadas por representar figurativamente una escena, representando ella misma de manera más o menos simbólica ideas y relaciones entre ideas.

A. S.

GRADO CERO DE LA ESCRITURA. El concepto de *grado cero de la escritura* es un concepto de teoría literaria acuñado por el teórico francés de la literatura Roland Barthes en 1972, en su libro *Le degré zéro de l'écriture (El grado cero de la escritura,* trad. española en 1973). Roland Barthes sostiene una periodización del acto de la escritura que concibe como el proceso de una progresiva solidificación, desde la escritura como «objeto de una mirada, luego de un hacer» hasta finalmente la propia destrucción de ese acto que se formaliza en nuestro siglo en las escrituras «neutras», las «escrituras de la ausencia», donde sólo se encuentra «la pureza en la ausencia de todo signo». Este con-

cepto se encuentra muy ligado al de *estilo**, en el sentido de que tanto uno como otro no son tanto un producto de una elección como una especie de imposición histórica que antecede al escritor. La escritura de cada autor refleja por una parte la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje. «Su escritura es un modo de pensar la literatura», se trata, entonces, de una elección de conciencia, una elección dentro de una moral del lenguaje. El escritor, en su elección del lenguaje, no se encuentra libremente situado: «Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura». Se puede, por tanto, rastrear la Historia de la Escritura y sus implicaciones, en calidad de huella, en la Historia. Lo que Roland Barthes propone es una historización de esta Escritura. Desde la unidad que caracterizaba a la Escritura clásica hasta la pluralidad de las escrituras modernas. Barthes constata en esta historización la crisis de la Historia total, porque la Escritura compromete sin necesidad de decirlo, de hacerlo evidente. Frente a la mitologización de lo universal propio de una sociedad burguesa (cuyo producto característico es la Novela), en la que Historia y Relato se equiparan en la finalidad de alienar los hechos en virtud de los intereses de la clase dominante burguesa y su concepto del tiempo como algo que puede ser dirigido y significativo, la Escritura moderna rompe la economía del lenguaje clásico, destruye la naturaleza funcional del lenguaje en una especie de grado cero en que se rompen todas las relaciones y especificaciones para condensar todas las posibilidades pasadas y futuras, instituyendo un discurso lleno de agujeros y de puntos de luz, un discurso inhumano lleno a la vez de ausencias y de signos no fijados; con ello se rompe la economía racional del lenguaje clásico, la función expresiva y social del lenguaje. De esta forma, frente al mundo seguro, prefijado y previsible de la burguesía, se instituye una Naturaleza interrumpida y cambiante, fragmentada. Entonces la escritura se tiene que tomar objetiva, en el sentido de instaurar ese objeto absoluto que sólo se nos presenta fragmentado y terrible, y ya no se dirige a la expresividad entre los propios hombres, sino a poner en contacto realidades absolutas (lo sagrado, el cielo, la locura, la infancia...). Se trata de un lenguaje autónomo que carece de alcance ético (de perspectiva humana). En opinión de Barthes, cuando esto se produce, supone el fin de la escritura, al carecer el discurso de todo contenido tangible que pase por las figuras de la Historia o de la sociabilidad. Esta desintegración del acto de escribir sólo puede conducir al silencio. Frente a esto, lo que Roland Barthes propone es la creación de «una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje». Sería una escritura «en grado cero» creada a partir de esa ausencia total, una «escritura inocente» que intente superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica. Una escritura, en fin, que recupere la instrumentalidad del arte clásico, pero con el matiz de que esta instrumentalidad ya no está al servicio de ninguna ideología (como ocurría en la época clásica o burguesa). Por este camino se anuncia un nuevo humanismo, en la reconciliación del verbo del escritor con el verbo de los hombres, en el surgimiento del verdadero escritor comprometido, cuya «libertad poética se colocara dentro de una condición verbal cuyos límites serían los de la sociedad y no los de una convención o de un público». A. R. S.

GRÁFICO. Adjetivo: lo relativo a la representación mediante trazos.

La expresión *artes gráficas* tiene varios sentidos:

1 / Las artes del dibujo y, en general, de trazos lineales, cualquiera que sea el modo como se hagan: a pluma, lápiz, punta seca, buril, etc.

2 / Las artes del blanco y negro, bien procedan por trazos, bien incluso por superficies enteras; lo propio de las artes gráficas en este sentido es manejar sólo estos dos valores, y no utilizar el color. Pero este sentido de la expresión no se emplea muy corrientemente, y se prefiere decir, mejor, «artes del blanco y negro».

3 / Las artes y técnicas de lo escrito considerado bajo su aspecto material (caligrafía*, imprenta*, utilización artística del offset, serigrafía, etc.). A. S.

➢ TRAZO.

GRAMÁTICA

I - Sentido propio, en las artes del lenguaje

Etimológicamente, la gramática es la ciencia de la escritura. El término designó enseguida los conocimientos necesarios para escribir correctamente una lengua, y luego las ciencias del lenguaje (antes de que se desarrollaran lo bastante como para recibir nombres especiales), y por último, y éste es el sentido actual, designa el conjunto de las leyes que regulan en una lengua la expresión de las relaciones entre los elementos significativos o *semantemas;* la gramática comprende, entonces, la *morfología* (que regula las formas dadas a las palabras según su función en la frase) y la *sintaxis* (que regula la organización de las frases).

La gramática interesa en estética en tanto que forma parte del arte, en el ámbito literario, de elegir un determinado giro de una frase, tal clase de relación entre las palabras, o cierta forma entre las muchas que puede tomar una palabra. La gramática varía mucho de una lengua a otra (y caracteriza más las lenguas que su vocabulario); puede resultar ser un gran recurso para el autor el poder encontrar en su lengua grandes riquezas gramaticales. Pero la ausencia de algunas categorías gramaticales (hay, por ejemplo, lenguas en que los verbos no tienen voz activa, u otras que no tienen adjetivos...) no ha impedido nunca, por sí sola, la existencia de una literatura, que incluso puede haberse desarrollado ampliamente y tener gran valor: un escritor siempre encuentra el medio para decir lo que quiere decir, y si le falta el medio de

hacerlo directamente, puede sentirse estimulado a usar medios indirectos que pueden resultar grandes descubrimientos.

II - Sentido analógico, en las otras artes

Se llama gramática metafóricamente a los modos o reglas de organización de los elementos de un arte; así, al igual que se habla de vocabulario plástico para designar los motivos y formas utilizados en las artes plásticas, se ha denominado también gramática a los modos de relación entre estas formas. Se ha llegado a hablar de gramática respecto de las reglas de un sistemas musical.

III - Sentido derivado, en todas las artes

«Una gramática» es un manual en el que se enseñan las leyes de la gramática de una lengua; esta palabra se ha extendido a las obras didácticas en que se enseñan los principios de un arte, y que sirven generalmente para los primeros aprendizajes: *Gramática de la música, Gramática de las artes del dibujo... Gramática de la danza clásica* de G. Prudhommeau y G. Guillot, etc. A. S.

➢ MORFOLOGÍA *[II]*.

GRANDIOSO. Como *categoría* estética,* la grandiosidad se parece a la grandeza, pero no es lo mismo. Lo grandioso es materialmente grande (véase *Grande, I, 2),* pues siempre emplea dimensiones muy vastas; lo de pequeña talla no es grandioso. Se aproxima a la grandeza en el sentido figurado *II, 2,* ya que tiende a la majestuosidad. Pero se distingue de esta grandeza en que no tiene por necesidad un carácter noble; le interesa sobre todo sorprender la imaginación del espectador mediante una sugestión de *poder* o de *riqueza,* más que de *dignidad* (sobre todo, dignidad moral). Es más superficial que la grandeza y se dirige sobre todo a las apariencias. Hay grandezas desnudas y austeras, pero lo grandioso no se compadece apenas con la grandeza espiritual de la austeridad. A. S.

➢ RICO.

GRATUITO. No se emplea apenas en estética más que en el sentido de *arbitrario,* cuando se habla de un elemento de una obra cuya presencia, o cuya naturaleza, no tiene relación con el resto de la obra, y deriva de un acto puramente decisorio del artista. El término es peyorativo en muchos casos. Pero aunque lo gratuito no esté justificado por el conjunto de la obra, es independiente en ella pero sin por ello oponérsele o contradecirla. A. S.

GRAVEDAD. Atracción que la Tierra ejerce sobre los cuerpos materiales mediante la tendencia a aproximarlos hacia su centro. Las artes que utilizan cuerpos siempre tuvieron que contar con la gravedad, y de una forma que ha influido poderosamente en su estética.

En las artes de cuerpos inmóviles hay que equilibrar las obras para que se mantengan sin derrumbarse. La arquitectura siempre ha tenido una técnica de utilizar la gravedad contra sí misma: ello se percibe en la acción de orientar las fuerzas en varias direcciones, en contrarrestar estas fuerzas entre ellas, etc. Hechos análogos se dan en las actitudes de un cuerpo humano inmóvil y en equilibrio.

Pero en las artes de los cuerpos en movimiento, entre las que sobresale la danza, la energía propia de estos cuerpos, o la que le imprime algún agente exterior, les permite dirigirse en sentidos diferentes a los de la gravedad. Esto se ejerce siempre sobre estos propios cuerpos, así, el pie de un cuerpo interviene en su movimiento, pero, por el movimiento, la danza gana siempre en libertad con respecto a la gravedad.

Ya que la gravedad se ha visto generalmente como una servidumbre de la que el hombre procura liberarse. El deseo de elevarse siempre más alto, de volar, de construir obras aéreas, de espiritualizarse eliminando la gravedad del cuerpo, ha estado muy marcado en las realizaciones artísticas. A veces consiste en ganar, en efecto, en el sentido de la altura, por medio de procedimientos técnicos: hacer montar aún más alta una bóveda, conseguir saltar todavía más alto. Pero hay veces en que, además, el arte sugiere; así, la danza clásica marca la liberación de la gravedad mediante los tiempos fuertes marcados hacia lo alto, la orientación general de los movimientos, los puntos. En fin, el arte consigue dar no la sugerencia, sino la ilusión de lo que no se produce; sabe crear apariencias maravillosas o mágicas. Por ejemplo, el salto del bailarín con que remata *El Espectro de la Rosa* se consuma en una caída, pero fuera de la vista del espectador, y ello produce la impresión de asistir a un vuelo. A. S.

GREGORIANO (canto). Canto litúrgico en latín que debe su nombre al Papa San Gregorio I Magno (540-604), a quien se creyó durante mucho tiempo autor del *Antifonario* (una de las principales recopilaciones de cantos litúrgicos romanos) y fundador de la *Schola cantorum* de Roma. Los musicólogos modernos reducen considerablemente el papel de este Papa, que sin duda nunca compuso música, pero que unificó, ordenó y seleccionó una producción acumulada en el curso de los siglos precedentes, y que reorganizó la *Schola cantorum* fundada probablemente en el siglo IV por el Papa Silvestre I.

Hay que distinguir el auténtico Gregoriano de algunas piezas tardías, como las misas de Dumont (siglo XVII), que figuran en las recopilaciones de cantos eclesiásticos. Hay muchas obras que tratan del origen, historia y teoría del canto gregoriano; estas cuestiones no se tratarán en este artículo.

La estética del canto gregoriano, que es música litúrgica (distinta de la música religiosa), deriva directamente de este carácter funcional. En la época en que se constituyó y desarrolló el canto gregoriano, su transmisión era esencialmente oral, y los primeros y escasos documentos escritos con *neumas* se remontan al siglo VIII. En aquellos tiempos el canto tenía un puesto esencial en la liturgia cristiana. No era un adorno, sino el medio normal de proclamación de la palabra sagrada, lo cual le distinguía del lenguaje profano; no estaba, pues,

pensado como melodía, sino como palabra cantada, o quizá como «acto musical verbal-melódico», según la expresión de Jean-Yves Hameline, que da cuenta perfectamente de la unidad orgánica de música y texto y de su dependencia respecto del momento litúrgico en el que se insertan. De estos pocos principios proceden la forma, el ritmo, el movimiento melódico, en una palabra, la estética propia del canto gregoriano. El sistema modal que le sirve de fundamento le da la unidad en la variedad exigida por la liturgia.

Simplificando hasta el extremo, los ocho modos gregorianos, numerados del 1 al 8, corresponden a ocho escalas diatónicas a partir de un sonido llamado *finale*. Estos ocho modos han sido agrupados por parejas (1.° y 2.°, 3.° y 4.°, etc.). Los modos 1.°, 3.°, 5.° y 7.° se denominan *auténticos,* y los 2.°, 4.°, 6.° y 8.°, plagales. Cada plagal está colocado a una distancia de cuarta por debajo del auténtico, y tiene con éste una quinta común, lo cual facilita el paso de uno a otro y es razón de su agrupamiento. Cada modo, debido a la diferente disposición de los intervalos, comporta fórmulas melódicas propias, en particular conclusivas, y se consideraba portador de un peculiar «éthos*», de una especial coloración expresiva. El canto gregoriano se mueve en un registro restringido, entre 6 y 10 grados (excepcionalmente 11) por intervalos próximos, con frecuencia unidos. La modulación en sentido propio (como cambio de modo), se practica a menudo, sobre todo entre el auténtico y el plagal, aunque también con otros modos. La proscripción del cromatismo y la ausencia de sensible, terminan de dar al canto modal un carácter de desnudez y una gravedad acordes con la celebración litúrgica. Ésta se desarrolla según un plan definido, y reclama tres categorías de participantes (los celebrantes, la schola y la asamblea de los fieles), dotados de medios vocales desiguales. Habida cuenta de que cada grupo cumple una función precisa y jerarquizada, y de que la liturgia misma está integrada en el ciclo anual con sus fiestas, sus períodos penitenciales, sus celebraciones circunstanciales –bodas, funerales...–, el repertorio gregoriano debía responder a los diversos caracteres de estas celebraciones, y debía también tener en cuenta las diferencias locales, el nivel musical de las comunidades y las posibilidades de implantación de estos cantos en los países de la cristiandad. En consecuencia es imposible dar cuenta aquí de las diversas ramificaciones y versiones del rico repertorio gregoriano, y hay que contentarse con una mirada muy general sobre algunos cantos característicos tal y como han sido fijados al hilo de la evolución de la escritura musical. El canto más simple es el de las lecturas (epístola, evangelio), en las que el texto se canta sobre una *nota base,* con fórmulas introductoria y conclusiva más o menos adornadas; las letanías, que se componen de dos fórmulas simples que pueden cantarse alternativamente por el celebrante o la schola y los asistentes. El canto de los salmos (salmodia) utiliza todos los modos, y cada uno dispone de varias fórmulas melódicas terminales, pudiéndose cantar cada salmo en cualquier tono. Entre los cantos más adornados se pueden citar los *graduales,* los *tractos* y los *aleluyas,* en los que suntuosas vocalizaciones se enroscan alrededor de las sílabas largas.

El ritmo del canto gregoriano deriva directamente del de los textos latinos. Pero aunque los teóricos están de acuerdo en este principio, no obstante la manera de ejecutar este canto ha dado lugar a interminables disputas, en las que eminentes especialistas extraen sus argumentos de las mismas fuentes que sus oponentes. Hay un debate entre *igualistas* y *mensuralistas* acerca de la interpretación de los neumas –que son los primeros signos que se emplearon para anotar el canto gregoriano–, por lo que respecta a las largas y breves, ya que esta notación consignaba los movimientos melódicos y presentaba menos explícitamente las duraciones. Los *igualistas,* religiosos de la abadía de Solesmes en su mayoría, afirmaban que el ritmo gregoriano se basa en una unidad de tiempo indivisible, y que la melodía se canta con sonidos de igual duración. Las breves y las largas indicarían movimientos agónicos, alargamientos no mensurables. No obstante, admiten ciertas longitudes dobles, en casos muy definidos: el final de un agrupamiento melódico o la nota conclusiva. Los *mensuralistas* consideran que las relaciones entre largas y breves son mensurables con exactitud, en proporción 1/2. Ni que decir tiene que estas posiciones iniciales conducen a profundas divergencias en la ejecución del canto gregoriano. *Igualistas* y *mensuralistas* están de acuerdo, sin embargo, en afirmar que, cualquiera que sea la relación de duración entre los sonidos –sean o no mensurables–, el canto gregoriano no acepta nunca el comprás de medida con su ciclo regular de tiempos fuertes y débiles, cosa que le quitaría a la melodía gregoriana su simplicidad y libertad, que son sus características dominantes. Digamos además que el canto gregoriano debe ser ejecutado *a capella,* puesto que no se admitían los instrumentos en las iglesias durante los siglos de elaboración de este canto.

Para concluir, conviene recordar la función litúrgica de este arte, y que no tiene razón de ser en sí mismo. Es preferible, por lo tanto, escucharlo en el curso de la liturgia, si es posible en un edificio apropiado, que es cuando la arquitectura, los ornamentos y los movimientos de los celebrantes forman con las voces este *arte total* del que la liturgia es ejemplo privilegiado. La audición de discos es decepcionante, y puede ser una de las causas del porqué no es comprendido por muchos oyentes actuales; otro motivo de esto es que el hombre moderno busca en la música litúrgica la emoción, el choque afectivo –motivo por el cual se han introducido en las iglesias instrumentos exóticos, la percusión, músicas que actúen sobre la sensibilidad–, mientras que el canto gregoriano, por el contrario, pretende introducir a los fieles en una plegaria contemplativa en el abandono y la extinción de las pasiones.

Influencia: el Gregoriano ha ejercido influencia sobre la música religiosa o profana en todos los tiempos. Se encuentran reminiscencias de él en algunas canciones populares (el rey Renaud), entre los polifonistas. Los organistas suelen tomar como tema de sus improvisaciones alguna melodía gregoriana. Entre los compositores más conocidos destaca el hecho de que J.-S. Bach recoja con abundancia elementos del repertorio gregoriano para su obra de órgano, sus corales y sus oratorios. Listz, que conocía el Gregoriano con profundidad, lo utiliza con frecuencia en sus obras religiosas. Y algunos músicos, sin llegar a recurrir a los temas gregorianos, son aficionados a veces a recuperar la coloración moral para conseguir una atmósfera sagrada. Beethoven escribe en el modo lidio la *Canzona di Ringraziamento offerta a la divinita da un guarito,* en su 15.° cuarteto, op. 132. Vincent d'Indy ha recibido una intensa influencia del Gregoriano y ha transmitido el gusto por esta música a muchos discípulos. Pero también se ha exagerado quizá la influencia, por lo demás innegable, del Gregoriano en Debussy; en este compositor se encuentra una coloración modal, un movimiento vocal próximo al Gregoriano en ciertos recitativos (Pelleas); pero todo esto es recreado en un universo sonoro muy personal. M. S.

➢ CAPELLA (A), CANTO, LITURGIA, MODO, RITMO, TOTAL.

GRIEGO / GRECA

I - Adjetivo, sentido general

Que pertenece a Grecia por cualquier motivo. Hoy, un pintor o un esteta griegos son un pintor o un esteta de nacionalidad griega. Aplicado a una persona que vivió antes de la constitución del Estado griego moderno (1830), aun incluso antes de los conceptos modernos de Estado y nacionalidad, *griego* indica una etnia (de este modo, eran griegos, durante la Antigüedad, los miembros de numerosas ciudades independientes que formaban pequeños Estados). Aplicado a una cosa, el adjetivo indica que ha sido hecha por Griegos (una estatua griega, un vaso griego), o que se encuentra en una región habitada por un pueblo griego, se trate de la Grecia continental, de las islas griegas o de las colonias griegas antiguas (monumentos griegos, y aun paisajes griegos). Un texto es griego si está en lengua griega (aunque su autor no sea griego). Por consiguiente, en este sentido *I, griego* no es un término de estética, sino de historia, geografía o lingüística; pero se usa con frecuencia en estética, debido al alto número de obras de arte o literarias y de estudios estéticos producidos en Grecia desde la Antigüedad hasta nuestros días; el adjetivo *griego* sirve al esteta para situarlas en el espacio, el tiempo y la humanidad.

II - Adjetivo, sentido estético

Griego adquiere un sentido más específicamente estético cuando se refiere a una especie de atmósfera estética de conjunto que caracterizaría a la Grecia antigua. En este sentido, incluye una cierta imagen que los Griegos tenían de ellos mismos, por oposición a los no-Griegos; los bárbaros*; pero también se incluye aquí, en los períodos históricos siguientes, una cierta imagen retrospectiva, que depende, en consecuencia, de lo que estas épocas podían conocer de Grecia, o quizá lo que imaginaban de ella. Por tanto, se consideran como propiamente griegos:

1 / Presencia cotidiana del arte y lo bello

Cuando hay un marco arquitectónico de edificios de proporciones perfectas, cuando poesía y música ocupan un puesto esencial en la educación, o se atribuye un alto lugar a la danza, o si los libros fundamentales de la religión son poemas, también cuando el teatro contituye un aspecto importante de la vida social, etc.

2 / Predominio de lo humano

La escultura magnifica el cuerpo humano; los dioses tienen también aspecto humano, y conductas y pasiones humanas; la literatura presenta un cuadro profundo de la condición y los sentimientos humanos; la visión del mundo está intensamente centrada en el hombre. Se comprende entonces que en el Renacimiento el *humanismo** haya sido tanto el cultivo de las letras griegas como el conocimiento y revalorización del hombre.

3 / La armonía y el equilibrio como valores esenciales

Lo griego se opone a toda desmesura. La armonía de las formas y el equilibrio en las proporciones dominan la arquitectura y la escultura; el equilibrio interior constituye la belleza del alma, y en ella cada parte cumple su función para que el conjunto sea acorde; aun lo trágico y la sátira se expresan en versos con ritmo; la danza busca la armonía de los movimientos; incluso cuando los dibujaban en sus vasos, los griegos reemplazan a menudo las posiciones que debían expresar violencia por conjuntos coreográficos.

4 / Claridad, tanto en sentido propio como en el figurado

A / *En sentido propio,* la claridad griega es la de la luz del sol, la del día mediterráneo. Los griegos han revalorizado la luz por asimilación con la vida.

B / *En sentido figurado,* la claridad griega es la de una expansión artística e intelectual que ha marcado profundamente la historia. Los Griegos que han practicado la artes, también las han pensado, bien en tratados técnicos, bien en la reflexión filosófica. La claridad de la inteligencia penetra la estética griega: búsqueda de conceptos precisos, definiciones matemáticas de las proporciones, etc.

5 / Lo original, bajo su doble forma de la juventud y de la fuente primera de una tradición cultural

Un pueblo *joven:* ésta es la imagen que los Griegos tenían de ellos mismos por relación con la antigüedad de la civilización egipcia. Pero también se puede encontrar juventud psicológica en un pueblo dinámico, notablemente inventivo y creador. Y las épocas siguientes, hasta la mitad del siglo XIX, han visto en la civilización griega una especie de etapa original de la historia humana, una *juventud de la humanidad* (y de ahí ciertas teorías estéticas, como las de Schiller en *Poesía*

ingenua y poesía sentimental). El descubrimiento de civilizaciones más antiguas, incluso la existencia de una inmensa prehistoria antes del comienzo de los tiempos históricos, mucho más cortos, ha llegado a que se atribuya a Grecia esta reputación de comienzo de la humanidad. Y aunque no se le atribuya ya este puesto cronológicamente primero, ello no impide que sea el origen de toda una tradición y una cultura.

«Grecia, la madre de las artes», ha producido, en literatura, obras de primerísima línea, que se han impuesto a todos y de las cuales muchos han derivado su inspiración. La arquitectura y la escultura griegas han estado en la base de los clasicismos, y aun de las investigaciones arquitectónicas de vanguardia actual. Por lo que hace a la música griega, ésta no sólo ha tenido prolongaciones históricas, sino que además ha suministrado, en teoría musical, conceptos fundamentales que, por transferencia a otros ámbitos, han originado diversas teorías estéticas. La danza griega (primero de estética angular* y luego, a partir de finales del siglo VI a.C., de estética lineal*) tenía muchos puntos comunes con la danza clásica moderna: ligereza que marca los tiempos fuertes en la cumbre de la trayectoria, y además, una técnica que utiliza casi todos los mecanismos conocidos hoy en «pas à terre», saltos y giros, incluso acrobacias. El teatro griego ha ejercido una profunda influencia. Y la reflexión griega sobre las artes ha tenido una importancia considerable (piénsese, por ejemplo, en la influencia del platonismo en el arte del Renacimiento, o en la *Poética* de Aristóteles, que ha sido algo así como una auténtica Biblia de estética). También se ha llegado a dar tanto valor a lo griego que algunos han pensado que fuera del camino trazado por los griegos no hay salvación. No obstante, las corrientes modernistas (véase *Moderno)* han manifestado la posibilidad de invenciones muy valiosas en líneas distintas, y el conocimiento de otras tradiciones (por ejemplo, las culturas orientales) también ha mostrado la existencia de caminos diferentes y válidos. Pero aunque Grecia ha perdido su privilegio de fuente obligada y única, no se puede negar, empero, que ha hecho una aportación excepcional y de primera magnitud al ámbito de la estética.

III - Sustantivo femenino

Una greca es un motivo ornamental hecho con una línea quebrada que vuelve sobre sí misma y retoma enseguida su dirección primera, y que forma siempre ángulos rectos. Por ser regular, equilibrada, y poderse continuar indefinidamente, la greca ha sido utilizada en las épocas más variadas, como ornamento arquitectónico, en las artes textiles, etc. G. P./A. S.

➢ ANTIGÜEDAD, HELÉNICO, PLATÓNICA (ESTÉTICA).

GRIOT. En las civilizaciones del África negra, son los profesionales de la alabanza cantada. Esta función se basa en la creencia en que la música y poesía tienen el poder de conferir, a quienes son celebrados por ellas, las virtudes y poderes que en ellas se les reconocen. Así, el joyero, cuando trabaja el oro, materia noble, debe ser ensalzado y sostenido por el canto de un griot. Léopold Sedar Senghor, en una comunicación a la Sociedad Francesa de Estética, denominaba a los griots afectos a los partidos políticos, los «trovadores de los partidos», que dan una especie de toque musical y poético a las campañas electorales. A. S.

➢ ORAL.

GRIS. El gris es el color intermedio entre el blanco y el negro, definido por la presencia de todas las longitudes de onda del espectro solar en un valor medio.

I - Sentido propio, en las artes plásticas

En pintura, se obtiene el gris mezclando el blanco* y el negro*, y también por la mezcla de colores complementarios. En grabado* se obtiene mediante cualquiera de los procedimientos por los que se pueden fundir juntos y equilibrar negros y blancos, por ejemplo, mediante cortes muy finos y juntos.

El gris, que fue privilegiado en la pintura clásica por quienes concedían importancia a los contornos, a lo lineal, no obstante ha sido cuestionado por los pintores coloristas. «El gris es el enemigo de toda pintura», decía Delacroix, quien observaba que «el lienzo parecía mucho más gris por su posición oblicua respecto de la luz». No obstante, apenas si es posible concebir una pintura sin gris, puesto que es este color el que realiza las transiciones entre los colores. Su aparente neutralidad se modula con todas las tonalidades próximas. Cézanne llegaba a pensar que se reconoce al «verdadero pintor» en la calidad de sus grises: «No se es pintor mientras no se ha pintado un gris», decía a Gasquet, pero añadía que «alcanzarlo» es «de una dureza aterradora». También pensaba Cézanne que es el gris el color que ofrece la posibilidad «de atenuación en el conflicto de las tensiones que podría desencadenarse entre el entorno y los diversos lugares concretos».

Desde los pintores chinos hasta Klee, pasando por Velázque, Chardin, Watteau, Ingres, Daumier, Manet, Courbet, Juan Gris, Picasso, Braque, Giacometti..., los grises delicados y sutiles, satinados, plateados, refinados o, por el contrario, severos, pálidos, sólidos, dan testimonio de la calidad de una pintura.

Los más grandes pintores se han preguntado por el poder pictórico y la significación del gris. Algunos lo han elegido por su austeridad, su ascetismo, su espiritualidad, y han creado en sus telas auténticas «meditaciones pictóricas» sobre el gris. Paul Klee ha ido aún más allá: ha intentado tratar de la metafísica del gris en su obra. Según él, el gris «es el centro de Todo, ya que contiene virtualmente todo color, todo valor, toda línea». La «pincelada gris» es para él «el punto fatídico entre los que deviene y lo que muere», pues, como escribía él mismo, «esta pincelada es gris porque no es ni blanca ni negra, o porque es tan blanca como negra. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está arriba tanto como está abajo. Gris, porque no es ni caliente ni frío. Gris, por ser pin-

celada sin dimensiones, pincelada *entre* las dimensiones y en su intersección, en el cruce de los caminos». Tiene, por tanto, el carácter de un «centro original desde donde va a brotar y brillar en las dimensiones el orden del universo» *(Théorie de l'art moderne,* Genève, 1964).

II - Sentido figurado, en literatura

Se ha comparado con el gris los éthos literarios delicados y matizados, que evitan los efectos de vivacidad, fuerza, pintoresquismo, y se abren en modulaciones tenues. Algunos autores lo han valorado positivamente, al encontrarle un valor poético; así, Verlaine, para quien «Nada más querido que la canción gris / Donde lo indeciso se une a lo preciso» *(Art poétique* en *Jadis et naguère);* y lo mismo en muchos de sus contemporáneos (Frédéric Bataille: «Canción gris / Que la brisa / Lleva lejos de mis pasos, / Voz perdida /Bajo las nubes / Cuyo eco no regresa», etc.). En la novela, y a veces en el teatro, se han calificado también de «grises» las obras intimistas, pero también, en ciertas formas de naturalismo*, las transcripciones de lo cotidiano y tierno. Por lo demás, un mismo autor puede perfectamente buscar en unas ocasiones una atmósfera gris y en otras un arte colorido; Flaubert es un ejemplo típico de ello.

N. B./A. S.

GRISÁCEO. ***I - En sentido propio:*** que tira a gris, es decir, de valor medio, ni muy claro ni muy oscuro, y de color mezclado con otros colores, parecido a la tinta neutra. La palabra tiene un significado eminentemente estético cuando no indica solamente un hecho e incluye un matiz peyorativo, que la distingue de la palabra «gris*». Lo *grisáceo* es lo que no tiene suficiente contraste o la falta de luz, o lo que está falto de pureza, de vivacidad, lo que está hecho con colores un poco sucios. Un cuadro o una prueba fotográfica pueden, por tanto, ser tratados de grisáceos.

II - En sentido figurado, califica a un artista o escritor cuyas obras están completamente faltas de intensidad, de vida, de relieves o de colorido. En este sentido, Théophile Gautier clasificaba a los pintores y literatos en *coloreados* y *grisáceos.* Pero hay otras categorías, por ejemplo la propia de lo fino y con matices delicados, o la de lo que trabaja con negros y blancos muy puros, en oposiciones fuertes, pero desnudas y austeras. *Grisáceo,* término peyorativo, se aplica a la timidez en la concepción, o a la falta de habilidad en la ejecución.

A. S.

➢ Coloreado *[IV],* Neutro.

GRISALLA. La grisalla, término técnico, caracteriza obras que pertenecen a varias clases de artes plásticas. Consiste en la representación de objetos por oposiciones de sombras y zonas claras que sugieren un volumen, con el empleo de una única tinta: ocre, siena, beige o negro. La grisalla no pretende exclusivamente la ilusión de la apariencia, y requiere un gran cuidado en la colocación de los motivos. Como no modula sistemáticamente de los valores de un color, como hace el monocromo, la grisalla consigue una representación de seres o escenas que despiertan recuerdos o sugieren leyendas.

Se realiza con pinturas (cuya composición material es variada), y participa en la decoración de arquitecturas interiores, creando imágenes cuyos asuntos se confunden o surgen de una superficie plana, y que dan una intensa impresión de realidad y de vida (por ejemplo, en los edificios religiosos como Saint-Rémi de Troyes o las capillas de Notre-Dame de Cambrai).

Algunos tejedores han trabajado la grisalla para presentar, con ayuda de sedas negras y blancas, retratos o escenas de género, de dimensiones modestas, que contribuyen a la decoración de apartamentos (es el caso de una escuela de Lyon del siglo XIX).

En el ámbito del vidrio, la grisalla (que apareció desde el siglo XII en los Cistercienses, y es frecuente en el siglo XVI) permite una buena iluminación del espacio interior. El artista, desentendiéndose de la magia de los colores, modula volúmenes mediante sombras materializadas en una sola tinta, generalmente el pardo. Los emplomados, muy discretos, limitan grandes superficies de vidrio ligeramente esmaltado en su superficie o penetrado delicadamente de pigmentos.

En todos los ámbitos, la grisalla impresiona más al entendimiento apolíneo* que seduce la fantasía dionisíaca*; busca la sobriedad y rehúye el efectismo en provecho de la austeridad. Se ha podido decir –y con razón– que anuncia la estética de la fotografía sepia, ancestro de la fotografía en blanco y negro.

F. J.

➢ Tejedor, Vidriera.

GROSERAMENTE. Aunque *grosero* se emplea en estética más bien como término del lenguaje corriente, *groseramente* tiene un sentido más específicamente estético, cuando califica un trabajo de elaboración de una obra de arte. Bien se trate de una obra material (pintura, escultura...), bien sea una obra mental (plan de una novela...), lo que *se hace groseramente* es lo hecho de manera sumaria, como un esbozo, sólo con indicación de las líneas generales, sin pulir o cuidar, sin precisar los detalles. En resumen, no es sino un boceto de conjunto, un poco rudo, realizado con procedimientos elementales.

A. S.

➢ Bosquejo, Esbozo.

GROSERO. Este término no pertenece al vocabulario de la estética más que en sentido figurado y peyorativo, cuando se habla de *comicidad grosera* o de *efectos un poco groseros;* en este caso califica lo que más bien resulta sumario y simplista, falto de elegancia y distinción. Los otros usos del término pueden también encontrarse en estética, pero con el sentido del lenguaje corriente.

A. S.

GRUPO. Tomado del italiano *gruppo* (nudo, conjunto), la palabra «grupo» designa la reunión de varios objetos, o de varias personas que comparten caracteres comunes. Este término interesa a la estética por dos motivos:

I - El grupo como objeto de representación artística

«Grupo» es un término de escultura o de pintura que designa la reunión de varios personajes que forman una unidad tal que la vista los abarca a todos a la vez. El grupo ilustra la dialéctica de la multiplicidad y la unidad. En los grupos célebres que jalonan la historia del arte *(Laocoonte y sus hijos, Las tres Gracias, Los Burgueses de Calais,* en escultura; *El desprendimiento de la Cruz, La muerte de la Virgen, La Cena, Ronda nocturna, Lección de anatomía,* en pintura), el pintor o el escultor da pruebas de auténticas cualidades escénicas en el arte de la disposición de los personajes en actitudes variadas, y cuyas miradas están, por lo general, vueltas hacia el espectador; crea una tensión dramática real. Gracias al movimiento de conjunto de la composición, se respeta la unidad, y la relación de la parte con el todo confiere un sentido y un valor estético a cada acción aislada.

II - Los grupos de artistas

El término *grupo,* en la acepción de conjunto de personas unidas entre ellas por las mismas creencias y los mismos fines, ha sido empleado por primera vez en psicología social. No se hablaba de grupos de artistas antes del comienzo del siglo XX. Había escuelas en las que el maestro enseñaba a los discípulos las técnicas del oficio, o cenáculos que reunían a hombres de letras, artistas, filósofos, felices de compartir opiniones comunes, o de intercambiar entre ellos sus creencias personales, pero estas reuniones no les comprometían en una nueva concepción de sus obras.

Los grupos que se forman desde el principio del siglo XX se caracterizan por una conciencia muy intensa de su papel, así como por una gran actividad teórica y una voluntad de acción sobre el público. El fenómeno del grupo artístico se ha precipitado a lo largo del siglo XX, en el que se ve a los grupos sucederse unos a otros con rapidez, y afirmar su voluntad de obrar colectivamente.

El grupo presenta caracteres específicos no reductibles a la suma de los caracteres individuales de sus miembros. Se pueden distinguir varias clases de grupos artísticos:

1 / El *grupo-comunidad,* también llamado «grupo primario» o «grupo restringido», cuyo número de miembros no excede la veintena de personas, y donde los artistas, ligados por un mismo sistema de creencias, viven y trabajan juntos –a menudo en la misma obra–. Es el caso de la *Brücke* en Alemania, el movimiento internacional *Cobra* (tras la Segunda Guerra Mundial), que son los mejores ejemplos de ello.

2 / Los *grupos de investigación* o *grupos-taller,* caracterizados por el racionalismo y la lógica de su desarrollo. Estos grupos conceden una gran importancia a la experimentación para descubrir nuevas posibilidades de lenguaje y de expresión (el constructivismo* y el productivismo* soviéticos, en los años 20; el Grupo de invetigaciones de Arte visual en Francia, en 1960).

3 / Grupos *secundarios,* es decir, organizados y reunidos por un fin común y donde el *líder* desempeña un papel preponderante (como en el futurismo* italiano, dirigido por F. T. Marinetti, o en el surrealismo*, en el que André Breton ejerce una actividad auténticamente dictatorial).

Todos estos grupos comparten la misma creencia en una fuerza sobreindividual que podría transformar el mundo. Por ello se les ve dirigirse al público con numerosos manifiestos en los que no se contentan con presentar sus nuevas ideas estéticas, sino que también declaran en ellos su *credo* filosófico, ético y político. N. B.

➢ CENÁCULO, ESCUELA, MANIFIESTO.

GRUPO DE LOS CINCO. Pequeño grupo de compositores rusos (Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgski y Rimski-Korsakov), que se reunió en 1862 para expresar su nacionalismo y, sobre todo, su nacionalismo musical y su reprobación de la música oficial rusa, por parecerles demasiado occidentalizada. Redescubrieron, avaloraron y explotaron por su cuenta el magnífico folclore ruso con sus melodías modales tan originales. E. H.

GRUPO DE LOS SEIS. Grupo de compositores llamado así por el crítico Henri Collet en 1920, por comparación con los Cinco rusos. Incluía a: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, y Germaine Tailleferre, con Satie, su padre espiritual, y Cocteau, su «cronista poético».

Por tanto, los Seis no son «responsables del Grupo de los Seis». Pero estos músicos estaban muy interrelacionados, habían ofrecido conciertos conjuntos, y habían preparado un álbum en común antes de la intervención de Henri Collet. No obstante sus diferencias de gusto y formación, tenían una tendencia común, si bien esta evidencia es negada por la mayoría de los musicólogos. Por sus ideas y, sobre todo, por sus obras, participaron del gran movimiento de depuración que sacudió las artes al principio del siglo XX, y que llevó a los creadores –aunque sólo fuera por temor al ridículo– a desembarazar a las artes de todas las superfluidades heredadas del romanticismo*. Estos músicos «querían un arte sobrio y sano», motivo que explica que sus enemigos íntimos fueran, ante todo, Wagner y Debussy. E. H.

➢ DEBUSISMO, RESOLUCIÓN *[II]*, WAGNERISMO.

GRUTESCO / GROTESCO

I - Los grutescos, motivos ornamentales

Grutesco deriva del italiano *grottesco,* de *grotta,* gruta, subterráneo. Se denominan *grutescos,* en el siglo XVI, los estucos y pinturas de adorno descubiertos en las ruinas romanas enterradas, y también a las ornamentaciones que se inspiraban en ellos. En esta acepción, los grutescos son motivos decorativos con follaje, flores, frutas, animales reales o fantásticos, caracterizados por una mezcla de gracia y de fantasía, y, según expresión de Watelet, por «una especie de amable desatino» que «en absoluto excluye la sabiduría». Se decoraban con grutescos los muros, las bóvedas, las montantes de las puertas, hasta los muebles; también se

han empleado en el bordado de tapicerías. *Grutescos* y *arabescos* se han utilizado como sinónimos, en este sentido, hasta el siglo XIX, y designaban los productos de una imaginación caprichosa; cuando Edgar Poe titula un conjunto de cuentos como *Tales of the grotesque and the arabesque* no hace sino volver a tomar una asociación de términos tradicional (y Baudelaire, en su *Notice sur Poe,* alude claramente a estos motivos decorativos, principalmente vegetales).

Por lo demás, en sentido propio, un grutesco es una obra compuesta por piedras, guijarros, conchas, que intenta componer un decorado exterior, por ejemplo una gruta, que estará corrientemente decorada con plantas (llamadas «de gruta») y ornamentada con estatuas y juegos de agua.

Sus líneas contorneadas y entrelazadas con conchas que han dado su nombre al «estilo grutesco», particularmente en Francia bajo el reinado de Luis XV, y que se manifiesta sobre todo en las artes del ornamento, del mobiliario y de la decoración. En ellos encontramos torsiones ligeras, curvas, modelados oblicuos, arabescos de hierro forjado, juegos de espejos, animales fantásticos, asimetría, balanceo de las líneas, abundancia de guirnaldas ligeras y de flores.

Este estilo interesa a la estética en la medida en que hace intervenir las categorías de la gracia, la delicadeza, la finura amable. También se expresan en la pintura, con la abundancia de flores, los personajes en un libertinaje ligero y pícaro (Boucher) evolucionando bajo frondosidades en las que juegan la sombra y la luz, y en las fantasías sin límites de los estuquistas (Bérain). El estilo grutesco se caracteriza por la elegancia, el encanto y el gusto. L. F.

II - Lo grotesco, categoría estética

A partir del sentido *I,* el término de grotesco ha desarrollado otros varios. Puesto que los grutescos se utilizaban a veces motivos de animales compuestos (grifos, centauros), la palabra ha tomado el sentido de monstruo, desde aquí se ha desplazado al de deforme*, y luego a algo así como lo burlesco que juega con las formas naturales y las exagera*. Por otra parte, la idea de imaginación fantástica lleva al término hacia el sentido de quimera, de ilusión: *una cosa grotesca* era una idea falsa, una ilusión ridícula. Este todo desemboca en un sentido nuevo: lo grotesco como categoría* estética.

Esta categoría ha sido cultivada en la época de Luis XIII, y Callot (sobre todo en sus personajes de la comedia italiana o del carnaval romano) da de ella ejemplos típicos. El romanticismo* la recupera con entusiasmo. El siglo XX no la ignora.

Lo grotesco se puede definir como una mezcla de lo *bufo,* lo *extravagante* y lo *pintoresco.* Se sitúa, por tanto, en la intersección de varias esferas*: *1)* la esfera de lo cómico, por el lado de lo burlesco y lo bufo (en consecuencia, una comicidad demasiado grosera, pero no pesada, afectada sin pesadez), y no muy distante de lo caricaturesco; *2)* la esfera de lo *fantasioso,* de la imaginación caprichosa que juega libremente con las proporciones de lo real, exagerando esto o lo otro, creando formas imprevistas; *e)* la esfera de lo *extravagante,* de lo insólito, donde lo cómico se hace chistoso, y la broma adquiere tintes de cierta excentricidad; en fin, *4)* la esfera de lo *pintoresco,* de las formas curiosas a la vez que interesantes y complejas, en las que la apariencia superficial es autosuficiente.

Aunque lo grotesco ha pertenecido primeramente a las artes plásticas, ha penetrado rápidamente, sin embargo, en todas las artes. En literatura ha producido virtuosidades verbales mezcladas con bromas, juegos de palabras retruécanos (buenos ejemplos se encuentran en Rabelais o en Hugo); en música ha solido tomar formas paródicas; en el arte de la danza se ha denominado «un grotesco» a un bailarín bufo que gesticula exageradamente. Hay personajes de novela o de teatro que también se denominan grotescos, cuando se incluyen en la categoría estética de lo grotesco; y ciertamente lo son muchos personajes de Shakespeare o de Hoffmann, los Visionaires de Desmarets de Saint-Sorlin, los cuatro locos de Cronwell en V. Hugo, la señora Guggligoy, en cierta medida Don César de Bazán, y Airolo, o el Tragaldabas de Auguste Vacquerie. El cuadro de Soutine titulado *Grotesque* es una buena representación de lo grotesco.

En fin, se clasifican como grotescos autores y artistas que han caído en lo grotesco, sea voluntaria, sea involuntariamente, bien en su obra, bien en su vida. Este uso del término ha sido ilustrado por *Les Grotesques,* de Théophile Gautier, recopilación de diez estudios sobre «tipos divertidos... pobres diablos...», a menudo autores de la primera mitad del siglo XVII. Berlioz hace algo parecido en *Les Grotesques de la musique,* pero incluye aquí, maliciosamente, personajes contemporáneos. A. S.

➢ PINTURA BURLESCA, EXTRAVAGANTE, BUFÓN, BURLESCO, CÓMICO, PÍCARO/PICARESCO, PINTORESCO.

GUIÓN. ***I*** - En sentido propio, relato que resume la acción de una película que está por realizarse. El guión cuenta de modo muy condensado la trama general de los acontecimientos que serán filmados. Es un primer estadio en la preparación de una película.

II - Por extensión, y en un sentido ligeramente impropio, pero habitual hoy en día, se llama también guión a un texto bastante breve que expone a grandes rasgos la acción de una película realizada. El término exacto sería *argumento.*

III - Finalmente, por analogía, a veces se emplea *guión* para denominar a la trama de un proyecto de acción real, fijando previamente la organización de los acontecimientos que se van a producir. Sucede que en este sentido el término se reserva para los casos en que dicha acción es una auténtica comedia preparada de antemano y que tiene algo de trampa. Pero, de todos modos, este uso del término tomado del vocabulario cinematográfico identifica la preparación de un acción real con la de una obra de la imaginación.

El término *guión* supone siempre la idea de una acción preparada, que se realiza según las fases previstas. Por tanto, hay que distinguirla de *cañamazo*, donde sólo se indican las líneas generales de una acción que se va a improvisar. A. S.

➢ ACCIÓN, ARGUMENTO, CAÑAMAZO, INTRIGA.

GUIRIGAY. Escrito o discurso pretencioso e ininteligible.

En todas las épocas, desde el *trobar clus* de los trobadores hasta el oscurantismo de un Mallarmé o de algunos surrealistas, pasando por el eufuismo isabelino, ha habido escritores que concedían valor estético a una expresión cuya significación era difícilmente accesible. Pero al hablar de guirigay (palabra de un empleo siempre peyorativo) se quiere decir que el discurso en cuestión no tiene verdaderamente sentido y que su oscuridad resulta de la torpeza para expresarse y de un esfuerzo desafortunado por expresar una falsa profundidad o una falsa sutileza.

Un guirigay es, pues, en su origen, involuntario e inconsciente. Pero literatos, autores de comedia o poetas lo emplearon con conocimiento de causa, generalmente para producir un efecto cómico, poniéndolo en boca de un personaje ridículo. Hay buenos ejemplos en Rabelais, Scarron o Molière. Algunos poetas medievales o del siglo XVII compusieron guirigais voluntariamente, para obtener efectos pintorescos y sabrosos absurdos.

El término guirigay sólo se usa para las obras del arte del lenguaje. Pero no sería condenable emplearlo a propósito de otras artes, por ejemplo, la pintura, donde se podría llamar guirigay a una alegoría complicada, pretencioso e ininteligible. A no ser por el respeto debido a Tiziano, su *Alegoría para Alphonse d'Avalos,* ininteligible para el espectador del siglo XX, podría ser tratada como un guirigay pictórico. Es una cuestión seria saber si algunas obras de pintura surrealista (sobre todo aquellas a las que el artista ha dado un título voluntariamente desconcertante) están verdaderamente al abrigo de esta calificación.

El guirigay difiere del galimatías en que la inteligibilidad del último resulta de la confusión, del embrollo de los elementos del discurso. Por otra parte, el galimatías no tiene, en principio, ninguna pretensión estética, mientras que el guirigay pretende tenerla.

➢ ABSTRUSO, FARSA GROTESCA, OSCURO.

GUSTO

I - Sentido propio

El gusto es aquél de nuestros sentidos que tiene por órganos las papilas de la lengua y distingue sin ambigüedad lo salado, lo dulce, lo ácido y lo amargo. Estos datos son, por lo demás, completos en sí mismos, y más ricos y finos que los que ofrece el olfato.

El gusto interesa a la estética si se concede que la cocina es un arte. Algunos autores se han opuesto a esta idea, porque piensan que el gusto, relacionado directamente con la alimentación, es más carnal, menos espiritual que la vista y el oído. A ello se puede responder que todo sentido es material en tanto que tiene órganos estimulados por hechos físicos; también la vista y el oído pueden orientarse hacia fines alimentarios. Quien saliva con sólo ver un manjar, ¿es por ello más espiritual que quien piensa y reflexiona sobre las sensaciones gustativas? Por otra parte, y para una eventual mutación estética, el gusto tiene el inconveniente de ser un sentido que exige el contacto directo con el objeto; además, su mismo uso destruye lo que le estimula. Pero, ¿no puede interesar lo efímero al arte?

El gusto da una conciencia inmediata de agrado o desagrado. Se puede pensar que esta inmediatez, esta espontaneidad del sentido del gusto es lo que hace que se llame gusto, por analogía, al juicio acerca del placer o displacer que suscitan en nosotros un espectáculo de la naturaleza o un objeto artístico; y de ahí derivan los sentidos figurados del término gusto. A. S./L.-M. M.

II - Sentidos figurados

El término «gusto» designa, por una parte, la facultad subjetiva, innata o perfectible, para juzgar las cualidades objetivas de una obra de arte, y, por otra, las tendencias y las preferencias de una época, de un grupo o de una persona en materia de arte. Se emplea en sentido estético en España, Italia y Francia desde la segunda mitad del siglo XVII, y en Alemania desde principios del siglo XVIII; el concepto pertenece a la época moderna. Para la Antigüedad y la Edad Media el arte no es cosa que corresponda primariamente al gusto, sino al juicio ético y técnico; es difícil imaginar a Platón o Aristóteles juzgando en términos de gusto las obras de Homero o de Sófocles. Por otro lado, no se crita una obra de arte según el buen o mal gusto de su autor; tales criterios suponen que el arte no se dirige en primer término solamente a los placeres de los sentidos: esto se podría aplicar a ciertas formas de arte romano o del Renacimiento, pero se trataría entonces de un público que las saborea según criterios estéticos rigurosamente codificados y que proscriben todo lo que se aparte de las conveniencias o de las normas lingüísticas, pictóricas, musicales, etc.; es por esto por lo que Shakespeare resultaba intolerable para las cortes europeas del siglo XVIII (que son el verdadero lugar de origen del concepto de gusto), al mismo tiempo porque mezclaba lo trágico y lo cómico, porque utilizaba expresiones groseras, y porque no respetaba las tres unidades. A pesar de las diferentes tentativas de restauración hasta la primera mitad del siglo XX, el «gusto» no ha vuelto a encontrar el puesto preponderante que tenía en el siglo XVIII. En la actualidad, el concepto apenas se emplea ya, en crítica de arte, más que para los decorados y los trajes de las escenificaciones teatrales o cinematográficas, y para la arquitectura; es muy raro para la literatura de estilo clásico.

En su origen, la estética tuvo por meta formar el gusto del público. «El gusto –escribe Voltaire– se forma insensiblemente en una nación que no lo tenía, tomando poco a poco el espíritu de los buenos artistas.» Es primero privilegio de algunos, y

después es cultura adquirida por un pueblo, sobre todo por sus clases dirigentes. El término tiene una connotación pedagógica; se aplica al mismo tiempo a la creación –para la cual se establecen códigos y reglas– y a la recepción, pero tiende a ser empleado principalmente para esta última. El gusto colectivo está sujeto a modas y transformaciones continuas, imprevisibles en su detalle, pero estrechamente ligadas a la evolución de la producción artística y a los acontecimientos históricos; desde la época del sólido establecimiento del «gusto clásico», incesantes conflictos acompañan a la recepción crítica de formas nuevas. Tras la época del prerromanticismo* y del *Sturm und Drang,* la noción de gusto cambia de sentido, por impulso de los escritores opuestos al clasicismo; pues, efectivamente, se había rechazado a Shakespeare en nombre del «gusto clásico», y también el arte gótico y las artes populares y primitivas. La influencia del ingles Shaftesbury, introducido en Francia por traducción de Diderot, es decisiva: el gusto llega a ser entonces un poder creador, una facultad que tiene sus propias leyes. Ya en Diderot no es el buen gusto respecto de las convenciones y de la dignidad de los objetos, sino más bien el sentido de lo natural y, particularmente, de lo cotidiano *(Essai sur la peinture,* 1765), y no excluye de él más que la torpesa y la «caricatura».

Pero la estética del siglo XVIII, aun reduciendo el juicio estético al «juicio de gusto», se ha dividido en dos corrientes respecto de este asunto (se encontrará un resumen, y también una exposición más detallada de la teoría kantiana en el artículo *Juicio).* Baste aquí, en consecuencia, con indicar brevemente lo esencial de las ideas de Kant.

Para Kant –cuya estética concluye la tradición de las Luces a la vez que abre nuevos horizontes–, el gusto es la «facultad de juzgar» que es estética, y permite al hombre determinar si una cosa o una obra es bella. Esta facultad es subjetiva, pero pretende, al mismo tiempo, enunciar juicios de valor universal: quien juzga subjetivamente que algo es bello, solicita a todos, por ello mismo, la adhesión a su juicio, el cual, de este modo, se supone objetivamente válido. Esta paradoja determina la estructura de la estética kantiana en su conjunto: puesto que la calidad de una obra de arte no puede ser definida en términos de lógica pura, por ello la universalidad del juicio estético no puede ser más que subjetiva *(Crítica del juicio,* § 6): pues en el nivel de los sentidos, el gusto de cada cual es diferente del de los demás. En consecuencia, no puede haber ninguna máxima objetiva del gusto, que pudiera determinar mediante conceptos lo que es bello o lo que no lo es. Y, por tanto, el gusto es un medio de comunicación universal, «sin intervención de un concepto»: el juicio del gusto no es arbitrario. Parece que, al hacer del gusto como *sensus communis* el centro de su estética, Kant lo relativiza y le da un estatuto puramente formal que permite comprender sus variaciones históricas. Más aún, Kant es uno de los primeros en asignar al gusto límites rigurosos: ya no es un simple juicio de gusto el juicio que se realiza según un «ideal de la belleza» (§ 17), forma estética de valores éticos representados por la figura humana; y lo *sublime* escapa totalmente a la categoría del gusto, en la medida en que la belleza sensible se anonada en lo sublime, por su grandeza y su carácter terrible.

En ruptura total con el espíritu del siglo XVIII, la estética de Hegel rechaza por completo el criterio del gusto, por considerarlo aproximación superficial y exterior al arte: «Los grandes caracteres, las grandes pasiones pintados por el poeta resultan sospechosos al gusto; su apego a lo curioso no encuentra en ello nada interesante. El gusto retrocede y desaparece ante el genio». Aunque el gusto ha tenido el mérito de contribuir a la formación del público y de afinar la percepción y la sensibilidad, no obstante se ha quedado en la superficie y se ha agarrado a unos cuantos principios rígidos. La estética del gusto no tomaba en serio al arte, y no veía en las grandes obras el contenido sustancial que, lejos de toda diversión placentera, requiere toda la atención del espíritu, de los sentidos y de la inteligencia.

En la misma época, y en parte por influencia de la estética alemana que se descubría a través de los èscritos de Madame de Staël, el romanticismo francés rompe con el «buen gusto» de la tradición clásica. Sobre todo será Victor Hugo quien se acantone en la estética del genio, de los recursos de lo feo, lo grotesco y lo extravagante. «El gusto –escribe en el *Préface de Cronwell*– está en la razón del genio», y en su libro sobre Shakespeare añade: «el gusto, del mismo modo que el genio, es esencialmente divino»; se hurta, por tanto, a toda regla general.

Ya según Hegel el puesto del gusto es cubierto por el *conocedor* o el experto en materia de arte. El gusto no implica conocimiento propiamente técnico de la creación artística; el conocedor está familiarizado con los talleres o estudios, es un iniciado en las técnicas y los materiales, pero tiene tendencia a perder la espontaneidad en la recepción, cualidad que correspondía al hombre de gusto. En el siglo XIX, el gusto sobrevivirá a su muerte en la estética romántica, bajo la forma de un nuevo tipo de hombre de gusto, artista o conocedor, cuyas preferencias no están fijadas de una vez para siempre, sino que sabe reconocer el valor y el interés de lo nuevo, aun en las obras escandalosas en el momento de su aparición. Baudelaire, crítico de arte, es también hombre de gusto, tanto como Mallarmé o Valéry, Félix Fénéon o Apollinaire. El gusto no consiste ya en el sentido de lo natural, como lo era en Diderot, sino en la facultad de captar la esencia de lo que en cada momento es moderno*, actual, de lo que en cada tiempo corresponde al momento histórico. La proximidad del gusto con la moda es evidente, pero el hombre de gusto no es el que la sigue, sino el que la crea y la sobrepasa al tiempo que la moda se generaliza. En una sociedad en la que los valores son problemáticos, el gusto cumple una función ética; es la función que cumple el estilo en Flaubert y en el arte que se inspira en éste.

Después de Baudelaire, el gusto ya no resulta incompatible con lo desagradable, sino que impli-

ca la posibilidad, la necesidad incluso, de ir contra corriente de la belleza «oficial». La idea de Baudelaire es la de lo «bello extravagante», fruto del trabajo y de la imaginación de una «sensibilidad nerviosa». El hombre de gusto más sensible es atraído por lo feo de ayer y la disonancia* cuidadosamente evitada por sus predecesores. Esta tendencia se acentúa en el siglo XX, hasta el punto de que en ocasiones el gusto resulta irreconocible en artistas como Picasso, Stravinsky o Brecht. En estética, el criterio del gusto, todavía aplicable a Proust o Thomas Mann, se demuestra cada vez más incapaz de captar la calidad de obras a las cuales no se puede, sin embargo, negar su valor. Las novelas de Kafka, de Joyce, de Céline, o un cuadro como el *Guernica*, escapan a la categoría de gusto, en la misma medida en que el arte se ha vuelto, en ellas, desde la belleza, hacia lo «sublime» que Kant había reservado para la inmensidad de la naturaleza y para el horror. Pero en conjunto se puede decir que hasta la época del hiperrealismo y del arte de la crueldad, la escuela francesa se ha esforzado siempre por cuidar la forma y dejar un espacio al gusto. De manera general, y en el siglo XX, el gusto sobrevive bajo la forma de las idiosincrasias de los artistas, frente a las formas usadas («el gusto está hecho de miles de desagrados», dice Valéry) que han llegado a ser convencionales e inexpresivas, mientras que el gusto del público se ve intensamente comprometido por una televisión ecléctica y por la explotación comercial de todos los estilos.

La estética actual llega, en consecuencia, a considerar una auténtica oposición entre los dos sentidos del término gusto: la finura del juicio, y las preferencias individuales. Así, Mikel Dufrenne, en su *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1.ª parte, cap. IV) escribe acerca del arte que forma *el* gusto, y que produce, de este modo, *unos* gustos: «tener gusto es no tener gustos... El gusto puede orientar los gustos, pero también puede ir contra ellos... Por el gusto el testimonio se eleva hasta lo que hay de universal en lo humano: el poder, sino de constituir el objeto estético, sí al menos de hacerle justicia, de lo que resulta que el juicio de gusto es capaz de universalidad».

R. R.

➢ APRECIACIÓN, ESTÉTICA, JUICIO, KANTIANA (ESTÉTICA), PLACER ESTÉTICO.

H

HÁBIL. Como calificativo de un artista o escritor: es el que tiene un gran saber-hacer, mucha destreza en la ejecución, e ingenio en la concepción. Como calificativo de una obra o un elemento de una obra: es lo que da testimonio de estas cualidades en su autor o realizador, el cual ha triunfado, de este modo, de las dificultades técnicas. Es término laudatorio cuando se trata de realizaciones materiales, y de artistas de artes plásticas o, sobre todo, de artífices de arte. Puede ser laudatorio en música o literatura, pero no siempre. En algunos casos, la calificación de *hábil* supone que el ingenio intelectual o el saber-hacer técnico no han compensdado el carácter superficial del pensamiento o la ausencia de un sentimiento sincero y profundo. A. S.

➢ Artísticamente, Chic, Destreza.

HÁBITO. Automatismo adquirido por repetición. Artistas y escritores pueden adquirir hábitos de invención o de ejecución. Se denomina también hábito al *acostumbramiento* que suprime la reacción ante un estímulo constante o repetido; impide ver el aspecto estético de lo cotidiano. Pero el hábito desarrolla la sensibilidad estética cuando familiariza con un tipo de arte tras una reacción de rechazo debida a la dificultad de adaptación a lo nuevo. Lo habitual puede confundirse con facilidad con lo natural o con lo racional; esta confusión falsea el juicio y, en consecuencia, también el juicio estético. A. S.

➢ . Acostumbramiento.

HACER. *Verbo transitivo:* crear, cumplir, causar. *Intransitivo:* obrar, ponerse en un estado determinado.

El infinitivo utilizado como nombre designa, en estética, la manera en que un artista ejecuta una obra. El *hacer* de un artista, de un escritor, es su género o estilo de realización; el *hacer* de una obra es lo que, en su técnica, lleva la marca de su autor. Este término, nuevo en este sentido, y muy de moda en el siglo XVIII, más raramente empleado después, tiende hoy a reaparecer. A. S.

➢ Creación.

HAIKU. El haiku es un tipo de poema japonés que nace en el siglo XVI y que nace de la técnica del *haikai*. El *haikai* era un poema de 36, 50 o 100 versos que se componía colectivamente. Los tres primeros versos de esta composición se denominaron *hokku,* que constituye el origen del haiku.

El haiku es una composición de tres versos (de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente), aunque la métrica japonesa es diferente a la española, en la que el yo poético establece una relación con la naturaleza aunque siempre desde una perspectiva muy poco subjetiva, el sujeto del haiku nunca deja ver su personalidad, su singularidad, sino que su producción se caracteriza por la absoluta inmersión y desaparición en el todo de la naturaleza, donde cada elemento es un ser al mismo nivel que el sujeto poético (Octavio Paz lo define como objetividad casi fotográfica). En el haiku siempre existe una referencia a una estación determinada *(Kigo).* Esta relación se constituye fundamentalmente desde la concepción budista japonesa de la naturaleza. Debido a su propia extensión, muy reducida, el haiku se caracteriza por ser una composición de la instantaneidad, unión esencial entre intuición y sensación no exenta, sin embargo, de elaboración poética, algunas veces muy cercana al propio conceptismo hispano.

La excesiva limitación del poema condiciona una serie de procedimientos que se han constituido en tópicos o marcas del haiku: práctica inexistencia de verbos, frases entrecortadas y empleo de palabras especiales que tienen un valor de suspensión del discurso, recurso a las comparaciones únicamente sugeridas, en las que el lector debe reconstruir el sentido, ello imprime a la composición un marcado carácter pictórico, muy en consonancia con la doctrina budista y su concepción de la naturaleza.

El haiku alcanza su plenitud con el poeta Matsuo Basho (1644-1694), quien dota a sus composiciones de una acendrada espiritualidad cargada de fuerza visual y tamizada de una extrema sobriedad y elegancia. Tras este grandísimo poeta el haiku se banaliza, quizá por el peligro de la propia facilidad de la composición y el recurso a los tópicos. Dos autores posteriores a Basho, Buson e Issa son quienes dotarán al haiku de nuevas vías de concretización más abiertas a la experimentación y a la exploración de nuevos campos sensitivos y expresivos.

El haiku moderno (Ozaki Hoosai) se debate entre la renovación de la métrica clásica del haiku, en la tendencia al verso libre, y la perduración del haiku de forma clásica.

El haiku ha tenido también una influencia de especial importancia en la poesía occidental moderna. Ya en el siglo XIX se produce desde Europa un acercamiento ciertamente folclórico hacia el haiku, a través del *Parnasse Contemporaine* y de los impresionistas. Así podemos rastrear la influencia exótica del haiku en artistas como Gautier, Mallarmé, Verlaine, los Goncourt, Degas, Darío, Juan José Tablada, etc. Ya en nuestro siglo se produce un acercamiento mucho más profundo al haiku, que empieza a funcionar como un elemento renovador tanto formal como con-

ceptual (hasta llegar a la poesía experimental de expresión colectiva de los años 60, de la que Octavio Paz es un buen ejemplo), y así encontramos, por ejemplo, interés por el haiku en autores de la talla de Claudel, Eluard, Machado, Juan Ramón, Guillén, Lorca o Yeats. A. R. S.

HALLAZGO. *I* - El hallazgo es el feliz descubrimiento del trovero*, lo que supone suerte, belleza, espontaneidad original. Por extensión, la voz designa todo descubrimiento inesperado y espiritual. Del mismo modo decía Picasso: «No busco, encuentro»: El valor heurístico del hallazgo hizo concebir el genio o la inspiración como un don que ignora su proceso creativo (cf. Platón, *Ion,* 534e, y Kant, *Crítica del Juicio,* §§ 46 y 49).

II - Menos frecuentemente, se interpreta el término con un sentido peyorativo para designar una obra arbitraria (Hegel, *Estética, I,* III, C3c). C. G.

HAPPENING. Esta palabra deriva del verbo inglés *to happen:* «acontecer»; literalmente, un happening es lo que puede llegar a acontecer. Una definición propuesta en 1923 por el psicosociólogo Moreno insiste en su carácter de *hic et nunc.*

Los orígenes del happening son dobles: el psicodrama con finalidd terapéutica, y las manifestaciones publicitarias del movimiento americano *Action painting.*

Es una forma dramática, en la medida en que propone un espectáculo efímero parecido al teatro. Se ofrece en espectáculo una actuación dramática con acción, situación/conflicto y actores (los cuales son quizá más que actuantes, pues los personajes representados son, muy a menudo, su propio inconsciente). Pero, frente al teatro, el carácter eencial del happening es la no-responsabilidad. Cada creación es única, por ser improvisada. La libertad de expresión es total; no se requieren ni cuadro formal ni esquema estético.

Se distinguen tres tipos de happening:

1 / El happening controlado por un animador (actor). Las situaciones representadas están establecidas de antemano, y las improvisaciones están previstas. Se estructura alrededor de un embrión de texto.

2 / El happening que tiene el carácter de una improvisación no estructurada y sin tema preestablecido. Los únicos límites formales son el tiempo y el lugar, tiempos y lugares reales y no ficticios.

3 / El happening «autónomo» que, al contrario de los dos anteriores, nunca se ofrece en espectáculo; es el producto creativo e instintivo de la reunión de una veintena de personas que se «liberan».

El happening, como forma de expresión espontánea y psicoanalítica, pretende ser un Arte social. H. T.

➢ Efímero, Futurismo, Improvisación, Performance *[III]*, Espontáneo.

HECHO. Lo que acontece, tomado en tanto que real y dato de experiencia sobre lo cual el pensamiento puede basarse. Los *hechos estéticos* son, pues, todo lo que se produce y constata en la realidad, y que corresponde al ámbito de lo estético: obras de arte, acciones y pensamientos de los artistas, juicios formulados, sentimientos experimentados ante las obras de arte, etc. Unos son hechos materiales (las obras en tanto que cosas, las conductas...), lo cual los hace constatables por una pluralidad de observadores. Otros son hechos psíquicos, efectivamente existentes en los pensamientos de sujetos, pero sólo directamente constatables por aquellos que los tienen; son subjetivos, no obstante lo cual son objetivos para el esteta que los estudia, en tanto que existen con independencia de él y que constituyen para él algo dado. Por ejemplo, «es un hecho» que tal artista ha tenido tal intención cuando trabajaba en tal obra, o que determinado espectador ha experimentado cierta impresión al contemplarla.

El hecho se opone, pues, a la suposición, la hipótesis y la conjetura. Además, es concreto y, por ello, complejo y singular; no se puede asentar una ley general sobre un solo hecho, y como el esteta no puede observar todos los hechos a los que se puede aplicar una ley general, le es necesario estar en guardia ante el carácter representativo, típico, de los hechos que observa. El hecho que interviene en una reflexión, que es relacionado con otros hechos y que apoya una teoría, es sometido a una cierta abstracción tras la observación; se convierte en hecho elaborado y no es ya un hecho bruto.

El hecho empírico es el de la experiencia vivida tal como se presenta espontáneamente; el hecho experimental es provocado o, al menos, intencionalmente buscado, para verificar el valor de una idea.

En todo caso, el hecho ancla a la reflexión estética en la realidad; sin el hecho, la reflexión estética estaría en peligro de no ser más que una construcción arbitraria, quizá con gran coherencia interna, quizá verosímil, pero sería menos un conocimiento que una novela. A. S.

➢ Estética, Experiencia, Experimental, Objetivo.

HEDONISMO. Se llaman hedonistas las doctrinas filosóficas que hacen del placer el principio de la moral, o que consideran la búsqueda de la satisfacción o del goce, como el fin principal de la vida. Según la estética hedonista, el placer es el motor central de la creación y de la recepción artística.

Si bien es innegable que el hombre no se interesaría por el arte si no encontrara en él un cierto goce, con todo, la estética hedonista no puede dar cuenta de lo sublime y del sentido, de la búsqueda de la verdad en el arte, de las formas sublimadas de goce estético, y del olvido de sí ante las más grandes obras. El hedonismo se desarrolla principalmente en la estética del siglo XVIII, en la época en la que predomina un arte de diversión y el principio del juego. La sociedad mercantil se esfuerza en justificar el arte –cosa inútil– por la cantidad de placer sensual que procura. El hedonismo y la belleza sensible es elemento esencial de la producción artística de ciertas épocas que siguen a un ascetismo de las costumbres: el Renacimiento o el Impresionismo*.

El principio del «placer desinteresado» de Kant es la ruptura decisiva, irreversible, con el hedonismo estético del siglo XVIII, aun cuando el «placer», el *Wohlgefallen,* siga siendo en él el principio de la recepción estética (gozo desviado, sublimado, como en Freud). En su conjunto, la estética del siglo XIX se ciñe ante todo a la significación y a la seriedad del arte. Sin embargo, son perceptibles elementos de un cierto hedonismo en Nietzsche, en la teoría de «la ebriedad» estética, pero la dimensión dionisíaca* no puede reducirse a una búsqueda del placer. En el siglo XX se encuentran elementos de hedonismo estético en algunos partidarios de un arte revolucionario, como en el joven Brecht o los Surrealistas, y después, tras 1968, en diversas formas de reacción contra lo serio y el aspecto exclusivamente «científico» del arte, en especial en Roland Barthes *(Le plaisir du texte,* 1973) y en autores que se inspiran en un psicoanálisis crítico, opuesto a la sublimación cultural, en H. Marcuse *(Hacia la liberación),* J.-F. Lyotard o G. Deleuze. R. R.

➢ PLACER ESTÉTICO.

HEGELIANO. Los cursos de Hegel sobre *Estética* (1817-1829, publicados en 1835-1838) forman parte de los textos fundamentales de esta disciplina filosófica, y son la síntesis de uno de los períodos más fecundos de la reflexión sobre el arte, junto con los escritos teóricos de Kant, Lessing, Goethe y Schiller, F. Schlegel y Novalis, Schelling, Hölderlin y Jean-Paul. Al igual que la de Schelling, la estética de Hegel es esencialmente filosofía del *arte* en tanto que producción del espíritu, y no una metafísica general de lo bello. A diferencia de la estética del siglo XVIII, centrada en la recepción artística, es, a la vez, una teoría de la obra y de la *producción* artística, y una *historia* filosófica del arte y de la literatura. La estética de Hegel es inseparable de su filosofía dialéctica: el arte es considerado como uno de los lugares y uno de los momentos de manifestación de lo *verdadero* en la historia de la humanidad. Según su esencia, no es juego ni diversión, sino una forma de lo absoluto, por lo mismo que lo son también la religión y la filosofía. Contrariamente a la metafísica tradicional que, desde Platón, denuncia el carácter ilusorio y aparente de lo bello y del arte, según Hegel el *aparecer* es esencial a la esencia, y lo bello artístico es «el aparecer sensible de la idea», más verdadero en su esencia espiritual que la realidad empírica.

Al mismo tiempo que Hegel reconoce al arte la dignidad de ser obra del espíritu, no obstante lo subordina a la filosofía: el arte no es más que un primer paso en el camino del espíritu que conduce al conocimiento de sí; pertenece también al pasado y alcanza su perfección en la estética, en la filosofía del arte. Fue en Grecia, antes del nacimiento de la filosofía, cuando el arte representaba la elevación suprema del espíritu humano, y el arte griego permanece para siempre, según Hegel, como modelo inimitable de la perfección artística; de ahí el *clasicismo* de la estética hegeliana. Sin embargo, Hegel era uno de los analistas más penetrantes del arte moderno y de su carácter reflexivo, pero –como ha dicho P. Szondi *(Poetik und Geschichtsphilosophie* I, 304)– Hegel debía pensar que el arte deja de existir en el momento en que se hace reflexivo. A pesar de su clasicismo, la estética hegeliana no es normativa; más que cualquier otra, es la teoría de la producción artística existente, y pretende comprenderla; no parte de un concepto abstracto de lo bello y del arte, sino del despliegue histórico de este concepto en las obras creadas.

Los conceptos de la *Idea* de lo bello y de lo *Ideal* artístico, expuestos en la primera parte de la *Estética,* están ligados a esta concepción: «la Idea» hegeliana se opone a la de Platón por el hecho de que esta Idea no es el arquetipo abstracto más allá de toda realidad empírica, sino esta realidad concreta en sí misma en su despliegue histórico, y el Ideal es esta misma realidad bajo la forma sensible de lo bello artístico. Este Ideal se desarrolla históricamente en tres formas fundamentales de arte: el arte *simbólico,* el arte *clásico* y el arte *romántico,* representadas principalmente por el arte egipcio, el arte griego y el arte del Occidente cristiano desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Sólo la primera de estas «formas» –el arte simbólico– es un «descubrimiento» de Hegel; la oposición entre el arte clásico y el arte romántico domina toda la discusión estética de los decenios precedentes. Cada una de estas etapas presenta un tipo de equilibrio entre la significación y la forma sensible: significación abstracta y forma bruta, no emancipada, en el arte simbólico; significación concreta y forma adecuada en el arte griego; significación profunda, filosófica, y forma sensible cada vez más secundaria, en el arte romántico.

La segunda parte de la *Estética,* consagrada a estas tres grandes formas históricas del arte, es quizá la parte más discutible de la obra, en la medida en que Hegel cree poder aislar aquí y primar el *contenido,* los temas del arte, exponer las visiones del mundo, el universo y los tipos humanos de cada época artística, con independencia de su función específica en las obras. La dialéctica de la forma y del contenido se desarrolla más ampliamente en la *Ciencia de la Lógica* que en la *Estética.* Por último, en la tercera parte, Hegel presenta un sistema de las artes particulares: la arquitectura y la escultura aparecen como las artes de las épocas simbólica y clásica, mientras que la pintura, la música y la literatura son las artes románticas por excelencia. Es la literatura (expuesta, a su vez, según una dialéctica de los géneros épico, lírico y dramático), y no la música –como en Schopenhauer–, el arte que ocupa el puesto más alto después de la escultura clásica, en la medida en que en ella la significación predomina sobre el material sensible. Sistema no demasiado sistemático, puesto que hay una escultura renacentista y una literatura antigua (aunque no tengan el mismo valor ejemplar en el conjunto de la cultura); pero sí es demasiado sistemática la dialéctica histórica según la cual el arte será progresivamente reem-

plazado por la filosofía. No obstante, el conjunto de la doctrina está lleno de intuiciones oportunas y de análisis de detalle que contradicen la excesiva esquematización.

La influencia de la estética hegeliana ha sido grande, primero en Alemania, en donde F.-T. Vischer se inspiró en ella para componer su *Estética o Ciencia de lo bello* (1846-1857), y luego, tras un eclipse en la época del neokantismo, en toda Europa. La estética hegeliana ha influido en el siglo XX: muchas obras son impensables sin ella, como la *Estética* de B. Croce (1902), que lleva el nominalismo más allá del historicismo hegeliano; y sobre todo la *Teoría de la novela* (1916) de G. Lukacs, *El origen del drama barroco alemán* (1925) de W. Benjamin, el *Origen de la obra de arte* (1936) de M. Heidegger, y luego los escritos de T. W. Adorno sobre la música y la literatura, o de P. Szondi sobre literatura *(Teoría del drama moderno,* 1956). Otro tanto sucede con el estudio de J.-P. Sartre sobre Flaubert, cuya terminología es tomada, en gran parte, de Hegel. Junto a éstos, un gran número de pensadores marxistas continúan la tendencia hegeliana de una estética del contenido y de las ideas (el Lukacs maduro). Lucien Goldmann se inspira en Hegel para componer su estudio sobre Pascal y Racine *(El Dios escondido,* 1956), pero esencialmente lo lee a través de la estética de Lukacs. B. Teyssèdre ha escrito sobre la *Esthétique de Hegel* (1958).

Se denomina *hegeliana* toda estética o todo análisis de una obra, que consideran como esencial su situación histórica, que, además, admiten que el arte debe ser analizado filosóficamente, y que éste incluye una exigencia de verdad. No obstante, la estética del siglo XX se separa de Hegel al atribuir a la forma artística una mayor autonomía, y al tener en cuenta, más que Hegel, lo que en el arte resulta irreductible al «espíritu»: la materialidad, las técnicas, la presencia en las obras de pulsiones individuales, los antagonismos sociales, el absurdo residual. Pero aún es hegeliana –más allá y por encima de la realización efectiva en los cursos de estética– la exigencia de abandonarse en la obra singular, de seguir sus caminos y su «lógica» propios, y de esforzarse por formular lo que ella misma no puede decir sola. Las afirmaciones generales de la estética hegeliana no son verdaderas más que en relación dialéctica con la particularidad de cada obra. Por último, es hegeliana la reflexión sobre el final del arte por su disolución en la reflexión; teoría cuya actualidad es atestiguada por sus desarrollos en T. W. Adorno y M. Blanchot.

R. R.

➢ BELLO, HEROICO *[III]*, HISTORIA, IDEALISMO, INMEDIATO/INMEDIATEZ, NEGATIVO, PERÍODO *[II]*.

HELÉNICO / HELENISMO. El adjetivo *helénico* califica lo que pertenece a la antigua Grecia. Puede, por ello, ser término de historia, de historia del arte o de filología, sin matiz estético alguno. El *helenismo,* en tal caso, es el conjunto de las formas de vida y de pensar de la antigua Grecia; es también, en el ámbito del lenguaje, una manera de hablar que conserva el genio de la lengua griega, bien sea propio de esta lengua, bien sólo se inspire en ella. Pero en sentido estético, *helénico* indica, en obras literarias o artísticas, la presencia de cualidades como la pureza de formas, el equilibrio y la armonía, acompañadas de una especie de gracia elegante y luminosa, que evocan la antigua Grecia. El helenismo es entonces la cualidad de lo helénico, o una valoración positiva de esta cualidad, un ideal estético, el intento de hacer pasar este ideal a las obras. Se puede utilizar el término también para autores modernos; así, se habla del helenismo de André Chénier o en la *Prière sur l'Acropole* de Renan.

A. S.

➢ ANTIGÜEDAD, GRIEGO.

HELENÍSTICO. El período helenístico es, para los historiadores, el período de la Antigüedad entre Alejandro Magno y la conquista de Grecia por los Romanos. El arte y la literatura helenísticos son los que pertenecen a este período; se caracterizan estéticamente por la difusión de las tradiciones y de la lengua griega (que llega a ser la lengua corriente de toda la zona este de la cuenca mediterránea, y cuyas obras literarias alcanzan el Oriente Próximo). Pero lo helenístico difiere de lo helénico por un cierto manierismo o tendencia a una especie de barroquismo; por la emergencia de la singularidad individual (gusto por los retratos); por una lengua –la *koinê*– con base ática pero que integra también formas de otros dialectos, y hasta términos no griegos; por una influencia de lo oriental; y por un desarrollo de las tendencias místicas y las religiones soteriológicas que marcan los temas del arte. Por lo que se refiere a la estética helenística propiamente dicha, es decir, a la reflexión de esta época sobre el arte y lo bello, está dominada especialmente por el neoplatonismo.

A. S.

➢ NEOPLATÓNICA (ESTÉTICA).

HERMENÉUTICA. El término hermenéutica (del griego ἑρμηνεύειν, «explicar», siendo Hermes el mensajero que lleva a los mortales los mensajes de los dioses) designa el arte de la interpretación y de la traducción correctas de los textos antiguos. Se trata, en primer lugar, del método de la filología clásica y, luego, de la exégesis bíblica: la transposición de una estructura significativa desde un universo cultural a otro. La hermenéutica era también la interpretación de los textos jurídicos para encontrar la intención del legislador. La hermenéutica moderna data de la época de las Luces; ya la edición de Ginebra de la *Encyclopédie* contiene un largo artículo *hermenéutique,* firmado por B. C., con doctrina extremadamente moderna, y que explica los principios y máximas de la hermenéutica. Es intensamente desarrollada con el idealismo alemán; el teólogo protestante Friedrich Schleiermacher y la Escuela histórica formularon su método y reglas. Fue retomada por Dilthey, el biógrafo de Schleiermacher, a finales del siglo XIX, y en sus manos vino a ser el método específico de la historia de las ideas: el de la *comprehensión* en la que la subjetividad tiene parte activa, por oposición a la *explicación* propia de las ciencias exac-

tas. En Dilthey, esta comprehensión implica la empatía *(Einfühlung*)*, una relación, a la vez afectiva e intelectual, con el espíritu de los textos interpretados, cuya intención original se trata de restituir. En lo sucesivo, la hermenéutica se aplica a toda clase de sistemas de signos: a la literatura, a los mitos y sueños, a la pintura (iconología), a la jurisprudencia, etc. Para la escuela husserliana, y en especial para Heidegger, quien retoma las ideas de Dilthey, la hermenéutica es el método de descripción fenomenológica para la interpretación del sentido de la existencia humana. La comprehensión viene entonces a ser un «existencial», cuyas modalidades y reglas técnicas –específicas según los textos interpretados– ya no se discuten. A lo sumo, Heidegger precisa, en seguimiento de Dilthey, el carácter inevitable del «círculo fenomenológico»: a partir del hecho de que no hay interpretación exterior, objetiva, sino que toda comprensión supone una anticipación, una participación, común al autor y al lector, en el mundo de la experiencia, en la historia y en el lenguaje, precomprensión que debe tenerse en cuenta porque condiciona la interpretación. Y lo mismo en H. G. Gadamer, discípulo de Heidegger, principal representante de una «hermenéutica filosófica» en Alemania *(Verdad y método,* 1960), antes de que Peter Szondi haya restablecido la unidad de una teoría general y de un arte de la interpretación específica para cada objeto *(Einführung in die literarische Hermeneutik,* 1975, y «La hermenéutica de Schleiermache» en *Poesía y poética del idealismo alemán,* 1975). En Francia, las teorías del estructuralismo* en crítica literaria (R. Barthes, G. Genette) y los filósofos J. Derrida y P. Ricœur o el psicoanalista J. Lacan pueden ser asimilados a la hermenéutica, pero el término se emplea sobre todo en Alemania.

Las técnicas de la hermenéutica son, en primer lugar, las de la interpretación *gramatical* por comparación de variantes y de pasajes análogos, y las de la interpretación *alegórica,* según el modelo de interpretación de los símbolos bíblicos. La primera persigue establecer el sentido exacto de las palabras, sobre todo para los textos antiguos cuya comprehensión inmediata ya no es posible, sustituyéndolos por términos nuevos que permitan captar el sentido original. Por contra, la interpretación alegórica sustituye el sentido antiguo o envejecido por un sentido nuevo, acercando el texto al universo intelectual moderno: como ha indicado W. Benjamin *(La tarea del traductor,* 1923), las sucesivas traducciones de un autor manifiestan el despliegue histórico del sentido de una obra. Los dos métodos –la búsqueda del sentido literal y original, y la actualización– se oponen y se penetran mutuamente de continuo: la interpretación gramatical no se limita a buscar el sentido de las palabras aisladas, sino que establece el sentido del conjunto mediante un proceso dialéctico que va desde el detalle hasta el fondo y desde el todo a las partes.

En Schleiermacher, aunque tiene prioridad el sentido del texto dado, la ulterior oposición entre la «comprehensión» y la «explicación » está lejos de haber alcanzado una exclusividad dogmática. Si bien la *palabra* individual del escritor se explica mediante la sincronía histórica de la *lengua* de su época, el sentido de un texto no se puede reducir a la intención del autor, sino que debe ser situada en la historia y en un contexto socio-histórico particular. Junto al formalismo, al New Criticism americano y al estructuralismo, la hermenéutica del siglo XX se niega a menudo a la explicación (histórica, psicoanalítica, sociológica) de un texto por sus factores exteriores; de este modo, la escritura queda encerrada en un campo aislado fuera de la vida individual y social. Se han afinado hasta el extremo los métodos de lectura, sin que se haya podido evitar, no obstante, una cierta ceguera acerca de la función y sentido extra-artísticos del arte. Las teorías de la *escritura,* más atentas a los mecanismos universales de producción del sentido que a lo individual «vivido»*, han permitido acceder al aspecto incomprehensible de la obra de arte, siendo así que su relación con el sinsentido estaba oculto para la hermenéutica tradicional.

R. R.

➢ SIGNO, ESTRUCTURALISMO.

HERMÉTICO. ***I*** - Relativo al hermetismo*. No tiene uso específico en estética.

II - Por extensión, todo lo que es difícil o imposible de comprender.

En sentido peyorativo: intencionadamente oscuro, deliberadamente complicado para enmascarar bajo una falsa capa de profundidad, el vacío de pensamiento.

En sentido neutro: sinónimo de difícil, que requiere conocimientos particulares.

En sentido laudatorio: reservado, por su calidad o elevación, a una élite, a un grupo de iniciados. En este caso la oscuridad es un velo que esconde estos tesoros a la vulgaridad. Ejemplos: los *kenningar* de la poesía escandinava, el *trobar clus* de los trovadores, etc. M. S.

➢ ESOTÉRICO, INICIACIÓN.

HERMETISMO. ***I*** - El hermetismo es una de las formas de «sabiduría» del período helenístico, conocida en sus versiones culta y popular. Se cree que el autor de esta enseñanza es Hermes Trismegisto, asimilado al dios egipcio Tot. Tot, escriba de los dioses y maestro de los signos, de la escritura, de los números y, en consecuencia, de los ritmos, así como de los sonidos y de la palabra creadora –aspecto éste que lo asemeja al *logos*–: extiende sus dominios a todos los ámbitos del conocimiento y de las artes. Según recientes investigaciones, parece ser que los herméticos no celebraban culto alguno en común y no se unían a ninguna comunidad. Por ello no han dejado ni monumentos ni objetos de culto. Practicaban las ciencias y las artes de su tiempo con el fin de acceder a grados superiores de existencia.

II - Enseñanza esotérica de los alquimistas

Sería un error reducir la alquimia a la investigación de los medios para fabricar oro con el fin

de enriquecerse. Quienes se dedicaban a esta clase de prácticas eran designados por los adeptos al «arte de Hermes» con el término recriminatorio de «sopladores». Se les ve, según la caricatura de los grabadores, en talleres repletos de retortas y muy diversos instrumentos, mientras sus familias mendigan por las calles. La verdadera alquimia tiene por objetivo la transmutación espiritual del adepto, de la cual es signo la transmutación de la materia. *Orare et laborare* es la divisa de los alquimistas: la transformación interior del hombre-microcosmos que actúa sobre el macrocosmos. Para transmitir esta doctrina esotérica y revelar las etapas de la Gran Obra a quienes eran dignos de ello –y sólo a éstos–, los adeptos utilizaban un simbolismo complejo que combina imágenes tradicionales y una criptografía simbólica en narraciones legendarias, o composiciones plásticas que los aprendices-alquimistas debían descifrar.

Estos tratados –textos e imágenes– recurrían a símbolos astrológicos, cósmicos, antropológicos, sexuales, animales y vegetales, en una multiplicidad de composiciones que han seducido a los surrealistas por su carácter extraño. Pero esto, que puede ser tomado como fruto de una fantasía desbocada, obedece, sin embargo, a una lógica basada en la ciencia de las correspondencias, lenguaje que sólo en parte puede ser traducido racionalmente, dado que las manipulaciones materiales que se indican no pueden llegar a ser operativas más que si corresponden a las etapas iniciáticas del adepto. El *Dictionnaire mytho-hermétique* de Dom Pernety presenta la relación de los principales signos y símbolos utilizados por los alquimistas del siglo XVIII. M. S.

➢ CORRESPONDENCIA *[II]*, ESOTÉRICO, SÍMBOLO.

HÉROE. ***I*** - En la mitología greco-latina, un héroe es un personaje que reúne algo humano y algo divino. Todo héroe que tiene genealogía precisa tiene como padres, por un lado, un hombre o una mujer (que le transmite una naturaleza humana mortal, y un puesto en la sociedad de los hombres), y, por otro, una diosa o un dios (que le transmite cualidades sobrehumanas). Hércules, Aquiles o Eneas son héroes.

El héroe se diferencia del demonio en que aquél es de naturaleza *mixta* (mientras que el demonio tiene una naturaleza *intermedia);* no pertenece al mundo sobrenatural, aunque pueda acceder a él por divinización; tiene una existencia corporal continua y una historia en el espacio y el tiempo.

Los héroes, en la Antigüedad, han inspirado muchas obras literarias (epopeyas, himnos, odas, tragedias...) y plásticas (esculturas, decoración de vasos...). En el siglo XVII una teoría clásica les consideraba especialmente aptos como personajes de los géneros nobles de la tragedia y la epopeya; pero se escamoteaba su aspecto divino para no ver en ellos más que paradigmas de humanidad.

➢ DEMÓNICO, EPOPEYA.

II - En sentido más general, el héroe es un combatiente valeroso, vencedor de hombres, ejércitos o monstruos, aureolado por el prestigio de los tiempos antiguos. Deriva de las «épocas heroicas» de la humanidad y de la «literatura heroica».

➢ HEROICO.

III - En sentido más común, y en tiempos más modernos y hasta contemporáneos, un héroe es un personaje destacable por su coraje, que afronta grandes peligros o grandes tareas y que lleva a grado eminente las cualidades humanas. Es excepcional sólo por el hecho de que pocos alcanzan ese nivel, no obstante no tener más que naturaleza humana, y por ello puede servir de ejemplo a los demás hombres. El arte y la literatura, al glorificar al héroe, incitan a imitarle. En consecuencia, este modo de pensar reconoce en el arte la capacidad para impulsar a la acción. Pero en algunas ocasiones ha reducido esta capacidad a la sola función de educación o propaganda. Por independiente del sistema de valores anestéticos por los que el héroe se constituye en modelo, esta concepción se ha unido a veces con las creencias más varias, cualquiera que sea el héroe que el arte deba exaltar: desde el «héroe soviético» hasta el «héroe cristiano».

IV - Este sentido es relativo, en cuanto que el héroe lo es sólo por relación con una obra. El héroe de una novela o de una pieza de teatro es su personaje principal, cuando éste está dotado de grandes cualidades y simpatía; el lector o el espectador desean su bien, lo admiran o se identifican con él.

Ha llegado a hacerse un uso menos riguroso de este sentido cuando se trata a un personaje como «héroe de novela». En tal caso se quiere decir que un personaje tan perfecto no puede existir en realidad.

Ciertas formas, como, por ejemplo, la novela popular, exigen tener un héroe; pero los escritores se han revuelto a veces contra una tal obligación, sea porque la consideran ligada a una literatura fácil, casi inferior, sea porque el deseo de realismo les distancia de personajes demasiado convencionales, sea, en fin, porque alguna obligación, de cualquier clase, limita la libertad del autor y su derecho a crear los personajes que quiera. Thackeray subtituló su *Foire aux vanités* «una novela sin héroe» (y, en efecto, no hay un personaje masculino verdaderamente central, y todos tienen un perfil demasiado insignificante). Hacia 1950-1960 se hablaba, incluso, de *anti-héroe*, para señalar el uso privilegiado de personajes mediocres y ordinarios, hasta antipáticas, aun siendo centrales.

El término *heroína* tiene las mismas acepciones que el término héroe, traspuestas al femenino; pero, sin embargo, es poco usado aquél en el sentido *I*, y se usa más bien en los sentidos *III* y *IV*. A. S.

HEROICO. Adjetivo y nombre: relativo al héroe; que tiene las características de un héroe (cf. *Héroe [II, III]*).

I - Lo heroico como género literario

Este sentido del término ha resultado problemático, sobre todo por sus relaciones con la épica;

pero precisamente la noción estética de lo heroico se ha formado en las discusiones acerca de este asunto.

1 / Lo heroico asimilado a lo épico

La tradición clásica de los siglos XVII y XVIII ha tendido a confundir los dos conceptos. En la *Encylopédie,* el abad Mallet, autor del artículo *Héroïque (littérature),* considera explícitamente que los dos términos son sinónimos. No obstante, el empleo de estos términos, de hecho, no era exactamente el mismo; *épico* se decía sobre todo de un texto poético o de un tipo de acciones o acontecimientos; *heroico* calificaba a las personas o un estilo. Se admitía, además, que la epopeya* debía tomar de los «tiempos heroicos» estos asuntos y sus personajes, es decir, de una época muy antigua en la que la tradición greco-latina hacía vivir a los héroes legendarios; y Boileau declaraba que la epopeya «se sostiene por la Fábula, y vive de la ficción».

2 / Lo heroico distinto y separado de lo épico

Paralelamente a esta tradición clásica, y a menudo en conflicto con ella, ha habido otra concepción que ha distinguido, e incluso ha opuesto, lo épico y lo heroico. En su primera fase –a finales del siglo XVI y durante todo el XVII–, tuvo que soportar el que sus defensores fueran autores mediocres, como el P. Le Moyne, Chapelain o Carel de Sainte-Garde; Desmarets de Saint-Sorlin sobresale un poco. En la segunda fase –la del prerromanticismo*, el romanticismo y algunos Parnasianos–, tuvo defensores de primera fila, como Chateubriand (a veces se ha señalado la semejanza entre las ideas de Chateubriand en *Le Génie du Christianisme,* y las de Desmarets de Saint-Sorlin en su *Discours pour prouver que les sujets chrétiens son seuls propres à la poésie héroïque,* y su *Défense du poème héroïque).* Pero esta idea ha tenido siempre en contra, en la reflexión teórica, una insuficiencia del vocabulario: hay dos palabras para tres conceptos. De ahí que hayan vacilaciones y aparentes contradicciones (Chateubriand, en *Génie du christianisme,* 2.ª parte, libro II, cap. 11 y 12, opone lo heroico –cuyos personajes son caballeros y no héroes– y lo épico –cuyos personajes son héroes–). Pero la tesis es, no obstante, clara, y divide un género en dos especies que se excluyen.

El género consiste en una literatura (habitualmente, poesía) narrativa, cuyos personajes están fuera de lo común por su magnanimidad y su valor guerrero, y están situados en una época lejana que resulta magnificada por estar perdida en el tiempo. Una de sus especies es la épica clásica que tiene por modelos a Homero y Virgilio. La otra es lo *heroico,* que abandona los modelos greco-romanos.

Lo heroico se define primeramente como *cristiano,* y la discusión sobre esta característica ha llevado a plantearse el problema de la presencia de creencias religiosas en literatura; los partidarios de lo heroico consideraban la intervención de los dioses paganos, en los cuales no creían, como un artificio y una insinceridad; el cristianismo les parecía más apto para suscitar grandes pensamientos o grandes acciones dignos de la alta poesía, y más acorde con las convicciones de los autores y los lectores.

Y por cristiano, lo heroico se presenta entonces como *reacción contra la Antigüedad, y como lo medieval o lo moderno* (este carácter se ha conservado a veces aparte del carácter cristiano); se vio envuelto, por ello, en la Querella de los Antiguos y los Modernos, en el siglo XVII; pero durante las dos fases, la Edad Media –sobre todo una Edad Media poco y mal conocida– apareció como especialmente heroica, uniendo así la historicidad al misterio de los tiempos oscuros.

Por último, lo heroico buscó el alejamiento en el espacio; a finales del siglo XVI el jesuita italiano Benci consagraba a los mártires de las Indias un *Poema heroïcum* que se reeditó en toda Europa; pero lo más frecuente es que lo heroico se distinga de lo épico (mediterráneo), por su carácter *nórdico* (sobre todo escandinavo o címbrico). El tipo de lo heroico fue la *Edda,* las baladas escocesas y los cantos populares del Norte. Pero entonces una cuestión de forma invirtió la relación épico-heroico.

3 / Lo heroico que incluye lo épico

En este caso, es el género el que se denomina heroico. Se reserva el nombre de épica para los vastos poemas de metro amplio, que forma entonces una de sus especies. Lo heroico no épico adopta formas más breves, a menudo estróficas; es una narración con formas líricas.

II - Lo heroico como categoría estética

Las discusiones sobre lo heroico y lo épico habían llevado a concebir, no un género, sino un éthos heroico. Y tal éthos podía encontrarse aun fuera de la literatura y en todas las artes, en la pintura, la música, etc. Así, cabe concebir una *Sinfonía heroica* como la de Beethoven.

Lo heroico se caracteriza por tener una enorme tensión, como lo dramático y lo trágico. Las fuerzas que actúan en lo heroico se oponen en enfrentamientos intensos y vigorosos. Pero lo característico de lo heroico es la libertad de las voluntades humanas, que eligen sus acciones en función de valores que éstas consideran muy elevados, y con los cuales se hacen consustanciales en cierto modo. La esencia de la persona heroica alcanza su colmo en el triunfo de estos valores, en ascesis o sacrificios que pueden llegar hasta la destrucción de lo que en su propio ser no corresponde a esos valores. Puede destruirse lo humano, y no obstante, lo humano alcanza su esencia verdadera e íntima en la promoción de lo sobrehumano. Chapelain decía, en el prefacio a *La Pucelle,* que «no hay héroe en el que no haya algo de divino».

III - Lo heroico como época estética

En los sentidos *I* y *II,* lo heroico y las «épocas heroicas» ofrecían un motivo de inspiración a artistas o autores que consideraban estas épocas retrospectivamente. Pero también se han considerado las «épocas heroicas» como aquellas en las

que se sitúan los poetas que tienen una sensibilidad estética particular.

Se puede atribuir la paternidad de esta teoría a Vico (1.ª mitad del siglo XVIII). En *La ciencia nueva,* Vico divide la historia de la humanidad en tres épocas, la época de los dioses, la época de los héroes y la época de los hombres; cada una de ellas se caracteriza por una forma especial de naturaleza humana, de conocimiento, de organización social, política y económica, de lenguaje y de «poética», es decir, de estética; aspectos todos que se encuentran en interrelaciones orgánicas. (Aunque Auguste Comte tomó de aquí la idea de los Tres Estadios, despreció, no obstante, toda la tesis estética, esencial en Vico.) La época heroica es para Vico un tiempo caracterizado por una humanidad brutal y bárbara, dominada por una aristocracia de hombres libres y guerreros, apasionados, llenos de imaginación, e irracionales. Ello implica, en correspondencia, un lenguaje rico en metáforas y comparaciones, una lengua poética, un verso que es «expresión de estos estados violentos que son el espanto y la alegría», el gusto por los símbolos y emblemas; la «protesta heroica» se desliza hasta en la poesía, en la que abundan rivalidades y luchas, como, por ejemplo, las competiciones de cantos.

Hegel, en su *Estética,* parte de bases análogas, pero deduce conclusiones inversas. En su *Filosofía del arte* I, 1.ª parte, cap. 3 B II, ve también en el estado de las ciencias, del derecho, de la organización del Estado y de las familias, «otras tantas formas de un único y mismo espíritu», y distingue dos estados principales, el de «la época heroica» y el de las organizaciones políticas estables. La época heroica se caracteriza, para él, por el predominio de lo individual; el héroe es el independiente en quien dominan los sentimientos, la voluntad y la acción, y para quien lo subjetivo es el origen de lo objetivo. Pero Hegel sólo concluye de ello que esta época es apta para suministrar asuntos y personajes a los poetas posteriores. En efecto, en toda la primera parte de la *Estética* consagrada a la *poesía,* choca con una contradicción: la época heroica debería producir una poesía épica, debido a la importancia que en esos tiempos tiene la acción individual; pero también una poesía lírica, a causa de los sentimientos. Hegel considera incompatibles estas dos clases de poesía. No obstante, reconoce formas épico-líricas como las baladas o los cantos populares; pero no son para él sino formas inferiores y producto de bárbaros «que no han sabido elevarse ni a obras líricas de un orden superior, ni a las epopeyas», en gran medida porque la inseguridad de la época heroica frenaba todo progreso artístico.

Por el contrario, autores posteriores han valorado positivamente estas formas. Pero a medida que se conoce mejor la historia, se desdibuja también la noción de una «época heroica». Gaine atribuye aún a los antiguos Germanos y Anglosajones una «visión heroica» debida a la raza, al medio y al momento. Pero en la actualidad, allá donde se afirma y se profundiza en la idea de conectar las formas del arte con el conjunto de las condiciones de vida de una época, ha desaparecido la creencia en una época heroica. A. S.

➢ ADMIRACIÓN, ÉPICO, ÉPICO-LÍRICO.

HETERÓCLITO. Compuesto de elementos que tienen comportamientos dispares, que obran en direcciones diferentes. El término es peyorativo. Cuando califica una obra de arte, indica falta de unidad del conjunto; los elementos que se comportan en direcciones independientes se entorpecen unos a otros. Cuando califica el conjunto de la obra de un escritor o de un artista, supone más bien que hay en ella ensayos desordenados en todas direcciones. Pero puede haber un escritor polígrafo o un pintor que ha renovado muchas veces su estilo, que puede tener una obra muy variada sin que por ello su obra sea heteróclita. A. S.

➢ HETEROGÉNEO.

HETEROCÓSMICO. Término que significa «relativo a otro mundo», y que fue creado por Baumgarten en el siglo XVIII.

Baumgarten distingue, en estética, tres clases de representaciones: las *verdaderas,* que corresponden a los objetos sensibles del mundo real; las *utópicas,* que corresponden a objetos no representables e imposibles por su contradicción interna; y las *heterocósmicas,* que corresponden a objetos ficticios, imaginarios, pero que tienen un aspecto sensible y pertenecen a otros mundos posibles distintos de nuestro mundo real. Las representaciones verdaderas y las heterocósmicas son «poéticas», es decir, tienen interés estético y se emplean en las artes.

Baumgarten, y los dos autores suizos Bodmer y Breitinger, tomaron de Leibniz esta idea de la multiplicidad de los mundos posibles, de los cuales Dios hace pasar al mejor desde la posibilidad a la realidad por el acto de creación; pero los otros mundos posibles están, si se puede hablar así, a disposición del artista: éste puede concebirlos, dado que son posibles y no contradictorios; y mediante la creación artística (creación de nivel humano, pero imagen de la creación divina) los hace pasar a la existencia.

Estos autores insisten, sobre todo, en la coherencia interna de estos mundos imaginarios. Breitinger apela al establecimiento de una *lógica de la imaginación (Logik der Phantasie),* que sería análoga, como método, a la de la ciencia, y se ocuparía, no de lo real, sino de las apariencias y lo verosímil; pero esta lógica no ha ido más allá del deseo. Baumgarten, en su *Æesthetica,* considera que la obra de arte se sostiene por sí misma merced a la coherencia de lo heterocósmico –aparte de cualquier semejanza con el mundo real–, cuando todos sus elementos hacen plenamente sensible esta coherencia interna, que constituye el «tema» de la obra. A continuación formula, en términos leibnizianos, una teoría de

la *verdad artística* que recoge la teoría de la *verosimilitud* elaborada por el clasicismo francés.

A. S.

➢ ABSURDO, DIÉGESIS, RAZÓN, VERDAD, VEROSIMILITUD.

HETEROGÉNEO. Compuesto de elementos que tienen diferentes orígenes. En estética, el término es peyorativo; no se emplea sino cuando un escritor o un artista, al componer una obra a partir de diversas fuentes, o con intenciones variadas, o con varias ideas o términos independientes unos de otros, no llega a hacer la síntesis de ellos y a constituir una unidad original: *una obra, una inspiración heterogénea.*

Lo heterogéneo y lo heteróclito difieren en que los elementos de lo heterogéneo *proceden* de diversas direcciones, mientras que los de lo heteróclito *se orientan* hacia diversas direcciones.

A. S.

➢ HETERÓCLITO.

HETERÓNIMO. *Heterónimo* significa, en sentido estricto, cada uno de los vocablos que constituyen una heteronimia, entendiéndose por heteronimia el fenómeno por el cual vocablos de acusada proximidad semántica proceden de étimos diferentes. Pero para la estética el significado de *heterónimo* es el que le dio el escritor portugués Fernando Pessoa, sin duda teniendo en cuenta y jugando con la acepción lingüística o canónica.

La parte más importante de la obra poética de Fernando Pessoa aparece firmada, además de por el propio Pessoa, por Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Pessoa denominó heterónimos a estos y a otros poetas menores (en producción y autonomía) inventados por él a partir de 1914. Pessoa califica a estos personajes de heterónimos para distinguirlos de la categoría de pseudónimos, ya que para el autor portugués estos heterónimos poseían vida propia, biografía autónoma de su creador y una obra que se corresponde en cada uno de ellos con una poética y una existencia particular definida y verosímil. Pessoa quería que sus heterónimos fuesen leídos como poetas independientes aunque (de ahí su calidad de heterónimos) relacionados íntimamente con su figura, hasta el punto de que el mismo Pessoa llegó a considerarse (como el resto de sus heterónimos) un discípulo de uno de ellos: Alberto Caeiro. Lo que subyace en todo este complicado entramado de personalidades y creaciones es la ruptura, vívida trágica y poéticamente por Pessoa, de la unicidad del sujeto que caracteriza a la modernidad: «Me he multiplicado, para sentirme. / Para sentirme, he necesitado sentirlo todo, / Me he transbordado, no he hecho sino extravasarme, / Me he desnudado, me he entregado, / Y hay en cada rincón de mi alma un altar a un dios diferente», afirma Pessoa. El propio autor, muy consciente del proceso que se desarrollaba en su interior, definió su obra (y su vida) como un *drama em gente*, es decir, un espacio dramático por el que circulan personajes, sus heterónimos y él mismo.

El heterónimo del que poéticamente proceden los demás (incluido el propio Pessoa) es Alberto Caeiro, nacido en Lisboa en 1889 y muerto en 1915. Sin apenas formación intelectual, representa la necesaria ruptura con el simbolismo decadente y la poesía metafísica de la época. Álvaro de Campos nació en Tavira, en 1890, ingeniero naval por la universidad de Glasgow, hace gala de una poesía modernista, vanguardista ideológica y formalmente. Ricardo Reis nació en Oporto en 1887, médico emigrante en Brasil, latinista y pagano, su poesía es una mezcla de estoicismo y epicureísmo. A tenor de estos heterónimos, cuya personalidad se va forjando a través de su obra y no de un modo apriorístico, se va matizando la propia personalidad estética de Fernando Pessoa, mucho más ambiguo y frágil que los hetéronimos por él creados, unas veces más identificado con Reis, otras con Campos, en el fondo la obra y la vida pessoanas son el espacio escénico necesariamente a oscuras para que por él transiten los personajes del drama en gente. Pessoa, en cierta forma, se limitó a darles la entrada y las acotaciones.

Un caso semejante de heteronimia literaria se da en el poeta español Antonio Machado, si bien Machado denominó a sus personajes *apócrifos* (es decir, fabulosos, fingidos, falsos). Uno de ellos es Abel Martín, aparecido en 1926; posee, a su vez, biografía: nace en 1840 y muere en 1888. Es autor de una «importante obra filosófica en cuatro libros» *(Las cinco formas de la objetividad, De lo uno a lo otro, Lo universal cualitativo, De la esencial heterogeneidad del ser)* y de una colección de poesías *(Los complementarios,* 1884). En el caso de Machado no se da la independencia de cada personaje apócrifo, pues se puede considerar la figura de Abel Martín como un esbozo de Juan de Mairena. Abel Martín, como Caeiro, cumple la función inagural a partir de la cual se proyectarán las otras creaciones. En este sentido Martín simboliza al filósofo idealista romántico del que España había carecido. Juan de Mairena aparece en 1928. Sus datos biográficos son: 1865-1909, sevillano, muere en Asturias, escribe cuatro libros (una biografía de su maestro, Abel Martín, una *Arte Poética,* una colección de poesías –*Coplas mecánicas*– y un tratado de metafísica, *Los siete reversos*). La filosofía de Juan de Mairena evoluciona a partir de la de Abel Martín, es una reivindicación del pensar y el decir filosófico que Martín había puesto en duda. En cuanto a su poesía, Mairena propone el tránsito del romanticismo idealista y subjetivista del siglo pasado a la expresión de una experiencia socializable y común. Como elemento de tránsito, el propio Mairena se ve en la obligación metodológica de crear una nueva figura en que se formalicen los presupuestos estéticos de Mairena. Esta figura es Jorge Meneses, que se enfrenta estéticamente a su creador en pro del fin de la sentimentalidad romántica y el nacimiento de la nueva sentimentalidad de la experiencia colectiva.

A. R. S.

➢ AUTOR, PSEUDÓNIMO.

HEXÁMETRO. En la poesía métrica, verso de seis pies; con más precisión, el gran verso épico de la poesía griega o latina, compuesto de seis pies, dáctilos o espondeos, de los cuales los últimos forman obligatoriamente la cláusula* — ∪ ∪/— — (los versos de seis pies yámbicos se llaman *senarios* y no *hexámetros).* La amplitud del verso, su ritmo regular combinado con la simplicidad del libre reparto de los dáctilos y espondeos hasta la cláusula obligada; el juego de la cesura* interior en el tercer pie (más raramente, en el cuarto), por lo que la forma de conjunto se reparte en dos hemistiquios equilibrados, pero sin la pesadez o rigidez de dos mitades siempre iguales; el eco rítmico regular que marca el final de estos versos sin rimas y que viene cada vez a colmar la espera; todos estos caracteres justifican el éxito de este verso armonioso, de un rigor simple, y también el papel fundamental que ha desempeñado en la poesía greco-latina y en toda la tradición humanista.

A. S.

HIATO. Esta palabra, que en latín significa *apertura ancha,* designa el encuentro directo de dos vocales sonoras, una a final de palabra y otra a principio de la palabra siguiente. La autorización o la prohibición del hiato en literatura y, sobre todo, en poesía, ha variado históricamente, al hilo de los efectos empíricos experimentados, los hábitos de pronunciación y la sensibilidad a los timbres de las vocales. El hiato ha dado lugar a grandes controversias, debidas sobre todo a la búsqueda de una ley de prohibición o de autorización absolutas, para cualquier hiato. El siglo x x ha afrontado la estética del hiato de manera más científica, al tener en cuenta la diversidad de las combinaciones fonéticas, señalando las variaciones históricas, y mediante listas sistemáticas obtenidas tras someter numerosas variedades de hiatos al juicio de muchos sujetos. Se pueden resumir del siguiente modo los resultados de estos estudios: *1)* el hiato no es considerado como fenómeno auditivo, sino fonético; es vivido y juzgado en función de lo que se experimenta al pronunciarlo; *2)* por lo general se rechaza el encuentro directo de una vocal con ella misma, y sobre todo de dos o tres *a; 3)* se tolera mejor el encuentro de dos vocales diferentes, tanto más cuanto mayor es la distancia respecto de los puntos de pronunciación; algunos aparecen como modulaciones bastante agradables; *4)* no se pueden considerar hiatos reales aquellos en los que interviene una semi-vocal más o menos neta entre las dos vocales tónicas (y puede tener esta función una vocal casi muda). Se advierte entonces que el concepto *hiato,* desde un punto de vista estético, apenas se puede mantener como concepto general; se resuelve en una pluralidad de nociones, la combinatoria de los encuentros posibles entre las diversas vocales.

A. S.

➢ DIÉRESIS.

HÍBRIDO. Sustantivo y adjetivo, del latín *hybrida,* de sangre mezclada.

Sentido literal: se dice de un animal o vegetal obtenidos por cruzamiento.

En estética este término es peyorativo. Se califican como *híbridas* las obras que mezclan influencias, estilos o géneros muy distintos y mal asimilados, de lo que resulta falta de unidad y disarmonía. Muchas esculturas y bajorrelieves ptolemaicos, que amalgaman sin conseguir fundirlos los estilos griego y egipcio, pueden ser calificados de híbridos.

Se llaman también *híbridos* las criaturas fabulosas que unen partes del cuerpo propias de especies diferentes: la esfinge, el centauro, etc. La representación de estos seres plantea a los artistas el difícil problema de hacer verosímiles estas extrañas anatomías. Ejemplos: la unión de las alas de la esfinge con su cuerpo de leona, o la articulación de un busto de hombre con un cuerpo de caballo.

M. S.

➢ BÁRBARO, BESTIARIO, MONSTRUO.

HIERÁTICO. Del griego *hieratikós,* que concierne a las cosas sagradas.

I - Que concierne a las cosas sagradas, la liturgia, las formas rituales.

II - Arte o estilo regido por una tradición sagrada. El arte sagrado, que tiene por fin evocar un mundo supra-terrestre, tiende a alejarse de todo realismo. Además, cuando el artista representa divinidades, seres sobrenaturales o santos, les da una apariencia, una actitud y unos gestos que manifiestan su condición trascendente, libre de toda actividad terrestre. Por otra parte, el ser representado de este modo debe poder ser identificado por la comunidad que lo adora o venera. Por ello la tradición fija para cada uno de estos seres la actitud, los atributos y, con frecuencia, las características físicas adecuadas: normas que el pintor o escultor debe observar. El estilo hierático se caracteriza por la simplificación de las actitudes y una gravedad que contrasta con el arte profano. A pesar de las reglas impuestas, las obras hieráticas de las grandes épocas creadoras están animadas por una intensa vida espiritual: los reyes egipcios divinizados, los dioses de la Grecia arcaica, los iconos o los mosaicos bizantisnos. Pero en los períodos de estancamiento o de decadencia, la repetición automática de los modelos antiguos lleva a una producción esclerótica e impersonal.

III - Se califican de hieráticas, por extensión, las obras profanas que presentan los caracteres de simplificación y de solemnidad ,propios de las obras sagradas. También se puede aplicar este adjetivo a los gestos y actitudes de un actor o de un bailarín.

M. S.

➢ CATEGORÍA *[i],* LITURGIA, RELIGIOSO, RITO, SAGRADO.

HILADO / HILAR / LIGADO / LIGAR

I - Sentido propio

Hilar: manipular una materia con el fin de obtener uno o varios hilos. Todas las artes textiles utilizan materiales hilados; los bordados y las telas de lujo pueden tener oro o plata hilados; se hacen también adornos artísticos de cristal hilado, etc.

II - Sentido figurado

Ligar algo: conducirlo hábilmente manejando su desarrollo y su continuidad. En *música,* un *sonido ligado* es un sonido prolongado y continuo que comienza suavemente, se hace cada vez más intenso, y disminuye luego poco a poco. En *literatura* un novelista o un dramaturgo liga una intriga, una escena, un tema, o un poeta liga una metáfora, cuando hacen estas cosas con arte, disponiéndolas en el tiempo de manera que su desarrollo prolongado conserve siempre el mismo interés, y que cada momento prepare los siguientes y los llame. A. S.

HIMNO. *I - En el ámbito propiamente religioso,* el himno está ligado a una religión constituida, y tiene con frecuencia una función litúrgica.

En la Antigüedad griega, el himno es un elogio de un dios o de un héroe. Hay testimonio de los himnos en los coros trágicos, en la tradición épica (himnos homéricos) y en la liturgia (los dos himnos délficos a Apolo, los himnos de Mesomedes al Sol, a la Musa, a Némesis). Según estos ejemplos, el *hymnos* se canta y se baila, y su composición se atribuye comúnmente a poetas-músicos.

En la tradición cristiana, la distinción hecha al principio se afirma: hay himnos no litúrgicos, que utilizan metros antiguos (Clemente de Alejandría, Gregorio Nacianceno), e himnos litúrgicos, que se estructuran en estrofas cantadas por un solista y estribillos cantados por un coro (pero unidos mediante acrósticos, y sometidos al mismo patrón isosilábico y homotónico).

La himnografía de la iglesia latina sustituye a veces la métrica clásica por un ritmo basado en el acento tónico; pero el tipo métrico, reintroducido desde el Oriente con Hilario de Poitiers (360) y San Ambrosio (386), hace triunfar la cantidad. La recopilación de los himnos clásicos subsiste hasta la Revolución francesa; pero su contenido literal fue modificado por añadidos, debidos en especial a la liturgia neo-galicana, al salterio hugonote y a J.-S. Bach, y ello permite la adaptación a una música resueltamente polifónica. En sentido inverso, gran número de cantos populares siguen en nuestros días en los himnarios o recopilaciones de himnos.

II - El himno profano no está ligado a una religión constituida, pero el uso del término himno indica una actitud religiosa respecto de alguna entidad objeto de un sentimiento de respeto, quizá de adoración.

Se denominan «himnos nacionales» a algunos himnos considerados patrióticos, que se ejecutan en las ceremonias oficiales, y que se suponen representativos de las naciones, de las cuales son emblema. Estos himnos pueden tener también una función incitadora y referirse al porvenir. En tanto que himnos, no sirven sólo para representar, sino también para exaltar (se exalta una nación o cualquier valor que le sea fundamental).

Numerosos poetas, al frente de los cuales deben colocarse Ronsard y Novalis, han compuesto himnos; se trata de elogios o invocaciones libremente concebidos, y que conceden un gran peso al lirismo. Un himno no es, en primer lugar, un simple elogio* o un panegírico*, que constituyen géneros distintos; el himno supone a la vez la idea de música (y muchos, efectivamente, han sido puestos en música), y la de un mensaje al ser magnificado, respecto del cual el himno es como un ruego. D. C./C.

➢ Celebrar/Celebración, Conmemoración, Religioso, Rito.

HINCHAR. Dar más cuerpo, más amplitud, a una obra o a un fragmento de una obra, que parecía un tanto pobre o escaso en su estado original.

El término implica una mejora efectiva que proporcione más sustancia a lo que se había desarrollado antes.

➢ Desarrollo, Redoblamiento.

HIPÉRBOLE. La hipérbole (del griego ὑπερβολή, de ὑπερ, más allá, y βαλλειν, lanzar) es una figura retórica que consiste en emplear palabras o expresiones exageradas para manifestar una idea y, de este modo, sorprender al espíritu. Es el arma de la sátira. «Juvenal, educado en los gritos de la escuela, / Llevó hasta el exceso su mordiente hipérbole» (Boileau). Es también el arma de la lisonja por la que se intenta el envanecimiento, como la zorra cuando se dirigía al cordero: «Sois el fénix de los huéspedes de estos bosques». Antónimo: lítote*.

L.-M. M

HIPERREALISMO. El hiperrealismo (también denominado Foto-Realismo, Superrealismo, Nuevo Realismo y Macro-Realismo), nacido en los Estados Unidos después de 1968, comprende artistas plásticos* que rechazan tanto la abstracción (sea geométrica o lírica), como el arte conceptual*, el pop'art, y hasta el realismo* tradicional. Mientras que los pintores realistas europeos se apoyan en una tradición artística de pintura realista (Caravaggio, Courbet), los Hiperrealistas apelan a una visión de la realidad derivada de la fotografía*. De este modo, los hiperrealistas ofrecen una imagen de la realidad* que viene a ser como una copia de segundo grado, y restablecen el ilusionismo. Pero este ilusionismo no es ya el de la realidad (o de lo que se consideraba real), sino el de la fotografía, caracterizado por su carácter artificial, Así, el cuadro hiperrealista se convierte en «la realidad de la ficción*». Los pintores hiperrealistas pueden volver entonces a los procedimientos de la pintura tradicional, volver a usar de la pintura de caballete con un gran cuidado por la perfección artesanal. Los pintores hiperrealistas –que toman sus asuntos del repertorio de objetos que ofrece la sociedad industrial (automóviles, máquinas, motores) o la vida cotidiana de las grandes ciudades, e imponen la presencia de estos objetos– parecen querer hacer el exorcismo de la angustia que el hombre experimenta ante su porvenir. Los escultores, cuando crean figuras de poliéster pintado, en tamaño natural, quieren provocar al es-

pectador a un diálogo cara a cara, a una participación activa. N. B.

HIPORQUEMA. Canto de un coro que danza. Por tanto, integra varias artes y las pone en equilibrio mutuo. Se pueden distinguir tres variedades:

I - El hiporquema como canto de bailarines

«La danza hiporquemática es aquella en la que el coro danza y canta» (Atenea, XIV 631 c). Plutarco *(De la música,* IV) ha conservado nombres de poetas que compusieron hiporquemas, es decir, poemas destinados a ser cantados danzando: Jenodamo, Píndaro.

II - El hiporquema imitativo

La danza se hace música; ilustra con gestos lo que el canto dice.

III - El hiporquema teatral

Se caracteriza por la inserción de la danza en la acción dramática. Sófocles, en *Las Traquinianas* (v. 205 ss.), da de ello un ejemplo excelente. Las jóvenes bailan de alegría cuando, tras grandes inquietudes, creen que todo se arregla. Pero no es más que ilusión y falso desenlace; el hiporquema adquiere una dimensión trágica por el hecho de que, durante esta pausa lírica, la acción está a punto de continuar hacia grandes desgracias.

G. P./A. S.

HIPOTIPOSIS. Figura retórica* clasificada entre las figuras de pensamiento. Consiste en la evocación de una escena de tal manera que parece que se la está viendo. La hipotiposis puede ser una descripción*, pero tiene que ser viva y animada; puede ser una narración*, pero de un acontecimiento único y dramático. Su función esencial es la de dirigirse a alguien para obrar sobre él con la fuerza de la evocación, por ejemplo, para decidirle en una determinada dirección. Así, en *La mort de Pompée,* acto I, escena I, Fotino quiere convencer a Ptolomeo para que tome partido por César contra Pompeyo ya vencido; Corneille le hace evocar en un solo verso la visión atroz del campo de batalla tras la derrota en la que el partido de Pompeyo fue aplastado: «ofrece / Un indigno botín para los buitres de Farsalia». A. S.

➢ IMAGEN *[IV].*

HISTORIA / HISTÓRICO / HISTORICISMO / HISTORICIDAD

I - Doble sentido principal

El término historia designa, a la vez, la sucesión temporal de los acontecimientos que determinan la situación, los cambios y la evolución regional, nacional o universal del mundo real (natural y humano); también designa el conocimiento, la ciencia o la memoria de estos acontecimientos, en la medida en que su importancia se impone a la atención de todos o, al menos, de un grupo. La historia misma, la historiografía, es un género literario. Con independencia de su valor científico o documental, las obras de Herodoto, Tucídides, Maquiavelo o Commynes, tienen un valor artístico en tanto que relatos. Por otra parte, se emplea también el término historia, de manera aproximativa, para designar diferentes géneros literarios (Anécdota*, Cuento*, Leyenda*, Relato*, etcétera.).

Desde sus orígenes, el arte está ligado a la historia por sus temas, formas y funciones: la música y las artes plásticas son parte integrante de las ceremonias fundamentales de las civilizaciones; las grandes epopeyas y las tragedias reformulan los mitos originales de las sociedades; la arquitectura y la escultura crean los monumentos históricos en los que reyes y héroes de los pueblos buscan una vida eterna. Por contra, la *conciencia* histórica, la de la importancia esencial de la historia para el arte y la filosofía, es relativamente reciente, abstracción hecha del milenarismo cristiano, temporalidad aún abstracta; esta conciencia procede, en resumidas cuentas, del siglo XVII y XIX; sólo el teatro histórico de Shakespeare anticipa, de lejos, el drama histórico moderno. Las Luces y el romanticismo introducen conceptos históricos en la reflexión sobre el arte y en la producción artística. Según Aristóteles, la poesía es más «filosófica» que la historia *(Poética,* cap. 9), y es que en la Antigüedad la historia parece que no puede afectar a la esencia metafísica del ser de las cosas, de las sociedades y los acontecimientos. La historia –más «próxima» a nosotros que la naturaleza, por ser producto nuestro– comienza a introducirse en el plan de la filosofía, sobre todo a partir del italiano Giovanni Battista Vico (1668-1744) y su teoría de las épocas divina, heroica y humana en la historia de todos los pueblos; y desde el principio, la producción artística es uno de sus principales testimonios.

A finales del siglo XVIII, la estética se convierte en filosofía de la historia, debido a la necesidad de justificar el arte moderno frente a la perfección de los modelos antiguos –debate que retoma los problemas de la Querella de los Antiguos y los Modernos, de finales del siglo XVII–, y aparece un *drama* y una *novela «históricos»*. El concepto de historia, emancipado de la concepción teológica, agustiniana, de la «historia sagrada» y de la espera del apocalipsis y el retorno del Redentor, se liga ahora a la noción de progreso. La filosofía de la historia, discutida desde el principio por el pesimismo histórico de los pensadores escépticos de la revolución burguesa, conoce su crisis más profunda en el siglo XX, especialmente tras la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial: parece muy caro el precio del «progreso» como para que pueda aún ser tenido en cuenta. El período del estructuralismo* es el del *ahistoricismo* más riguroso, el de una vuelta a las teorías cíclicas y circulares de la historia y a una reflexión sobre las relaciones «simbólicas» fundamentales: lenguaje, formas de lo imaginario, estructuras familiares y sociales. Esta crisis, apenas interrumpida por un nuevo tipo de historiografía atenta a la evolución de las costumbres y a las actitudes ante ciertos problemas concretos, está lejos de haber terminado. No obstante, parece ineluctable la necesidad de volver a pensar los cambios históricos de la época actual.

1 / Estética y filosofía de la historia

El nacimiento de una filosofía de la historia en el siglo XVIII está ligada estrechamente con la his-

toria del arte. Dado que las obras de arte representan ya un cierto grado de elaboración intelectual de la historia empírica, la comparación de aquéllas y su consideración en el curso temporal incita a descubrir un sentido filosófico en la historia. El Siglo de las Luces descubre que no todas las épocas son dignas por igual del interés del historiador. En su *Siècle de Louis XIV,* Voltaire señala que, para un hombre de gusto, sólo cuentan cuatro siglos de la historia del mundo: la historiografía se aparta de la historia exclusivamente política y militar, y dirige su atención hacia las épocas ricas en creaciones filosóficas y artísticas. Du Bos y Montesquieu hacen notar la importancia de la geografía y de los climas para las diferentes culturas. El alemán Johann Joachim Winckelmann inaugura la serie de los estudios histórico-filosóficos sobre el arte, con su *Historia del arte de la Antigüedad (Geschichte der Kunst des Altertums,* 1764). Por primera vez no se considera el arte griego sólo en tanto que modelo intemporal, sino según su singularidad histórica, determinada por la geografía y el clima particulares de Grecia. A partir de este intento, el primado exclusivo de la belleza griega comenzó inmediatamente a parecer contradictorio, una vez admitido el carácter histórico de esta belleza. En efecto, Johann Gottfried Herder introducirá la idea de una belleza diferenciada, histórica, variable según las épocas y los países, abriendo así el camino al reconocimiento de una belleza particular del arte moderno, y a la conciencia del hecho de que la belleza clásica se ha perdido irremediablemente y que es también el resultado de una evolución histórica, y que las formas anteriores y posteriores de arte son igualmente dignas de atención. Al mismo tiempo, Herder descubre, en paralelo con Lessing, el teatro de Shakespeare, y bajo su influencia Goethe crea el primer *drama histórico* del prerromanticismo*, *Götz von Berlichingen* (1773), antes que dramaturgo como Lentz y Schiller abordan el tiempo presente desde un punto de vista histórico *(Los soldados, los Bandidos).*

Junto a Friedrich Schlegel, Schiller es el primero que esboza la teoría de la problemática específica del arte y de la literatura modernos. No se trata ya de imitar o de echar de menos la perfección de las obras antiguas, sino de reconquistar y superar la grandeza de este arte por caminos radicalmente diferentes, adecuados a la subjetividad moderna. Lo que aquí se esboza es el problema del *romanticismo**. Para Herder, la historia todavía es un proceso natural de crecimiento y declive; en adelante, será más bien la «poesía universal progresista» (moderna) –que según Schlegel es el arte *«novelesca»* del futuro– lo que se cuestiona. En estas condiciones, el modelo de Shakespeare ya no es el de un genio natural comparable al de los poetas de la Antigüedad, sino el de un artista moderno que crea sus propias reglas. Y el carácter histórico de una obra de arte no se limita ya al determinismo de su origen, sino que se deriva del puesto que ocupa en un proceso histórico en donde se cree descubrir un sentido global: Hegel será el coronamiento de esta tendencia; su estética es una filosofía de la historia del arte y de la literatura. Tras Schiller y F. Schlegel, la teoría de los *géneros* intemporales se invierte; estos géneros sufren también una evolución histórica que lleva a que algunos de ellos, como la epopeya, desaparezcan, mientras que otros, como la novela, aparecen, o son profundamente transformados, como el drama.

La situación moderna es de alienación entre hombre y naturaleza, entre individuo y sociedad. La diferencia histórica entre la epopeya y la novela –decisiva para la estética, desde F. Schlegel hasta Hegel y hasta el siglo XX, en Lukacs– está en que el héroe antiguo no es un individuo; el héroe novelesco moderno, por contra, está aislado y encuentra frente a él un orden social racional, sin relación con su sueño de comunidad. Así es la situación histórica, y así es la condición del proceso histórico que conduce a otras formas de arte y de vida. La *filosofía de la historia del arte* aparece entonces –al igual que en «la educación estética de la humanidad», en Schiller– como una utopía social. Se puede distinguir dos tipos de consideración histórico-filosófica del arte: aquella según la cual «el absoluto» está desde siempre realizado en las obras perfectas, y sólo es histórico el modo de esta realización (Schelling); y aquella otra según la cual «el absoluto» del arte se realiza a sí mismo en el curso de una evolución histórica en la que el arte no es sino una etapa y un momento (Hegel). Es este último el que por primera vez da a la *historicidad* del arte su plena significación, con una radicalidad que se perderá en el historicismo de finales del siglo XIX, y que no volverá a aparecer, aparte de la sistematización de Hegel, más que en unos pocos pensadores del siglo XX. El único límite de la historicidad, en Hegel, es la ausencia de porvenir; toda su filosofía, y el puesto de la historia del arte en este proceso, desembocan en el presente como final de este proceso que se termina en la toma de conciencia integral, en la filosofía hegeliana. La Estética es el fin y el término histórico de la historia del arte. Este límite está grávido de consecuencias para la apreciación del arte moderno. Paradójicamente, los estetas que conceden un puesto menor a la historia están en mejores condiciones para entenderlo, que Hegel: en su período juvenil, Schlegel y Schelling construyen principalmente la teoría del arte del futuro. Para Hegel, el arte, al hacerse reflexivo, al aproximarse al romanticismo de la filosofía, admite implícitamente que las más altas exigencias del espíritu moderno no pueden ser satisfechas más que por la filosofía pura, y el arte no puede más que declinar en la escala de los valores. A pesar de ello, el mérito de Hegel consiste en la *historificación* de todos los conceptos de la estética, tanto de lo bello como de los géneros, tanto del artista como de los materiales, el espíritu y las formas. La estética abandona en principio toda normatividad, toda regla, y se transforma en análisis filosófico e histórico de las obras dadas, cada una de las cuales crea sus propias reglas según el puesto que

ocupa en la historia. Para Hegel, hasta las diferentes artes están ligadas a épocas historicas: la arquitectura a la época preclásica de la Antigüedad (que él denomina «simbólica»:; la escultura al Clasicismo griego; la pintura, la música y la literatura, a la época moderna, «romántica» (desde la Edad Media hasta el inicio del siglo XIX).

2 / La historia en la estética romántica

A partir de la época romántica, la historia se convierte en uno de los temas primordiales de la literatura y la pintura, al tiempo que nacen la historiografía moderna, la historia de la literatura y la historia del arte. La Revolución francesa agudizó la conciencia histórica al hacer perceptibles el movimiento social, el cambio de ideas y comportamientos, y al mostrar la sociedad feudal como un universo concluido. La Revolución y las guerras napoleónicas provocaron, por toda Europa, una toma de conciencia nacional, determinante para la concepción de la historia, mientras que en el siglo XVIII, hasta Kant, la historia era universal y cosmopolita. En filosofía, Fichte, antes kantiano, es luego ferviente nacionalista; en literatura, las figuras de Kleist y de Schiller simbolizan el punto de inflexión. La expresión «espíritu del pueblo» *(Volksgeist)* es creada por Herder, quien también será uno de los primeros en recopilar cantos populares, sin por ello primar un pueblo en particular. A finales del siglo XVIII, estas investigaciones sobre el arte popular, sobre las lenguas, sobre las leyendas y cuentos (los hermanos Grimm), y sobre la historia (Michelet), adquieren forma nacionalista en la mayoría de los países europeos: Walter Scott comienza por editar una recopilación de poemas escoceses antes de escribir unas *novelas históricas,* que se ocupan en especial del pasado escocés. En él se inspirarán Hugo, Vigny y Balzac, el italiano Manzoni, el alemán Hauff... La forma de la novela histórica corresponde, bien al recuerdo de épocas más pintorescas que la realidad prosaica de la sociedad burguesa, bien a una escritura realista que busca el detalle auténtico, que puede tratar «con traje antiguo» problemas actuales. Goethe y Schiller preparan el *drama histórico* de Hugo y de Hebbel. El realismo* y el naturalismo* abandonarán estos disfraces.

3 / Historicismo y materialismo histórico

El historicismo de la estética hegeliana domina el siglo XIX (F. T. Vischer, próximo al realismo; H. Taine, en quien el historicismo se cambia en determinismo positivista), hasta el retorno del kantismo en la escuela formalista de Fiedler. Nietzsche aún está intensamente marcado por la concepción hegeliana de la historia, pero se opone a toda consideración puramente histórica de las obras de arte que niegue su energía actual. Pues en esa misma época nacen, a la vez, en el arte mismo y en la historia del arte, el «estilo» y el método científico del *historicismo.* En ambos sentidos, artístico y estético, se trata de un considerable enriquecimiento, enciclopédico, de los conocimientos y de los medios de expresión; pero también con una profunda falta de relación con el presente, de creatividad actual, se trate de un nuevo estilo o de una teoría que considera la hstoria con el objeto de obtener de ella enseñanzas para el porvenir. Al eclecticismo de la arquitectura neo-clásica, neo-romántica, neo-barroca, neo-gótica, etc., corresponde la idea de Ranke según la cual «todas las épocas están cerca de Dios por igual», al ser equivalentes todos los estilos. El historicismo desemboca, así, en una concepción cíclica de la historia.

A finales del siglo XIX ve nacer, con J. Buckhardt, una concepción *estética* de la historia, una descripción de la vida histórica en su belleza y su riqueza humana. La obra sobre la *Civilización del Renacimiento en Italia* (1860), aunque no pertenece a «la historia del arte» en sentido estricto, lleva a la concepción moderna de esta disciplina, que estudia los *tipos* históricos de la visión formal (Wölfflin, *Principios fundamentales de la historia del arte,* 1915), o la historia de ciertos motivos (Panofsky).

Antes de la descomposición de la conciencia histórica en el historicismo, el *materialismo dialéctico* formula una teoría de la historia que profundiza en la de Hegel, pero que no llegará a ser decisiva para la estética más que en el siglo XX, especialmente a través de las obras de G. Lukács, de L. Goldmann, de algunos textos de J.-P. Sartre, y de numerosos autores de estudios particulares. La historia reencuentra aquí su vocación universal; es interpretada como un proceso estructurado por las relaciones de producción, relaciones de dependencia económica recíproca que determinan profundamente la evolución de las sociedades, de los comportamientos y de las ideas, al tiempo que padecen también la acción de las técnicas, las invenciones y las ideologías. Según Marx, la historia es «hecha» por los hombres, sin que resulte, hasta hoy, de una voluntad consciente, debido a que todas las clases –salvo la de los más desheredados– tienen interés en velar la verdad sobre sus medios de existencia, sobre los fundamentos de su ser y sobre su pensamiento. Esta perspectiva de la *verdadera conciencia* de la historia llegará a ser una de las claves de la estética del siglo XX, no solamente para la problemática del arte *comprometido,* sino también para gran parte de la crítica. Para ésta, se trata de analizar la situación de la obra en el interior de la historia, la parte que en ella hay de determinismo y de libertad: toma de postura, de intervención emancipadora o desmitificadora en un campo de formas y estructuras ideológicas. Pero pocos estudios cumplen esta teoría exigente, que a la vez requiere capacidad de pensamiento conceptual y amplias investigaciones de historia empírica. Mucho más frecuentes son las aproximaciones, sobre la base de un determinismo histórico y sociológico concebido según esquemas ya hechos, modo de proceder que reduce las obras de arte a expresión de las ideologías dominantes de la historia (Plekhanov, Mehring), haciendo con ello un flaco servicio a los principios mismos de tal método.

4 / La historicidad

Paralelamente al historicismo, y con Dilthey, nace una reflexión sobre la *historicidad (Geschichtlichkeit).* Esta forma de reflexión histórica se acerca a la visión estética de la historia, al estable-

cer equivalencia entre todas las formas individuales de considerar la historia, en nombre de la experiencia vivida *(Erlebnis)*. La historia ya no es entonces más que otro modo de nombrar la «vida» en su riqueza, plenitud y subjetividad, tal como Dilthey la opone a las abstracciones de las ciencias exactas y su objetividad exterior. Muchos estudios literarios se inspiran en esta concepción relativista de la vivencia histórica.

En Martin Heidegger *(Ser y tiempo)* parece que la historicidad, o la pregunta sobre la «posibilidad de la historia», se opone a la historia misma, y en especial a la historia *universal,* denunciada por ello como cosa de «charlatanería». La historia se reduce aquí al acto fundador de los grandes hombres, que son los únicos –y ello, ya desde los neohegelianos y Nietzsche– que le dan sentido y dirección; a lo sumo se puede admitir una historia nacional, porque aún conserva una cierta unidad en tanto que transmisión de «valores» en un país, de una generación de creadores a otra. En el período de su reflexión sobre la historia, después de 1935 aproximadamente, Heidegger vuelve a una interpretación objetiva de la evolución histórica, y a una concepción unitaria del sentido de la historia. La influencia decisiva de Heidegger en las investigaciones estéticas parte, a la vez, del análisis «existencial» y de la subjetividad creadora, y de los estudios histórico-filosóficos sobre Hölderlin y sobre el lenguaje poético (cf. Binswanger, Gadamer, Sartre).

Los neokantianos de Heidelberg (Windelband, Rickert, Lask), que están próximos a Dilthey, también enfocan la historia como la antítesis de la realidad de las ciencias exactas, universales. La historia está, para estos autores, en el orden de los *hechos* individuales, únicos, irreductibles e «irracionales», es decir, que escapan a toda ley general. La «cultura» es una construcción, un ordenamiento de los hechos históricos a partir de los «valores» del historiador y, por tanto, desde el punto de vista de su «vivencia» personal. G. Lukacs, en su *Filosofía del arte* (1912-1914), intenta superar el relativismo de este concepto de historicidad (cf. el capítulo sobre la historicidad y la atemporalidad de la obra de arte). Según él, la historicidad de la obra consiste en su vínculo concreto con el momento histórico que la ha hecho posible, y sin el cual no podría llegar a ser atemporal. Más allá de este relativismo del momento histórico singular, Lukacs admite, no obstante, una significación universal de las obras «canónicas» en el seno de una filosofía de la historia esbozada en la *Teoría de la novela* (1916); la mayoría de los estudios histórico-filosóficos de la obra de arte se inspiran en este tipo de análisis.

5 / El ahistoricismo y las tareas de una filosofía de la historia del arte

Desde comienzos del siglo XX, muchos han atribuido la «creación» de la historia a los pensadores que ordenan los hechos. Ya en Dilthey y los neokantianos, la historia no es, en el fondo, más que el ordenamiento subjetivo de los hechos en función de la actualidad; y lo mismo sucede en Croce y, más radicalmente aún, en T. Lessing, autor de un libro sobre la historia como «interpretación de lo absurdo». Las catástrofes mundiales del siglo XX han acentuado todavía más la división entre los pensadores para quienes la historia es la repetición cíclica y ciega de procesos devastadores (Spengler), y quienes se esfuerzan por poner al descubierto una cierta lógica en la sucesión histórica, descubren en ella una cadena de luchas emancipatorias, sin negar al mismo tiempo el recurso a la violencia y los riesgos de un fracaso. El reciente debate entre J.-P. Sartre y C. Levi-Strauss es una forma ejemplar de esta discusión –también decisiva para la interpretación de las obras de arte– en donde se oponen las lecturas «simbólicas» (existenciales, psicológicas, semiológicas, psicoanalíticas), que buscan invariantes, y los lectores históricos (ideológicos, sociológicos, histórico-filosóficos).

La idea de que la historia tiene un sentido continuo –no en el orden de la historia empírica, como «progreso permanente», sino sobre el plano de las transformaciones de estructura que se desarrollan según tendencias objetivas–, es defendida, sobre todo, por los pensadores marxistas (Lukacs, Bloch, Sartre, Goldmann); no obstante lo cual, no todos los teóricos de la historia que se inspiran en el marxismo admiten la idea de un progreso histórico; así, W. Benjamin y T. W. Adorno se han fijado especialmente en la idea marxiana de la «prehistoria» perpetuada en la historia humana, de la violencia primitiva que se repite en el interior mismo de las civilizaciones más «avanzadas» –idea que ha venido a ser importante para sus interpretaciones de Kafka y Beckett–. Algunos teóricos del estructuralismo han negado también que el marxismo sea un «historicismo», y se han esforzado por reducirlo a una ciencia pura ajena a toda ideología histórica espontánea. Por el contrario, los historiadores actuales tienden a escribir una historia amplia, múltiple, diferente en función de las diversas regiones y cada una de las problemáticas específicas (M. Foucault).

Hoy, una filosofía de la historia del arte debe esforzarse por leer en las obras la historiografía inconsciente de sí misma, el trabajo mediante el cual una obra «pone fecha» a las que le preceden al hacer aparecer sus inconsecuencias. La historia está presente en los sujetos, y más aún en las formas y en la evolución del lenguaje artístico que expresa «la alergia» del arte hacia la sociedad histórica, y su función de crítica y de verdad. Está presente en el carácter irresistible de las nuevas soluciones «técnicas» que corresponden a los nuevos problemas, y a una toma de conciencia de los cambios históricos acontecidos: por ejemplo, la técnica de la nueva novela ha «puesto fecha» al pathos de la escritura existencialista y humanista, al registrar la desaparición del hombre heroico o sufriente en un universo perfectamente estructurado. La filosofía de la historia del arte intenta desligarse de la periodización de las épocas de la producción artística. Una historia de esta clase no es lineal; se articula según varios grupos de pro-

blemas. Aunque el juego de respuestas y protestas entre las diferentes generaciones de creadores ocupa en ella un lugar importante, no puede, empero, quedarse limitada a los problemas internos de las artes, formas y materiales; debe reflexionar sobre la relación entre la historia de las artes y la historia sin más, entendida según su significación filosófica.

II - Otros sentidos diversos

1 / Se habla de «historia» para designar la intriga de las obras dramáticas, épicas, musicales o cinematográficas; es la trama elemental de los acontecimientos.

2 / Por último, el término se usa en lugar de «relato», «noticia», por analogía con el término inglés *story,* para designar obras literarias bastante cortas, de tradición oral o modernas *(Historias grotescas y serias,* de Edgard Poe). R. R.

➢ ARQUEOLOGÍA, BIOGRAFÍA, PREHISTÓRICO.

HOMÉRICO

I - Sentidos generales

Que concierne a Homero, o se encuentra en su obra, o le ha sido atribuido. Estos sentidos pertenecen más bien a la historia de la literatura o de la filología (los poemas homéricos, una forma gramatical homérica); pero el esteta puede encontrarse muchas veces con estos significados.

II - Sentido más específicamente estético

Perteneciente al estilo o género de Homero: combate, escena, discurso homéricos. Lo homérico es semejante a lo épico, y constituye una variedad de éste. Se caracteriza por la amplitud e intensidad de una acción en la que se enfrentan vigorosamente fuerzas, y por una grandeza noble y magnífica, aunque compatible con aspectos realistas y familiares de la vida. A. S.

➢ ÉPICO.

HORIZONTAL. Perpendicular a lo vertical. Un plano perpendicular es tangente a la superficie de la Tierra en el punto en el que se encuentra el observador: la superficie de un líquido en reposo parece horizontal. En las artes plásticas, las líneas horizontales producen impresión de calma, de tranquilidad apacible, y a veces de una cierta majestad. A. S.

➢ VERTICAL.

HORMIGÓN. El hormigón es un mortero hecho de arena, cemento, grava y agua. En tanto que bloque, la arquitectura oriental antigua y medieval, y la arquitectura romana, lo utilizaron para la construcción de bóvedas, de cúpulas y, de una manera general, para la construcción de toda especie de arcos cuyo empleo parecía indispensable en países que, dada la escasez de árboles, no podían casi utilizar el cimbreo de madera como sostén para la construcción de las bóvedas de cañón*. Solamente cuando el hierro se asoció al hormigón, es decir, a partir de la primera mitad del siglo XIX, se separa poco a poco una estética arquitectónica específica del hormigón.

La técnica del hormigón armado se desarrolla progresivamente. Anatole de Baudot adapta a un programa moderno una concepción constructiva heredada por su maestro Viollet le Duc de la arquitectura gótica, pero prefiere para Saint-Jean de Montmartre (1894) el hormigón armado (armaduras metálicas cubiertas de cemento y arena, sin grava).

Por el contrario, Hennebique, Tony Garnier o Perret, optan decididamente por el hormigón armado, del que presentan las posibilidades de acuerdo con las exigencias funcionales y técnicas de una nueva arquitectura. Ellos comprenden que este nuevo material haría evolucionar la arquitectura hacia una estética funcionalista, que pone de manifiesto al armazón al que sostiene, y hacia un necesario despojo decorativo (el material desnudo se basta a sí mismo). Sin embargo, han quedado ligados a un sistema clásico de simetría: repertorio formal y neoacadémico, red ortogonal de elementos lineales (vigas y montantes), justificadas en una arquitectura regida por la tradicional estructura en carpintería, pero sin razón técnica con el empleo de un producto artificial y monolítico al que una inmensa variedad de moldes de encofrador puede, al contrario, conferir las formas menos tradicionales y las combinaciones más imprevistas.

Con la soberbia *Jahrhunderthalle* de Max Berg en Breslau (1913), cúpula con nervios aparentes de 65 metros de diámetro, el hormigón armado revela recursos expresivos específicos. Robert Maillart se aprovecha de esto en sus puentes arqueados de arcos rígidos de Landquart y de Schwanbach en Suiza (concebidos como esculturas monolíticas, donde son rechazados los principios clásicos de la separación de los elementos portadores y de las cargas). Mendelsohn, en el Observatorio Einstein de Postdam, Le Corbusier, en la iglesia de Notre-Dame d'en Haut en Ronchamp, acabaron de liberar los volúmenes de las sujeciones formales impuestas por los encofrados tradicionales.

Después de la puesta a punto del hormigón comprimido (1926) por Freyssinet, las bóvedas de nervios, las velas modeladas y cascarones inician una mutación estética: en reacción contra las tendencias abstraccionistas del estilo internacional de los años 30, las obras de Nervi, Candela, Gillet o Niemeyer afirman una concepción más orgánica de la construcción arquitectónica. L. B.

HORROR / HORRIBLE

I - Definiciones

1 / El horror como reacción. En rigor, es la reacción de los músculos cutáneos causa de la «carne de gallina». En sentido amplio, es una violenta reacción de rechazo, físico o mental, ante lo repugnante e intensa y profundamente espantoso.

Horrible, que es adjetivo, califica lo que genera horror.

2 / Se llama también horror a la cosa misma que provoca una reacción tal.

II - El horror en el arte

En las artes plásticas y la literatura la diegesis* de una obra puede contener hechos o cosas horri-

bles. Algunas concepciones estéticas llevan a tratar esos hechos o cosas por preterición o ilusión, sin mostrarlos directamente; o a atenuarlos o dulcificarlos. Pero también sucede, a la inversa, que algunos artistas no dudan en mostrar horrores en toda su crudeza; a veces se trata, incluso, de una moda (lo cual se puede constatar en ciertos períodos en los que están de voga las películas de horror). Cabe entonces interrogarse por aquello que hace posible esta actitud paradójica que consiste en gozarse en lo que disgusta y causa terror.

Puede suceder que haya entonces una falta de sensibilidad del artista: lo que a los demás resulta horrible, no le afecta; encuentra placer entonces en dominar a un público más sensible que él.

Pero es más frecuente que el artista mismo sienta todo el horror de lo que relata o representa. Puede pretender entonces denunciar la existencia real de atrocidades semejantes; mueve la indiferencia de los que no se consideraban directamente aludidos. Los *Horrores de la guerra,* a menudo insorportables, grabados por Callot o Goya, vienen a ser, de este modo, combates contra horrores enormemente reales.

Por último, queda el caso de los horrores ficticios, inventados por gusto. A veces derivan de un deleite quizá algo patológico en el artista que los crea (puede pensarse, por ejemplo, en Edgard Poe). Pero también puede tratarse de una especie de medio casi mágico de apartarles de la realidad, llevándoles a lo imaginario. O se puede tratar de algo parecido a lo que acontece con algunos animales dotados de una fuerte reacción instintiva de defensa contra algunos peligros y que, cuando viven en condiciones artificiales, en las que nunca se da este peligro, ejercen esta reacción en vacío, por una especie de necesidad interior de ejercerlo. Del mismo modo, podría haber una especie de placer masoquista en gozar de lo que nos agrede. Además, aunque la impresión de belleza deriva del espectáculo de una perfección, lo perfectamente horrible puede, con toda lógica, generar también tal impresión.

II - El arte horrible

No se trata aquí del contenido horrible representado en la obra, sino de la obra misma considerada desde un punto de vista estrictamente artístico. Exclamar «¡qué horror» ante un cuadro, una obra arquitectónica, una cierta disposición en el arte del mobiliario, es tanto como realizar una vigorosa condena estética de estas obras.

Generalmente, lo que se considera horroroso presenta dos características: *1) el mal gusto,* cosa que puede ser bastante subjetiva; no obstante, la alianza de vulgaridad y pretenciosidad se puede constatar sin referencia necesaria a gustos personales; y *2) la mala calidad de la ejecución,* sea por dejadez y negligencia, sea por falta de habilidad técnica; lo horrible está hecho con torpeza, sin cuidado, sin limpieza, y también sin vigor; lo calificado como horrible es una ejecución a la vez tibia y sucia. A. S.

➢ Espeluznante, Espanto.

HORROR AL VACÍO. Estética del –: Tendencia del artista a recubrir toda la superficie de una obra con un gran número de pequeños elementos o «átomos decorativos», sin dejar espacios vacíos sin trabajar. El término se ha utilizado, sobre todo, respecto del arte musulmán, pero esta tendencia se encuentra en todos los artes. A. P.

➢ Densidad, Musulmán.

HORROROSO. Lo horroroso es una especie de fealdad superlativa, con el matiz de que se trata de una fealdad tal que su aspecto crea una especie de angustia. Se encuentra también en lo horroroso cierta idea de totalidad: es horroroso aquello cuya fealdad es completa, aquello que no deja lugar, por pequeño que sea, a una apreciación favorable.

Lo horroroso puede ser involuntario o voluntario.

a / Lo horroroso involuntario es lo que es juzgado de tal forma que se hace acreedor de un juicio estético extremadamente peyorativo: una falta horrorosa en una interpretación musical o teatral será aquella que la echa abajo, alcanzándola en su totalidad. Se calificará también como horrorosa a una obra perteneciente a una forma artística a la que rechaza enteramente, que no concede nada a los valores que preconiza. Las obras de vanguardia han sido calificadas así a menudo. Con esta palabra se condena la totalidad de una orientación artística. Lo horroroso es, en este sentido, un hecho del contemplador que rechaza una obra.

b / Lo horroroso voluntario es lo que se intenta realizar para producir un efecto poderoso: pertenece al dominio del creador. *La vieja Heaulmière,* de Rodin, busca expresamente lo horroroso, porque se trata de evocar, inspirándose en un texto de François Villon, la destrucción total de la belleza y del encanto por la vejez. Un monstruo (en lo físico y en lo moral) es horroroso desde el momento en que su sola visión produce un efecto de terror y de angustia. La estética de lo horroroso se aproxima, por tanto, a la del miedo. G. Lt.

➢ Angustia, Horror/Horrible, Feo, Monstruo, Terror.

HUGOLESCO. Adjetivo que califica todo lo característico de la obra de Victor Hugo, o lo que pertenece a su estilo o su género, o que presenta analogías notables con ella. Al igual que todos los adjetivos derivados del nombre de un autor, indica especialmente lo que del autor ha llamado la atención del público, y en las obras de aquél destacan en particular algunos rasgos que se consideran principales, y que se obtienen por una elección que puede ser bastante subjetiva. Además, en el caso de Victor Hugo, el término tiene la particularidad de indicar tanto caracteres plásticos como literarios; puesto que se tienen en cuenta los dibujos de Victor Hugo y las imágenes contenidas en sus poemas, novelas y obras de teatro, o que son sugeridas por éstos.

En general, se considera hugolesco lo que reúne los siguientes caracteres: *1)* una grandeza que da como la impresión de algo vasto y enor-

me; *2)* fuertes contrastes (sobre todo entre sombra y luz) y estructuras fundamentadas en oposiciones simples y vigorosas; *3)* con frecuencia, entrelazamiento de categorías pertenecientes a lo dramático o lo trágico, con otras que pertenecen a lo grotesco; *4)* en especial, transformación de lo real, de tal modo que las formas comunes, las correspondencias significativas y las interpretaciones imaginarias de percepciones, permiten la unión estrecha de un mundo de cosas ordinarias, cotidianas y hasta triviales, con todo un inmenso mundo de pensamientos, ideas, almas, fuerzas cósmicas o espirituales, y todo un más allá. A. S.

HUMANO / HUMANISMO. Lo humano está por necesidad presente en el arte, en tanto que el arte es pensado y realizado por hombres; luego esta presencia está en función de lo que define al hombre, sean sus órganos de los sentidos (con sus datos cualitativos, sus propiedades y sus límites), sus medios de acción (en particular, el hombre tiene manos, y sus obras lo reflejan), y su pensamiento (con su poder y sus faltas de poder, en el ámbito intelectual, afectivo, imaginativo, etc.).

Pero lo humano también está presente en el arte en tanto que representado en él de manera privilegiada. Aun en la pintura de paisajes o en la literatura que habla de animales, se han buscado presencias humanas, humanizaciones de seres no humanos, o una transposición del mundo humano bajo disfraz animal. La presencia obligatoria del hombre en el arte ha parecido, a veces, algo obvio y obligación tan evidente que no merecía ni demostración. No obstante, en especial en el siglo XX, se ha puesto en duda una obligación tal; aunque son raras las obras literarias sin personajes humanos, no parecen condenables por ello; el paisaje, el arte animalario, la pintura de flores... ya no se clasifican como géneros inferiores.

Esto puede ayudar a explicar –junto a un conocimiento cada vez más amplio de las artes y literaturas no europeas, y el crecimiento del conocimiento de un mundo en el que el hombre no es central–, el declive del *humanismo* en dos sentidos de este término: *1)* el predominio, y el estatuto de modelos, atribuidos a la tradición artística y literaria greco-latina, y *2)* un antropocentrismo («Todo reducido a la medida del hombre, o visto por relación con el hombre, y explicado en función del hombre», como decía Brunetière).

Sin embargo, el término *humanismo* tiene también un tercer sentido, menos estricto. En este caso, se llama humanismo al avaloramiento de lo que contribuye a la grandeza del hombre y se encuentra, al menos virtualmente, en todo ser humano. Este humanismo lleva a desarrollar el conocimiento del hombre, a defender sus derechos, a buscar la comprensión entre los hombres. En estética lleva a tener en cuenta las artes de todos los pueblos y las literaturas de todas las lenguas, y abre la reflexión a todos los ámbitos en los que el hombre ha podido soñar y realizar su búsqueda de lo bello. A. S.

HUMOR. *Humor* deriva de la palabra francesa *humeur,* que pasó a Inglaterra con su sentido propio y en especial con sus sentidos figurados. Volvió a Francia como anglicismo, para designar sucesivamente varias formas de bromear, consideradas tan específicamente inglesas que necesitaban un nombre inglés, a falta de un equivalente exacto en francés. *Humor* se ha adaptado tan bien al francés que hoy se emplea esta palabra como palabra propia francesa, sin necesidad de referencia a Inglaterra. La conciencia de que *humour* y *humeur* son equivalentes ha llevado a algunos autores, como Bergson, a hacer de *humour* un nombre femenino; pero en francés ha sido siempre masculino.

I - El primer sentido que ha recibido en francés esta palabra, a mediados del siglo XVIII, es el de *chanza original, inesperada, sorprendente por su rareza. (Humorist* ha designado, en inglés, alguien original, una persona rara y fantasiosa.) El tipo del humor es, entonces, el de Swift, y se puede definir el humor como *lo insólito en lo cómico,* a veces con un suave matiz de brutalidad o de mal gusto. El estereotipo continental del inglés *excéntrico* ha prolongado un poco la duración de este sentido, que, no obstante, ha desaparecido progresivamente, alrededor del principio del siglo XIX.

II - Un segundo sentido se desarrolla con el romanticismo*; se lo aplica también retrospectivamente, a hechos anteriores. El humor aparece entonces como algo inglés, pero también como algo alemán. Este nuevo sentido, que retoma la idea de fantasioso y caprichoso, otorga al humor una fantasía y una ligereza que no tenía en el sentido *I.* Se lo concibe como *chanza que mezcla la tunantada con la tristeza;* los autores tipo del humor son Shakespeare y Sterne, Jean-Paul Richter, Hoffmann y Henri Heine. Este sentido de *humor* es origen del adjetivo *humoresco,* que pronto es sustantivado para designar esta categoría estética, y sustituye a *humor,* que adquiere otro sentido.

➢ HUMORESCO.

III - El último sentido, aún actual, hace del humor una *chanza con doble fondo, que está a la vez en el plano lúdico y en el plano de lo serio.* Este sentido *III* es compatible con el sentido *II,* y muchas obras son ejemplo a la vez del humor *II* y del humor *III;* pero los dos sentidos son diferentes y no se deben confundir (a menos que se admita que la realidad siempre es triste, y que lo cómico siempre es sueño o juego, como si no hubiera irrealidad melancólica y realidades agradables). El sentido *II* definía el humor por un *doble éthos**, y el sentido *III* lo define por un *doble estatuto existencial,* en donde *la apariencia de seriedad no corresponde a una seriedad real, sino en donde el juego esconde una realidad seria.*

Este sentido *III* se ha multiplicado a partir de mediados del siglo XIX, y variados autores han tenido del humor conceptos diferentes. A menudo cada uno afirma que define *el* humor, pero, en realidad, no define sino *un* humor entre otros. Se pueden agrupar estas variedades en dos grandes clases:

1 / El humor como especie de lo cómico, y que hace reír

Es más un sentido extranjero que francés; en esta línea, Max Eastman, en *The Sense of Humour* (título que se suele traducir *El sentido del Humor),* estudia más bien el *sentido de lo cómico,* el estado de espíritu de *fun,* de diversión, de humor feliz, en el que se ríe porque se está en disposición de no tomar las cosas en serio. Freud distingue humor y comicidad, pero distingue variedades de lo que produce risa; Freud denomina humor a una forma de defensa contra el dolor, que evita el dispendio psíquico que requiere un estado afectivo penoso. (Pero, ¿no puede haber un feliz dispendio cuando se ríe? Y al reír, la alegría, ¿no son estados afectivos? ¿No es posible encontrar la *economía del reír* mediante el humor en el sentido *2?)*

Hay que señalar que el adjetivo *humorístico* deriva tanto del humor en su sentido *2* como del humor en el sentido *1,* y se toma a veces como sinónimo de cómico, con el matiz de la comicidad un poco satírica: pero el francés toma generalmente el sustantivo *humour* en el sentido *2.*

2 / El humor como distinto de lo cómico, que puede hacer sonreír, pero no reír

Aquí, humor es precisamente lo que hay en el juego del pellizcar sin reír; conserva un aspecto exterior serio, y efectivamente tiene contenido serio, pero no lo aparenta. Se pueden distinguir varios matices.

A / *El humor negro* se debe poner aparte, pues no se define por un modo de pensamiento, sino por la intervención de un tipo de objeto: la muerte y todo lo que le es anejo, o lo abominable; y este humor finge considerar fríamente estas cosas como perfectamente aceptables. Puede ser feroz (como la *Modeste suggestion* de Swift); a menudo es satírico; pero no siempre es polémico: puede corresponder a una visión de la existencia pesimista y desengañada, y presentarse con una especie de *ligereza en la tragedia* de quien se encuentra en ésta.

B / *El humor satírico* quiere hacer notar lo que hay de vituperable en la realidad, pero presenta su juicio bajo la apariencia de lo inverso. Con mucha frecuencia se toman entonces como sinónimos *humor* e *ironía,* y no pocos autores utilizan indiferentemente uno y otro término, considerándolos como equivalentes.

Bergson tiene, a este respecto, una postura propia, según la cual ironía y humor se oponen: «Unas veces se enunciará lo que debería ser, con la ficción de que precisamente eso es lo que hay: en esto consiste la *ironía.* Otras veces, al contrario, se describirá minuciosa y meticulosamente lo que hay, y se afectará que se cree que así deberían ser las cosas: es así como suele proceder el *humor.* El humor, definido de esta manera, es lo inverso de la ironía. Son, uno y otra, formas de la sátira...» *(Le Rire,* cap. II, Le comique des mots). Difícilmente se podrá negar que hay estas dos formas de chanza, y que son mutuamente inversas; pero designarlas con las palabras humor e ironía es una convención, y el código de lenguaje que aquí propone Bergson le es particular y no corresponde al uso ordinario de los términos; además, en esta combinatoria de tres elementos hay todavía muchas otras disposiciones posibles aparte de las descritas por Bergson: por ejemplo, describir lo que no hay y de ninguna manera debería ser, fingiendo que aunque no hay tal, debería haberlo (véase la *Modeste suggestion,* de Swift, ya citada); o enunciar lo que hay y no debería ser, fingiendo creer que no lo hay (procedimiento eficaz para decir a alguien unas cuantas verdades afectando la mayor finura: «ciertamente, usted no hace eso, ¡no piense en ello!»). Estas variedades que no entran en la teoría bergsoniana se llaman más bien *humor* que *ironía;* el término *ironía* apunta sobre todo al aspecto polémico y satírico, y el de *humor* acentúa el empleo de la chanza.

C / *Por último, el humor como distanciamiento respecto de sí mismo o de la realidad* corresponde al sentido más frecuentemente usado en la actualidad. Se distingue del precedente en que no comporta juicio de valor acerca de lo que hay o debería haber, no es combativo ni polémico, no vitupera la realidad. Se limita a poner en duda que la realidad sea real. El humorista es aquí quien no se toma a sí mismo muy en serio. Aparenta una profunda gravedad, pero con un ligero guiño, para que no se confunda seriedad y pesadez, y para evitar la ingenuidad ante la apariencia. Por tanto, el fondo de este humor es existencial, y juega sobre la base de la ilusión de un mundo de apariencias; su última palabra puede ser la del Mezzetin de Verlaine en *Les uns et les autres:* «¿Es la vida cosa / tan grave y real?» A. S.

➢ CÓMICO, IRONÍA, RISA, SÁTIRA/SATÍRICO.

HUMORESCO. Lo humoresco (que no debe confundirse con lo humorístico) es una categoría estética revalorizada especialmente por el romanticismo; la teoría de lo humoresco ha sido hecha por Hoffmann en *La Princesa Brambilla,* que viene a ser la Biblia en esto. Lo humoresco es una mezcla íntima de melancolía y alegría. Pero la mezcla de estos dos éthos no produce necesariamente lo humoresco; para Hoffmann lo humoresco mismo tiene riesgo de desviaciones graves y desvalorizadoras, cuando la alegría es trivial o la tristeza es una tragedia ampulosa; también tiene el peligro de destruirse a sí mismo debido a su fundamental contradicción. Para evitar esto, lo humoresco debe asegurar la unión de los contrarios mediante un factor común de fantasía alada e imaginación caprichosa. En estas condiciones, la chanza no excluye la profundidad, ni se hace pesado aburrimiento la importancia de los problemas fundamentales, y la naturaleza humana está reconciliada consigo misma a pesar de sus diferencias. Hoffmann ve también en lo humoresco una síntesis entre el germanismo filosofante y la italianidad artista.

Lo humoresco ha sido cultivado en todas las artes; Schumann lo ha declarado explícitamente en sus *Humorescas* (y es bien conocido que se inspiró en el pensamiento de Hoffmann). Hasta en filosofía es posible lo humoresco. A. S.

➢ CATEGORÍA *[I],* HUMOR *[II],* INTERMEZZO *[III].*

I

ICONO. Del griego *eikón* (εἰκών), imagen.

Imágenes sagradas cristianas en la tradición oriental, particularmente bizantina, todavía en uso en la Iglesia ortodoxa.

En la actualidad se reserva el término *icono* para designar en especial las pinturas sobre madera. El origen del icono está en dos fuentes principales: los «retratos del Fayoum» (Egipto medio) que representan al difunto, usados durante los funerales, y las pinturas de las catacumbas. En este artículo no se tratará de la historia ni de la técnica de los iconos.

El icono es uno de los más puros ejemplos de arte sagrado tradicional. Se distingue de la pintura religiosa por su función litúrgica, que obliga al icono a respetar reglas muy estrictas tanto en el plano técnico como en el formal y en el del asunto tratado. La veneración de los iconos fue declarada forma de fe en el II Concilio de Nicea (787); y su estética deriva de su dignidad insigne de imágenes sagradas. No se puede venerar sino lo que ya pertenece irrevocablemente al mundo divino. Por lo mismo, los personajes representados nunca lo son con su apariencia terrenal, sino en su condición gloriosa. Y aun cuando el icono represente acontecimientos que se sitúan en el tiempo histórico, deben ser tratados en tanto que significativos de una realidad trascendente. Así se explica que estén prohibidos todos los detalles que se refieren al aspecto temporal de las cosas, de los personajes, del medio o de los actos: las sombras inclinadas, la perspectiva que sugiere una tercera dimensión (se admite la perspectiva inversa), el modelado. Los iconos debían ser conformes con los dogmas y con las Sagradas Escrituras; forman parte de la Tradición. Además, los pintores de iconos eran, a menudo, frailes versados en teología y ciencia sagrada. Su formación, tanto técnica como espiritual, duraba varios años, y eran guiados en su trabajo por manuales en los que se les daba, para cada tema, un esquema general de composición, e indicaciones sobre el aspecto de los personajes, sus vestiduras, sus atributos, etc., con el objeto de que el fiel, aun el analfabeto, pudiese «leer» el icono. El estilo de estas pinturas se caracteriza por un trazo simple y preciso, colores uniformes, con indicación mediante algunas líneas de sombra o rasgos, de los pliegues de los vestidos o detalles indispensables. El aspecto de los personajes obedece más a imperativos simbólicos que a las proporciones anatómicas: alargamiento de las caras y de los cuerpos para significar su poca materialidad, ojos grandes que expresan la contemplación de Dios, bocas pequeñas, etc. Los fondos de oro significan la luz que no procede de astro alguno, y cuando el asunto obligaba a representar elementos de decoración –montañas, árboles, edificios–, éstos se reducían a unos pocos rasgos casi abstractos, también regulados por la tradición pictórica.

Pero este marco de trabajo tan estricto, que reglamenta hasta los materiales, no limitaba en absoluto el arte del icono a una producción monótona y estereotipada. El estilo de estas obras presenta notables variaciones según las regiones y talleres, según su origen sabio o popular y según la personalidad del artista. Aunque el icono pretende introducir en una realidad sobrenatural, al obedecer a normas tradicionales, lo hace a través de las sensibilidades étnicas e individuales, y las diversas corrientes espirituales desembocan en una gran riqueza de formas.

La escuela bizantina misma, que dominó e influyó en todo el Oriente, sufrió notables variaciones: estilo gráfico de la época de Comenio (siglo XI-XII), y vuelta a la Antigüedad bajo los Paleólogos (siglo XIII-XIV). Talleres imperiales: viveza de los colores y dulzura de los rasgos; en el siglo XIV, importancia de los elementos dogmáticos bajo la influencia de los hesiquiastas; estilo monástico: colores más oscuros, composición severa. Tras la toma de Constantinopla, persistencia de la producción artesanal, en especial en el monte Athos y en Chipre. En otros países (Serbia, Bulgaria...), las tradiciones locales y la influencia bizantina determinan un estilo propio en cada pueblo. Pero sería en Rusia donde se expandiría el arte del icono desde el siglo X al XV, en numerosísimas obras maestras de los talleres de Moscú, Kiev, Novgorod, Pskov o Susdal, y de artistas como Teófanes el Griego, Andrés Roublev y otros muchos anónimos. El icono pierde su pureza y la sobriedad de su composición. Cada vez con más frecuencia se lo recubre con un revestimiento de metal (oklad) para protegerlo, que representa en bajorrelieve la pintura que oculta, y cuyo lugar finalmente usurpa.

Subsisten hasta nuestros días pintores de iconos. Son artistas que respetan las tradiciones antiguas y, aunque sin alcanzar el nivel de las grandes épocas, al perpetuar la técnica tradicional mantienen quizá viva la esperanza de un renacimiento de una de las formas más prestigiosas del arte sagrado.

M. S.

➢ BIZANTINO, SAGRADO.

ICONOGRAFÍA. Este término se emplea de tres maneras principales:

I - Derivado del griego *eikonographía* (εἰκονογραφία), «pintura de retrato», puede designar, por extensión, una colección de retratos de hombres célebres.

II - Derivado del griego *eikón* (εἰκών), «imagen», y *gráphein* (γράφειν), «escribir», la iconogra-

fía es una ciencia auxiliar de la historia del arte. Tiene dos formas simétricas y complementarias:
1 / La observación de la obra plástica y, merced a comparaciones con otras obras, y a conocimientos librescos, la lectura de las significaciones explícitas que contiene. De este modo se podrá poner de manifiesto el *tema* tratado por la imagen. Toda figuración se considera, entonces, como indicio de un segundo sentido.
2 / Inventario de las obras que tratan un mismo tema. Por lo demás, el término *iconografía* puede aplicarse directamente a este conjunto: y así, se hablará de la iconografía de la Anunciación, o de las filtraciones de la iconografía de Hércules en el arte cristiano.

III - En edición, la «iconografía» es el conjunto de imágenes de un libro. D. R.

➢ IMAGEN.

ICONOLOGÍA. Este término tiene dos significados distintos, según que su etimología haga referencia a *logos* en el sentido de «discurso» o en el de «ciencia».

I - En el primer caso, la iconología es el arte de «hablar», de «decir» utilizando imágenes y, correlativamente, de descifrar los mensajes que estas imágenes nos comunican. Las artes figurativas pueden representar directamente los objetos del mundo, pero para presentar ideas abstractas o conceptos morales no tienen más remedio que recurrir a una codificación. El principio de esta operación es simple: basta personificar la Victoria, la Eternidad o el Honor, o la Caridad, y atribuirles una postura peculiar o emblemas simbólicos que configuran un verdadero *léxico*. El primero de estos léxicos, publicados por Cesare Ripa, en Roma en 1593, sin imágenes, con su título *Iconología* (...) sirvió de modelo a muy numerosos *Trtatados de Iconología,* cuyo éxito fue constante hasta mediados del siglo XVIII. Son instrumentos de creación y, también, preciosos auxiliares para la comprensión de los significados secundarios explícitos, contenidos en las obras a las que se refieren.

La *iconología* está muy cerca de uno de los sentidos de *iconografía,* puesto que en ambos casos hay un código de atributos que hace posible que las representaciones «significan algo distinto de lo que ofrecen a la vista» (Ripa). Sin embargo, el uso ha reservado, por lo general, el primer término para los tratados de codificación y las ciencias anejas, y el segundo, para las descripciones analíticas de obras o de conjuntos coherentes.

II - La palabra *iconología* se ha enriquecido con un nuevo significado a principios de nuestro siglo. A. Warburg puso las bases de un nuevo método de interpretación, bases que fueron recogidas e ilustradas por G.-J. Hoogewreff y, en especial, por E. Panofsky. Este último define *la iconología* (sustantivo) por referencia a otros dos niveles de significación de la obra visual (cf. *Studies in Iconologie,* 1939). El ejemplo, famoso, que utiliza es el de una persona con la que me encuentro en la calle, y que me saluda levantando su sombrero:

1 / Desde un punto de vista formal, lo que veo es una modificación en mi campo visual, y que identifico como un objeto (hombre) y un acontecimiento (levantar su sombrero).
2 / Como estoy provisto de conocimientos exteriores –las del código de la cortesía occidental–, puedo deducir una significación convencional de la escena que percibo: este hombre me saluda.
3 / Por último, este gesto puede permitirme captar una personalidad, condicionada por su pertenencia a una época, una nación, una cultura, etcétera. Es el *síntoma* visible de una significación extrínseca.

Esta aproximación, trasladada a la obra de arte, permite descubrir: una significación primaria o natural, una significación secundaria o convencional, y una significación intrínseca o contenido. La primera pertenece al universo de las formas, y se sitúa en el nivel perceptivo; la segunda requiere un conocimiento de los códigos de representación, y pertenece, pues, a la iconografía; mientras que la tercera exige toda clase de saberes acerca de las mentalidades, el estado de las ciencias y creencias, las condiciones religiosas y filosóficas, etc., de la época en que se realizó la obra. El método iconológico se dirige a conocer el «contenido» de la obra de arte, poniendo de relieve los «valores simbólicos» que hay en ella. Cada obra, entonces, es el condensado único de una visión del mundo *(Weltanschauung),* cuyo significado, a la vez particular y general, puede ser actualizado. Las artes figurativas no son las únicas que pueden someterse a semejante análisis, ya que la arquitectura, por ejemplo, no carece de vínculos con la historia general de las ideas.

Este modo de proceder, de tan excepcional riqueza, fue criticado a menudo. Aquí no citaremos más que las reservas que conciernen a la aparente negligencia de las consideraciones propiamente estéticas. Es cierto que la iconología puede aplicarse a obras «mediocres»... Pero en todo caso este modo de tratar la obra de arte, lejos de dejar aparte los valores estéticos, puede contribuir, gracias a los conocimientos con que enriquece nuestras sensaciones brutas, a un aumento del placer que encontramos en nuestras contemplaciones. D. R.

➢ CONTENIDO, IMAGEN, REPRESENTACIÓN, SIGNO.

IDEA. En griego, *idea* (ἰδέα) significa, en primer lugar, aspecto exterior, visible, antes de designar la esencia metafísica o el carácter específico. Ha pasado al francés principalmente en su sentido filosófico, pero también ha adquirido otros sentidos; la estética utiliza varios de ellos.

I - La idea como esencia

Este sentido es de origen platónico. En Platón, la cualidad estética de la Idea, la belleza, es indisociable de sus aspectos lógico, ético y metafísico. La perfección de los arquetipos de todas las cosas incluye la belleza. Pero el arte que «imita» la apariencia de las cosas, crea «fantasmas», copias de copias de las Ideas, y se aleja doblemente de lo

verdadero. Aristóteles atribuye a las Ideas, más concretamente, el estatuto de principios inherentes a las cosas singulares; el *eidos* es su forma. En consecuencia, el arte se convierte entonces en un objeto digno de la filosofía: al igual que ésta, el arte desgaja las formas de la realidad empírica. Según Plotino, igualmente, el artista no reproduce simplemente lo visible, sino que asciende hasta los principios originales de la naturaleza, perfeccionando las cosas y dándoles lo que les falta en la realidad empírica.

La Edad Media adopta frecuentemente, por influencia de San Agustín, un platonismo cristianizado; la Idea trascendente existe en Dios, pensada por Dios. El Renacimiento es ampliamente platónico a este respecto, y la importancia de la Idea es esencial para poetas de la Pléiade (véase, por ejemplo, *L'Idée,* soneto 113 de la recopilación de Du Bellay, *L'Olive).* Pero a veces la Idea desciende de nuevo a la conciencia humana, y esta palabra designa entonces la *visión* que resulta para el artista de esta experiencia; para algunos el arte es, incluso, la más clara revelación de las Ideas. Por esto Rafael describe el proceso de creación hablando de una *certa idea* que el artista persigue en su pintura, separándola de una multiplicidad de modelos reales; también por esto Miguel Ángel evoca el *concetto,* imagen concebida por el creador (cf. Panofsky, *Idea,* 1924).

Kant, bajo influencia del empirismo inglés *(vide infra),* plantea el problema de la Idea más bien en términos de conciencia; las Ideas platónicas no son ya más que principios «reguladores», inaccesibles a un conocimiento positivo. Al igual que los actos éticos, los juicios estéticos y las creaciones del genio tienen su origen en las Ideas, que son «el sustrato suprasensible de la humanidad» *(Crítica del juicio,* § 57). Para Schelling y Hegel, la Idea es el verdadero contenido de las grandes obras de arte, y éstas son su objetivación ejemplar; la Idea cristaliza en una serie de ideales sucesivos, que son las grandes formas del Arte: el simbolismo*, el clasicismo* y el romanticismo*. Para Schopenhauer, el arte es el único modo de conocimiento de las Ideas –verdadero *substratum* de los fenómenos–, a las que el arte contempla intuitivamente (a diferencia de la ciencia); además, el arte necesita de la imaginación para ver en las cosas –ejemplares defectuosos de las Ideas– aquello hacia lo que tendía la naturaleza al realizarlas *(El mundo como voluntad y como representación,* §§ 37 y 38).

En el siglo XX el término Idea se usa poco, y se prefiere el de Forma o Esencia. A cada obra válida se le reconoce una «Idea» entera: objetiva, universal y necesaria según su estructura interna.

➢ ESENCIA, FORMA *[III],* IMITACIÓN *[I],* NEOPLATÓNICA (ESTÉTICA), PLATÓNICA (ESTÉTICA).

II - La idea como hecho psíquico de representación

Este sentido se desarrolla paralelamente al sentido *I;* se lo distingue de él escribiendo *idea* con minúscula, e *Idea* con mayúscula para aludir al sentido *I.*

1 / En general

La idea es todo hecho psíquico de contenido representativo, sea abstracto (ideas abstracta y general y *concepto),* sea sensible *(idea* es entonces, aproximadamente, sinónimo de *imagen mental;* se ha denominado también *idea* la sensación y la percepción, sobre todo entre los empiristas de los siglos XVII y XVIII, pero este sentido está hoy en desuso). El término idea, en este sentido *II-1,* ha dado nacimiento a la palabra *ideología* tomada en su sentido original de *psicología.* En la actualidad se reserva el término idea más bien para denominar las representaciones de carácter intelectual en el vocabulario de la psicología y de la filosofía; pero este sentido se usa poco en estética.

➢ IDEOLOGÍA.

2 / Más particularmente

Y en su acepción que más frecuentemente usa la estética en este sentido *II,* se denomina idea un pensamiento que a la vez es *nuevo* (señala, por tanto, la capacidad de invención de quien la tiene) y *fecundo* (susceptible de desarrollos o aplicaciones, por lo que sirve de germen o principio inicial para todo trabajo mental y para diversas realizaciones). De este modo, se dice que un autor o un artista «tiene ideas», o que una obra «contiene una idea», cuando la obra aporta en su principio algún elemento propio e innovador. «La idea de una obra» es su diseño general, o su boceto. Se ha llamado también *idea,* en el siglo XIX, a la facultad psíquica para tener ideas, y así, se decía que un autor «tiene idea», y se llamaba idea, incluso, al conjunto de tendencias generales del arte y de la literatura de una época; pero estos sentidos apenas se usan hoy.

➢ CONCEPCIÓN, CONCEPTUAL, IDEOLOGÍA, IMAGINACIÓN, INVENCIÓN.

III - Mezcla entre los sentidos I y II

La pintura simbolista, en reacción frente al realismo y el naturalismo, y poetas como Mallarmé han designado por el término Idea el origen subjetivo de su creación, pero también se indica que este origen es de naturaleza espiritual o conceptual. En este sentido, y acerca de Gaugin y de Puvis de Chavannes, se ha hablado de una pintura «ideísta». Sin embargo, es un poco forzado reducir el arte a la ilustración de ideas filosóficas, o a la intención subjetiva de su creador: por otra parte, este sentido *III* aúna dos elementos (la intención subjetiva y el pensamiento intelectual) que no siempre van juntos. El término idea, en este sentido *III,* se ha hecho muy ambiguo.

R. R./A. S.

➢ INTENCIÓN, SUBJETIVO.

IDEAL. *Ideal,* adjetivo o nombre, designa lo que tiene los caracteres de una *idea;* pero, al igual que la palabra *idea,* ha tomado varios sentidos que a veces se emplean de manera confusa, cuando un sentido se sobreentiende en otro. No obstante, pueden distinguirse las siguientes acepciones.

I - Modelo absoluto y universal de perfección

En este sentido, el *ideal* está ligado, ante todo, a la belleza clásica. La teoría del clasicismo italiano (Bellori) y francés (Boileau) y los modelos de Rafael, Poussin y la mayoría de los dramaturgos del siglo XVII, determinan la formulación de una *belleza ideal* que domina la estética de finales del siglo XVII y de principios del XVIII. Es un ideal definido por el valor canónico de las obras antiguas, el sentido de las proporciones, la medida y la claridad. Estos principios se vuelven a encontrar en los orígenes del idealismo* alemán, en especial en Winckelmann, quien profundizó en la esencia del Ideal griego, decisivo para la estética idealista: añadirá al sentido de las proporciones clásicas la dimensión dionisíaca*, motor de la transformación del clasicismo* en romanticismo*.

II - Esencia particular que sirve de modelo o de criterio para los juicios de gusto

En este caso ya no se encuentra un *ideal,* sino *varios ideales.* Consiste, según Kant, en la individualización y materialización de la Idea: el modelo perfecto de todo y el arquetipo de toda imitación. El Ideal de belleza no puede definirse en términos conceptuales, pues pertenece en exclusiva a la imaginación y a la intuición. Para Kant, el Ideal no puede aplicarse ni a objetos naturales ni a objetos utilitarios, sino solamente al hombre, el cual, por su naturaleza, aspira a un tal Ideal *(Crítica del juicio,* § 17), y este Ideal no puede separarse de la perfección moral, sin la que la belleza está incompleta o es inaccesible. La estética del idealismo alemán, desde Schiller hasta Hegel, consistirá en un concretar esta definición del Ideal. En Hegel el Ideal es la belleza artística en tanto que forma sensible de la Idea; en el Ideal la realidad exterior se reduce a su esencia espiritual. Al igual que la Idea, el Ideal se diferencia según la evolución histórica; no es el mismo en la época del arte «simbólico» clásico o romántico. El Ideal por excelencia es, sin embargo, el del arte griego, en el que se consigue la perfecta adecuación entre forma y contenido, porque el contenido espiritual ya no es abstracto, como en el arte «simbólico», ni tiene una profundidad filosófica que rebaje la forma sensible a una exterioridad inadecuada, como sucede en el romanticismo: en la Grecia clásica, el arte era la forma más alta de expresión humana.

El término *ideal* ha venido, por último, a designar toda categoría* estética o toda forma especial de valor estético hacia el que tiende una obra o hacia el que se dirige un artista. Así, hemos asistido al nacimiento del «ideal negro», de la disonancia, ideal negativo que denuncia la virtual imposibilidad del arte ante el fracaso del humanismo que lo inspiraba desde la Antigüedad.

III - Existencia espiritual, opuesta a la realidad material, y hacia la cual tiende el alma humana

Este sentido deriva de los sentidos precedentes, y acentúa una espiritualidad en la que se encuentra la perfección. Según Schiller, todo arte moderno, «sentimental», está determinado por la contradicción entre la realidad y el Ideal, tensión que desemboca en la sátira, la elegía, el idilio o la poesía didáctica. Cuando Baudelaire escribe: «Por tanto, la moda debe ser considerada como un síntoma del gusto del ideal que sobrenada en el cerebro humano por encima de todo lo grosero, terrestre e incómodo acumulado allí por la vida natural... *(Le peintre de la vie moderne),* asocia el Ideal, como hace Hegel, con la vida del espíritu, con la cultura; pero Baudelaire añade un matiz polémico y malicioso en el que la crítica social se mezcla con el odio a la humanidad y a la naturaleza. (Baudelaire ha utilizado también *ideal* en el sentido *II:* «Pues no puedo encontrar entre estas rosas pálidas / Una flor que se parezca a mi rojo ideal», dice en *L'idéal;* sin duda se trata aquí de un ideal personal entre muchos otros: sensualidad sin trabas y sin hipocresía, indiferencia moral.)

IV - Lo que manifiesta su aspiración a la espiritualidad, mediante la búsqueda de una gracia inmaterial y etérea

Este sentido florece a partir del simbolismo, último avatar de una «belleza ideal» que acaba en los adornos del Art Nouveau. El *ideal* se convierte aquí en una *categoría estética;* y de esta manera, se dice que un poema «es ideal», o que una determinada mujer tiene una belleza escultural mientras que tal otra tiene una belleza «ideal». Este uso del término, aunque claramente estético, pertenece más al lenguaje corriente que al vocabulario exclusivo de la estética.

V - Perfecta realización artística de un cierto tipo de seres

Cuando Lanson escribe en su *Histoire de la littérature française:* «Ciertamente, Trissotin es el abad de Cotin, y Vadius es Ménage... Pero Trissotin es el ideal del pedante agrio, y Vadius el de fámulo injurioso», no toma *ideal,* sin duda, en alguno de los sentidos precedentes (¡«Vadius como ideal de fámulo» no significa que Vadius sea lo que el fámulo aspira a ser!); el autor quiere decir más bien que estos personajes realizan de manera paradigmática la esencia del fámulo y del pedante. Este uso del término puede dar lugar a confusiones, y no ha sido nunca muy frecuente su uso; se prefieren otros términos, como arquetipo*, modelo*, paradigma*, etc.

VI - Lo que no existe más que en la imaginación

Hoy este sentido es arcaico, se prefiere decir imaginario, ficticio, quizá ilusorio. Por otra parte, este uso de *ideal* se mezclaba a veces con la idea de perfección, y entonces se sobreentendía que algo tan perfecto no podía existir realmente; Rousseau, por ejemplo, parece haber jugado con el doble sentido de esta palabra, mientras que otros autores, como Bersot, los han distinguido cuidadosamente. R. R./A. S.

➢ ABSOLUTO, EXISTENCIA.

IDEALISMO

I - Sentido filosófico

Se denominan *idealistas* los sistemas filosóficos según los cuales el ser es determinado por

«ideas» –ideas objetivas o esencias universales en el platonismo; ideas subjetivas (pensamientos o simples representaciones) en autores modernos tales como Berkeley, Kant o Schopenhauer; ideas al mismo tiempo objetivas y subjetivas, en Leibniz y Hegel–. El término idealismo, que primeramente fue polémico, y luego, desde Kant, se empleó corrientemente sin este matiz, fue creado en el siglo XVIII, pero se aplica también a corrientes de pensamiento de la Antigüedad o del Renacimiento.

El idealismo está en el origen de la estética moderna, puesto que han sido filósofos idealistas los que le han otorgado a la estética su estatuto de disciplina autónoma, y le han dado su prestigio. Pero la estética, a su vez, ha cumplido una función determinante para el idealismo, al menos en la época del idealismo alemán: el arte es el ejemplo primordial de una realidad íntegramente estructurada por el espíritu, de una reconciliación exitosa entre el espíritu y la naturaleza. Es «organon» y modelo de la filosofía en Schelling, y cumple ya una función de síntesis en el sistema de las críticas kantianas. La dialéctica, la relación orgánica entre el todo y las partes en la obra de arte, es uno de los modelos de la dialéctica hegeliana, y de una cultura que desarrolla todas las facultades humanas según el ideal de Goethe y de Humboldt.

Los comienzos del idealismo alemán se caracterizan por una reacción contra el racionalismo (Hamnann), y la exigencia de un desarrollo armónico del hombre en su totalidad. Por oposición a la afectación del clasicismo y del arte rococó, Herder redescubre el arte popular y el teatro de Shakespeare, y Winckelmann el arte de Grecia antigua. El movimiento *Sturm und Drang* (1770-1780), del que participa el joven Goethe, reivindica el derecho del *genio** a la libertad de creación, con independencia de cualquier norma. Estos comienzos del idealismo están ligados a las tendencias revolucionarias de la burguesía que, en Alemania, a diferencia de lo que sucede en Inglaterra y Francia, no puede expresarse en el plano económico y político; los cambios en el ámbito de la estética y de la filosofía suplen, entonces, esta revolución económica y política.

Los años 1780-1790 asisten a la vuelta de Goethe y Schiller hacia el clasicismo, y el idealismo se desplaza, con la crítica kantiana, hacia un racionalismo de la *Vernunft,* de la razón práctica. La estética kantiana, la *Crítica del juicio,* que se inspira en Mendelssohn, Moritz y Lessing, aparece en 1790; esta estética termina con la de la recepción y del gusto, propia del siglo XVIII, e inaugura la del genio, de la producción artística y de las «ideas estéticas». Será determinante para Fichte, para quien el arte «transforma el punto de vista trascendental y lo convierte en punto de vista común»; y también para Schiller, que introduce, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), el arte como modelo de la transformación social y, en el ensayo sobre *Poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796), la reflexión sobre los fundamentos de los géneros artísticos, sobre la relación entre arte e historia, y sobre los problemas de la modernidad. Friedrich Schlegel, uno de los creadores de la crítica moderna, prosigue estas reflexiones en sus aforismos, que frecuentemente anticipan la estética de Hegel. Con éste y con Novalis, el idealismo cambia a romanticismo, a oposición radical entre la realidad y un mundo ideal irrealizable. En 1802-1805, Schelling resume la estética clásica y romántica de la era de Goethe en sus cursos sobre la *Filosofía del arte* (publicados en 1859). En Solger, la estética de Schlegel y de Schelling, la teoría de la ironía y de los mitos, gira hacia lo trágico y al pesimismo generalizado, con lo que anuncia a Schopenhauer. Por último, Hegel, en sus cursos de 1817-1829, realiza la gran síntesis de la estética idealista, basada en una filosofía dialéctica e histórica de la Idea y del Ideal artístico. Por otra parte, el movimiento idealista inspira todas las corrientes artísticas de la época, las obras de Goethe y de Schiller, y las de Hölderlin, Kleist y Jean Paul, la música de Beethoven y la pintura de Ph. O. Runge, C. G. Carus o C. D. Friedrich.

Schopenhauer, en este mismo tiempo, edifica doblemente su estética sobre el idealismo: idealismo de la Idea platónica, por una parte (el arte no copia la realidad exterior fenoménica, sino que deriva de la Idea); idealismo de las representaciones subjetivas, por otra (el sufrimiento de la conciencia individual, ante un mundo de apariencias ilusorias, encuentra consuelo en el arte; éste libera del tiempo y de la voluntad de vivir; el placer estético reside en que, para un sujeto cognoscente puro, el «mundo como representación es el único que permanece, y se desvanece el mundo como voluntad»).

A partir, aproximadamente, de 1840, el idealismo ha sufrido las críticas del materialismo dialéctico y de las ciencias. Pero no cesa, empero, de reaparecer, en los neokantianos y en la «filosofía de la vida» de Dilthey, en Husserl, Heidegger y sus discípulos. Los primeros escritos de algunos grandes estetas del siglo XX todavía son de estructura idealista (Croce, *La teoría de la novela* de Lukacs, *El origen del drama barroco alemán* de Benjamin, *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky). La estética y la crítica literaria y artística continuamente se inspiran en los textos fundamentales escritos entre 1770 y 1830.

II - Sentido peyorativo

En este sentido, se denomina idealista toda estética que enfoca la obra de arte única o primeramente desde el punto de vista de las ideas que en ella se expresan, con abstracción de lo que en el arte no se reduce a espíritu, como son las condiciones materiales de la producción artística. Este sentido, menos usado que el precedente, no tiene la misma densidad filosófica, y a veces se presta a confusiones.

Por lo que respecta al uso del término idealismo para designar a un soñador amablemente utópico, no se trata de un uso ni estético ni filosófico, y no corresponde a un lenguaje apropiado. R. R.

➢ HEGELIANO, IDEA, KANTIANA (ESTÉTICA), PLATÓNICA (ESTÉTICA).

IDENTIFICAR

I - Identificar: considerar como idénticos

Es decir, considerar como exactamente iguales, y que no son sino uno. Este sentido se usa poco hoy, y raramente en estética. Se prefiere decir *asimilar* dos seres uno a otro (por ejemplo, un poeta identifica Júpiter y Zeus, o asimila uno a otro), o *confundirlos* (se dice más bien si en realidad son distintos).

II - Identificarse con...: fundirse mentalmente con otro ser, tener la impresión de ser ese otro ser, vivirlo desde dentro. De este modo, se dice que un lector, un espectador, un actor o un autor... *se identifica* con un personaje diegético*. Es un hecho frecuente, y es importante para la estética, que lo ha estudiado sobre todo con el nombre de *simpatía* (en sentido etimológico), y a veces con el de *proyección.*

➢ IMAGINACIÓN, ILUSIÓN, ENCARNAR, INTÉRPRETE, YO MÍTICO, SIMPATÍA.

III - Identificar a alguien: descubrir o probar quién es realmente

Este sentido es reciente, y deriva de la acepción jurídica y forense de la palabra *identidad:* lo que permite afirmar que una persona es verdaderamente quien se cree o quien ella pretende ser; lo que permite saber quién es; y, por desplazamiento de sentido, su verdadera personalidad, su auténtico estado civil. En estética, puede tener cierta *identificación* un personaje, cuando este conocimiento sirve para comprender mejor la obra. Es el caso de lo que dice Villon sobre tres «pobres huérfanos necesitados», Colin Laurent, Girart Gossouyn y Jehan Marceau; durante mucho tiempo se les creyó verdaderos niños pobres protegidos por el poeta. Más tarde fueron identificados: se trataba de tres ricos hombres de negocios de su época. Cambia así todo el sentido del pasaje, lo mismo que su categoría estética. También puede intevenir en el juicio estético de una obra el identificar el autor real de una obra (por ejemplo, si se llega a advertir que el autor es más moderno de lo que él pretendía, o de lo que se pensaba: se trata entonces de un falsificador o de un imitador, y no de un precursor). Pero en muchos casos estas identificaciones ofrecen conocimientos meramente históricos sin relevancia estética; por ejemplo, el identificar la persona cuyo retrato era hasta ahora un *Retrato de un desconocido* puede no tener ninguna importancia para el esteta: el cuadro se basta por sí solo. A. S.

IDEOGRAMA. Del griego *idea* (ἰδέα), que significa eso mismo, idea, y de *gramma* (γράμμα), signo.

Signo gráfico que representa el ser o la cosa significada, o, cuando se trata de una idea abstracta, sugiere su sentido.

En su origen toda escritura ha pasado por un estadio ideográfico. La mayor parte de los pueblos han pasado a emplear, después y poco a poco, signos que traducen los sonidos, y algunas escrituras (la de los Mayas en especial) han conservado los ideogramas, generalmente en combinación con fonogramas.

Desde el punto de vista estético, el ideograma se caracteriza por la simplificación de las formas, la precisión del grafismo, y la elección juiciosa de las figuras y símbolos usados para representar actos o ideas abstractas. Mientras que en las escrituras egipcias y maya (esta última, aún no descifrada hoy) los ideogramas se asemejan a la apariencia de las cosas, o son, en todo caso, fácilmente reconocibles, los caracteres chinos han evolucionado hacia formas más abstractas y, según algunos, ha acabado por romperse su vínculo con la figuración. (Se puede seguir bastante bien la evolución de esta escritura a través de textos arcaicos.) En la caligrafía china o japonesa sólo se busca la estética; el texto, generalmente poético, asume la función de significante.

En nuestra época aún se usan los ideogramas de formas más simples –pero fácilmente identificables– en publicidad, en la señalización y siempre que alguien se quiere comunicar por encima de las barreras de los idiomas. M. S.

➢ CALIGRAFÍA, JEROGLÍFICO, SIGNO.

IDEOLOGÍA. *I* - Ideología significó, en primer lugar, *estudio de las ideas,* entendidas éstas en el sentido de *hechos psíquicos;* por tanto, *ideología* era sinónimo de *psicología* (Auguste Comte aún usaba indiferentemente ambos términos). La gran obra de Destutt de Tracy, *Eléments d'Idéologie* (1804), inspirada en la filosofía de Condillac, dio su nombre a la escuela ideológica, que incluía no sólo a Destutt de Tracy, sino también a Cabanis, Degérando, etc. Esta escuela tuvo influencia en estética. Degérando concede un puesto importante en la formación de la sensibilidad –y, luego, de la moral– a la familiaridad con el arte y con la belleza natural. La importancia que los ideólogos conceden a la observación directa de los hechos vividos, y a lo que hoy se denominaría descripción fenomenológica, ha influido en Stendhal. Los Ideólogos franceses han influido también en la literatura italiana; Leopardi, por ejemplo, lo declara explícitamente.

Pero Napoleón tomó el término ideología en mal sentido, debido a la oposición política que los Ideólogos ejercieron frente al Imperio. Marx toma también la connotación peyorativa del término, pero le da un sentido nuevo, que la extensión de los conceptos marxistas a la crítica literaria y artística ha convertido en término estético hacia finales del siglo XIX y, sobre todo, en el XX. A. S.

➢ IDEA *[II].*

II - Este término designa aquí, frecuentemente en sentido peyorativo, y más raramente en sentido objetivo o neutro, las tendencias y el partido seguidos de manera implícita o explícita, que se expresan en las obras de arte o que determinan su estructura y su técnica. Se puede admitir que toda obra comporta elementos ideológicos, sin que por ello el arte se reduzca a la pura y simple ideología; es decir, a la expresión de una conciencia *falsa,* deformada por intereses partidistas, o derivada de

una voluntad de influencia, de mixtificación o de movilización del público. Conviene distinguir entre la crítica legítima de obras, o de aspectos de obras, que son vehículo de presentaciones tendenciosas de la sociedad y de la historia, y la crítica fundada en una sociología vulgar que querría reducir el arte en su conjunto a la ideología de las clases dominantes en cada momento. En efecto, la exigencia de *verdad** es inmanente al arte, aunque ninguna obra pueda cumplirlo totalmente, y cuanto menos manifiestas son las intenciones, mayores son las posibilidades de que la obra sea verdadera.

Por consiguiente, la crítica debe tener en cuenta la dimensión ideológica de las obras de arte, y éstas deben someterse al análisis crítico de su contenido de verdad. En una época dominada por conflictos ideológicos y por los intentos de reducir el arte a medio de propaganda o a producto de consumo, el artista es más que nunca responsable de las valoraciones implícitas de su obra, y de las implicaciones de su forma. La música misma puede mentir cuando, en Wagner o Strauss, expresa un heroísmo forzado o la pervivencia de tradiciones populares sacudidas por la era industrial; la ingenuidad del artista es también, ahora, una ideología.

Para evitar la ambigüedad del término ideología *(falsa* conciencia o expresión de una conciencia *colectiva),* ciertos críticos han preferido otros términos para designar la dimensión sociológica de las obras de arte («visión del mundo», en Lucien Goldmann, «conciencia colectiva» en Walter Benjamin); ya no se trata aquí de formas de mixtificación, sino de auténticas posibilidades (especialmente en grupos sociales que no tienen, o todavía no tienen, privilegios que defender) de pensar («visión trágica» de Racine, visión «alegórica» del drama barroco o de Baudelaire).

Al prestarse a un consumo pasivo, el arte puede hacerse «ideológico» por el mero hecho de existir; y de ahí el rechazo de la apariencia armoniosa, la agresividad y la tendencia crítica del arte del siglo XX, en sus representantes más genuinos. Por su denuncia de las ideologías dominantes, el arte se expone permanentemente a la censura o al rechazo del público. De manera semejante, las sociedades más avanzadas han desarrollado un mecanismo de «recuperación» y de falsa tolerancia que amortigua la crítica cortante. Aunque el problema de la ideología a menudo ha desviado las discusiones estéticas de lo específicamente artístico, no obstante ha reforzado la conciencia de la responsabilidad social del artista, y pone a la vista la necesidad actual de una muy profunda reflexión en materia de arte. R. R.

IDILIO / IDÍLICO. *En sentido I,* el idilio es, según su etimología, un *cuadro pequeño* (del griego εἰδύλλιον, imagen pequeña, diminutivo de εἶδος). En la poesía griega, el idilio era un poema, bastante corto, que describía o presentaba una escena mitológica o una escena de la vida corriente sumamente simple. Los *Idilios* de Teócrito son modelos de esta forma, aunque presenten personajes legendarios, campesinos o ciudadanos como en *Las siracusanas.*

Un sentido II ha restringido el término, por influencia de los poetas bucólicos griegos y, sobre todo, de las *Bucólicas* de Virgilio, al sentido de *pequeño cuadro de poesía amorosa y campestre.* El término se hace entonces casi sinónimo de *égloga.* Y éste es el idilio clásico, y el sentido que se le suele dar hoy (cf. *Idillies,* de Vauquelin de la Fresnaye, *Idylles,* de André Chénier, el *Groupe des idylles* en la *Légende des siècles,* etc.).

Por último, apareció *un sentido III* en la segunda mitad del siglo XIX, ampliado fuera del marco de lo pastoral, y con el ánimo de alcanzar categorías estéticas más vigorosas. La obra *Idylles du Roi,* de Tennyson, son relatos de leyendas artúricas; Victor de Laprade escribió *Idylles héroïques.* Este sentido apenas permanece.

Lo *idílico* es la categoría estética del idilio en sentido *II.* Se compone de tierna suavidad enmarcada en un ambiente campestre idealizado, y une la simplicidad con la vida dulce. Requiere delicadeza y pulso seguro, pues existe el peligro de que la gracia decaiga en insulsez o en el melindre. Schiller *(Poesía ingenua y poesía sentimental)* reprochaba a los autores de idilios modernos –como Gessner– el que mezclaran una naturaleza auténtica con la nostalgia de la naturaleza perdida, cosa que le parecía contradictoria. El caso es que lo idílico fácilmente degenera en una imagen artificial de lo natural. A. S.

➢ PASTORIL, BUCÓLICO, CAMPESTRE, ÉGLOGA, PASTORAL.

IGLESIA. Del griego, *ekklésia* (ἐκκλησία); *iglesia* designa, en la religión cristiana, el conjunto de los fieles en tanto que forman un cuerpo, una sociedad instituida por Jesucristo, y también, por metonimia, el edificio en el cual los fieles se reúnen para practicar su culto. Es curioso señalar que en el vocabulario de la estética, la palabra *iglesia* parece menos importante que *catedral* o *capilla,* que designan tipos particulares de iglesias; pero *iglesia* tiene, no obstante, muchas significaciones estéticas.

I - Como el conjunto de los fieles

O, más estrictamente, como conjunto de eclesiásticos e incluso como instituciones jerarquizadas religiosas, las iglesias (católica, ortodoxa, protestante...) han tenido siempre un papel importante en la existencia y la naturaleza del arte sagrado* y del arte religioso*; encargos de obras, directrices dadas a los artistas en función de las creencias, de las necesidades del culto, de la moral, valoraciones de ciertas formas de arte, prohibiciones de otras formas, etc.

➢ RELIGIOSO, SACRO.

II - Como edificios

La iglesias son primeramente ejemplos muy claros de *arquitectura funcional:* su forma, sus dimensiones, su disposición interior, responden a las necesidades de las ceremonias religiosas que se practican en ellas. Pero son también ejemplos

de *arquitectura significante;* en efecto, muchas de las disposiciones de las iglesias tienen un valor simbólico. Son también con mucha frecuencia casos de *arquitectura didáctica,* ya por sus símbolos, ya por los programas iconográficos (esculturas, vidrieras) destinados a proporcionar una enseñanza a los fieles. Son, en última instancia, *edificios con función afectiva,* en tanto que, generalmente, son concebidos para provocar en los fieles sentimientos religiosos. Pero estos sentimientos no son concebidos siempre de la misma manera: mientras que los católicos tienden a construir iglesias bastante grandes para concentrar a gran número de fieles, favoreciendo el sentimiento colectivo, los ortodoxos tienden más bien a multiplicar las pequeñas iglesias, más íntimas; unas veces se busca una glorificación de la religión mediante iglesias suntuosas, otras veces se quiere, por el contrario, inducir al recogimiento interior mediante edificios muy austeros, etc.

➢ CATEDRAL, CAPILLA, CORO *[II].*

ILEGIBLE. Que no puede leerse o, por exageración, que sólo penosamente y con dificultad se puede leer.

I - En sentido propio

Es ilegible una escritura cuyos caracteres están demasiado mal trazados como para que puedan ser reconocidos. La *legibilidad* no es sólo una cualidad práctica, sino también estética; va unida a la claridad de los rasgos de manera que sean identificables al primer golpe de vista, sean letras o, en especial, palabras enteras; y a una adecuada distribución de los espacios en blanco en la escritura.

II - En sentido figurado

Un texto ilegible es aquel que no se puede leer, no tanto por su contenido, sino más bien por su pésima redacción. En la mayoría de los casos, lo que hace ilegible un texto es la longitud y la complicación de las frases; pero también puede deberse a un vocabulario ambiguo, frases anfibológicas, términos fastidiosos o irritantes por su pretenciosidad, su falta de propiedad, o por ser tan técnicos o raros que son oscuros. La frontera entre lo legible y lo ilegible varía según los lectores, y mucho según las épocas; por lo general, en unos momentos se han aprobado textos y modos de escribir que en otros momentos, y en la misma lengua, se han considerado como ilegibles. Cabe señalar también que, aunque *legible* e *ilegible* se usan por igual en sentido propio, en el figurado se usa más *ilegible* que *legible:* ¿se deberá esto a que no se siente necesidad de una palabra especial para designar lo que debe considerarse como normal?

A. S.

➢ LEGIBLE.

ILUMINACIÓN. Del latín *lumen,* luz.

I - Sentido propio

Acción de iluminar un lugar –calle, ciudad, jardín–, o un monumento para crear un efecto estético, sea con ocasión de una fiesta, sea de manera ordinaria o periódica. Resultado de esta acción.

La iluminación responde a un deseo universal. No se puede hacer ninguna fiesta nocturna sin luces. Las guirnaldas de lamparillas de las fiestas populares son prueba de ello, y bastan para crear un ambiente festivo. El arte de la iluminación se remonta a una antigüedad lejana, pero tenemos pocos testimonios precisos acerca de estas efímeras manifestaciones. El ingenio debía compensar la pobreza de medios: las lámparas de aceite y antorchas de resina, seguramente con espejos metálicos, pueden parecer poca cosa a la vista de los espléndidos espectáculos eléctricos de nuestro tiempo. Sin embargo, la descripción de ciertas representaciones, en especial durante los Misterios –en los que se hacía ver al iniciado «el sol a media noche»–, parece probar que en estas épocas remotas, tanto en Grecia como en otros lugares, los procedimientos de iluminación conseguían crear efectos que impresionaban a sus contemporáneos.

Hay que mencionar también el uso, por los constructores de los templos, de la luz y del movimiento solar para crear iluminaciones a la vez estéticas y simbólicas. Un ejemplo perfecto se encuentra en el templo consagrado a Ramsés II, en Abu Simbel (alto Egipto), en donde el sol va iluminando, mientras se eleva, una auténtica liturgia: los primeros rayos hieren a los cinocéfalos representados, en la cima del templo, en gesto de saludar al astro-dios. Luego se ilumina la inscripción que contiene el nombre del faraón; y, con esta llamada, aparece su rostro, y la luz penetra en el interior del templo, hasta que un rayo ilumina tres de las cuatro estatuas que están en lo más hondo del santuario, Amón, Ra y Ramsés, mientras que deja en la sombra a Ptah, el dios ctónico. En las iglesias orientales a veces se utiliza un simbolismo semejante, y la iluminación sucesiva de las partes del edificio es amplificada por el esplendor de los esmaltes.

Gracias a la invención de los fuegos de artificio y de Bengala las fiestas nocturnas adquirieron una belleza hasta entonces desconocida. Los espectáculos en los jardines iluminados de Versalles desplegaban ante el rey y la corte auténticos juegos de magia. En nuestros días las iluminaciones forman ya parte del decorado cotidiano de nuestras ciudades, merced a la luz eléctrica y los recursos enormes de una técnica en constante mejora. La iluminación de los monumentos les confiere una belleza diferente de la que les da la luz del día. Aquella nueva luz transfigura los materiales, acentúa las líneas y puede disimular detalles menos felices.

Hace mucho tiempo que se ha logrado combinar luz y música –se conocen los *Feuermusik* de Haendel–; pero en los espectáculos de «Luz y Sonido» de nuestros días se le añade la palabra, y la mayor parte de las veces tales espectáculos se crean en lugares notables de la historia y del arte. Ciertamente, no todos son satisfactorios, y no todos los lugares son igualmente aptos para estos espectáculos, pero, en cualquier caso, se trata de la creación de un nuevo tipo de espectáculo que, quizá, todavía no ha logrado actualizar todas sus potencialidades.

➢ ARTIFICIO *[II],* ALUMBRADO, FIESTA.

II - En las artes plásticas

Coloreado, *a posteriori,* de grabados sacados en blanco y negro. Así, las imágenes de Epinal de la célebre fábrica de J. Charles Pellerin eran primitivamente grabados iluminados, en principio grabados sobre madera coloreados al estarcido, posteriormente grabados en talla dulce coloreados a pincel. El término iluminación, en este sentido, contiene a veces la idea de una cierta ingenuidad de factura, a veces incluso de tosquedad. Los métodos de reproducción en colores han reducido mucho el uso de la iluminación.

➢ COLOREAR/COLORIDO.

Finas decoraciones o ilustraciones, en colores, que adornan los manuscritos. Se denomina sobre todo iluminaciones a las ornamentaciones de las letras mayúsculas, de los márgenes; en la Edad Media se multiplicaron los arabescos, ornamentaciones florales, follajes que terminaban en formas animales, escenas graciosas o a veces grotescas mezcladas con motivos abstractos, desplegándose en estas iluminaciones una inspiración, una fantasía y un sentido decorativo inimitables.

➢ ILUSTRACIÓN, MANUSCRITO *[II],* MINIATURA.

III - Sentido figurado

Súbita luz que se hace en el espíritu para comprender los misterios sobrenaturales; rasgo de genio; descubrimiento fulgurante; inspiración instantánea.

Son muchos los testimonios de los artistas acerca de estas «iluminaciones del espíritu» que, en un instante especial, les desvelan la solución de un problema estético meditado durante largo tiempo vanamente, o la visión fulgurante y, por así decir, instantánea, de la obra que tienen entre manos. Esta iluminación, que da a quien es favorecido con ella la certeza de estar en contacto con un mundo superior, hace del artista testimonio y mensajero de esta realidad inefable, que su obra evocará a quienes no han recibido dicho favor. Pero este insigne privilegio comporta graves peligros: en la proximidad de las cimas luminosas se abren abismos que pueden llevar a la locura y la muerte. Esta corriente de pensamiento conduce directamente al iluminismo. M. S.

➢ GENIO, INSPIRACIÓN.

ILUMINACIÓN (alumbrado)

I - En el ambiente cotidiano

El término de *alumbrado* que parece datar de finales del siglo XVIII, designaba en un principio la manera de dispensar luz artificial en las calles de una ciudad, más tarde designa, en general, toda distribución de luz artificial, y, por último, desde finales del siglo XIX, la manera de dar luz artificial o natural. El alumbrado no pone tanto el acento sobre la luz en sí misma, como en el caso de las iluminaciones en las que lo que se comtempla son las fuentes de luz, sino en la manera en que los objetos reciben la luz y se manifiestan a la vista en función de ella.

La iluminación es utilitaria pero también es un hecho estético. En principio las lámparas, candelabros, luminarias en general, competen a las artes decorativas y del mobiliario y su aspecto contribuye a la parte estética del ambiente cotidiano; muchas son verdaderas obras de arte. La manera de hacer que penetre la luz natural en los edificios es una parte importante del arte de la arquitectura; interesa también a otras artes tales como la artes del vidrio. Y sobre todo la forma en que las cosas son iluminadas, la dirección y la difusión de la luz, la distribución de luces y sombras en nuestro entorno, constituyen con frecuencia una obra de arte, a lo cual somos más o menos conscientemente sensibles. Muchas personas le conceden una gran importancia estética, por ejemplo, en la distribución de un interior.

II - Teatro

Al encerrarse en una sala oscura, el teatro occidental adquirió una nueva dimensión: la de la iluminación. Los espectáculos, bien al aire libre, bien en salas dispuestas para tal efecto (juegos de pelota) en un principio eran celebrados durante el dia; reglamentos policiales muy estrictos obligaban a terminar las representaciones antes de la noche. Pero en 1640, las horas de espectáculo fueron modificadas. Fue necesario entonces iluminar la escena y la sala. En un primer momento, el problema era sólo de naturaleza práctica: iluminar a los actores con candelabros o lámparas de aceite. Pero enseguida se descubrieron los usos artísticos de los efectos de iluminación, en particular para la ópera, a partir de 1672 (fecha en que la Academia Real de Música inaugura una nueva sala); los efectos son entonces muy limitados, a pesar del progreso (quinqués, es decir, lámparas con una doble corriente de aire, gasas coloreadas, pantallas de oscurecimiento, reflectores...); responden a dos orientaciones estéticas: el realismo y la magia. Se crea la ilusión de la noche, de la tempestad, del pleno sol. Se producen por medio de iluminaciones coloreadas atmósferas mágicas, irreales. La iluminación inevitablemente débil y difusa tiene dos consecuencias que determinarán durante mucho tiempo la historia estética de la puesta en escena. Los actores importantes se sitúan siempre en un primer plano, siempre de cara al público, con el fin de ser mejor iluminados (eso impone una puesta en escena estática y monótona). Los decorados, hechos de lienzos pintados, se construyen según las leyes de la perspectiva y los principios del trampantojo, para crear una ilusión de espacio, de profundidad y de realismo perfectos, teniendo en cuenta la luz fuliginoso de las lámparas de aceite.

Aunque la época romántica conoció un primer progreso notable con la iluminación de gas (flexibilidad de utilización, mayor intensidad, regularidad de iluminación.), la innovación técnica no tuvo una incidencia particular sobre la utilización artística. Permanecen los mismos principios de realismo y de magia.

Será con la iluminación eléctrica, de posibilidades casi ilimitadas de potencia y movilidad in-

comparables, la que cambiará completamente los elementos tradicionales de la puesta en escena. Se opera una revolución estética. La iluminación se convierte en la luz, nuevo elemento de la puesta en escena. Sus efectos ya no responden sólo a una voluntad naturalista, sino a elecciones artísticas. Resueltos los problemas prácticos de iluminación, la luz será considerada por sí misma. «Es el alma de la puesta en escena», decía Antoine. Permite resaltar a un actor, su aislamiento en un haz luminoso. Crea ambientes emocionales convincentes. La iluminación adquiere un valor estético en sí.

Las consecuencias de esto son revolucionarias. Los movimientos de los actores se liberan de las limitaciones de la iluminación. La interpretación gana en naturalidad. Ya no se reduce a ostentación de los papeles importantes. Todos los personajes son visibles. Es posible desplazarse por todo el escenario, que gana en profundidad. Del naturalismo* se pasa al expresionismo*, después a otras búsquedas que son posibles gracias al dominio de la luz.

La iluminación eléctrica domina el decorado. Los decorados pintados ceden ante los decorados construidos. Los trampantojos y las perspectivas pintadas no resisten la intensidad de la iluminación eléctrica, que revela el artificio. Se imponen los decorados de volúmenes, los decorados reales y ya no de ilusión. La luz permite también la supresión total del decorado, puesto que ella crea por sí misma un universo (cf. el TNP de Jean Villar). El ballet sufre una evolución análoga; aunque lo esencial de los espectáculos de Loïe Fuller había consistido en las iluminaciones coloreadas proyectadas sobre velos, en el ballet *Feu d'artifice* de Balla, sobre una música de Stravinsky (Roma, 1917), la puesta en escena reside únicamente en los efectos de luces coloreadas accionados por una mesa de luces. Actualmente, el láser permite presentar decorados con formas sin realidad material.

De este modo, el mundo de la escena se convierte en un universo propiamente teatral. Este sentimiento se refuerza por la clara separación entre la sala oscura y la escena iluminada. Así se consuma el principio de ilusión. Pues la luz no se contenta con hacer creer, sino que ella misma crea.

III - Pintura

1 / La iluminación diegética

Aunque el empleo del término iluminación es reciente en este campo, la preocupación por la distribución de las luces y las sombras en el lienzo, y del claroscuro, es muy antigua. Pero el término iluminación no es exactamente sinónimo de luz. La iluminación es la posición de la fuente (o fuentes) de luz en relación a los objetos iluminados, en el universo representado por la obra, y la manera en que esta luz llega hasta ellos; así, la iluminación caravaggiesca está caracterizada por un haz de luz que llega atravesando en oblicuo un espacio oscuro, o Homan Hunt en *La luz del mundo* combina la una triple iluminación con la luz de la luna, la aureola de Cristo y la linterna que Cristo tiene en la mano.

2 / Iluminación real

La iluminación representada en el cuadro reproduce generalmente una luz real observada por el pintor. Además, la iluminación, en el sentido de luz artificial, tiene una gran importancia en el trabajo del artista, debido a las variaciones en el aspecto de los colores según se trate de luz natural o de luz artificial. Se ha observado que muchas de las escenas nocturnas de Georges de la Tour fueron pintadas con los únicos colores que no cambiaban ante la luz artificial o la natural.

IV - Fotografía y cine

La iluminación es esencial en las artes que juegan con la luz misma y hacen, de este modo, la síntesis de la iluminación diegética y la iluminación real. Se iluminan los seres y las cosas fotografiadas, con vistas al efecto estético que se quiere obtener, por tanto, las técnicas de iluminación son aquí importantes. Pero la creciente sensibilidad de las películas tiende a reducir cada vez más la distancia entre la iluminación diegética, es decir, la que se supone que ilumina el universo representado en la obra, y la iluminación real en el momento en el que se hacen las tomas.

➢ ARTIFICIAL, DECORADO, LUZ.

ILUMINISMO. Corriente de pensamiento religioso y filosófico fundado en la creencia en una iluminación interior sobrenatural, una revelación divina, y que se manifiesta en el siglo XVIII y surge por reacción contra el racionalismo de la época.

Desde el punto de vista estético, se puede pensar que, del mismo modo que hay un «espíritu barroco» no limitado a la época en que se le localiza, así también hay un «espíritu iluminista» cuyo rastro ininterrumpido puede seguirse desde el profetismo judío, a través de los apocalipsis, el neoplatonismo, los cabalistas, los místicos alemanes del siglo XVI, Jacob Böhme –considerado como el padre del iluminismo propiamente dicho (Swedenborg, Blake...)–, hasta nuestros días, pasando por los Románticos y el arte visionario.

Características del iluminismo: relaciones directas del hombre con Dios y los mundos superiores; importancia de la dimensión interior, de la que el mundo exterior es figura; experiencias iluminadoras subjetivas traducidas en imágenes y símbolos personales; distinción entre la letra, que corresponde a la división y la cantidad, y el espíritu, que conduce a la unidad. Para la estética es importante la oposición que los Iluministas establecen entre la imaginación de los fantasmas y los sueños, y la imaginación creadora que participa de la Palabra divina presente en cada uno. El hombre lleva en sí mismo el cielo y el infierno, y puede contemplarlos; es una idea muy próxima al *mundo imaginal* de Henry Corbin. También hay que advertir la importancia que se concede al lenguaje, a la palabra, que posee un poder mágico tanto por su contenido como por su forma. Los Románticos recogerán esta idea, y la aplicarán a la poesía considerada como lenguaje original. Para ellos, todas las formas de arte son los restos degradados de un lenguaje primordial único. El artista debe

hacer visible el mundo interior. Visionarios tales como Hugo (tanto en sus obras plásticas como en sus poemas) o Novalis pertenecen al mismo universo espiritual y estético que Blake o Swedenborg. M. S.

➢ CÁBALA, MÍSTICO, ROMANTICISMO.

ILUSIÓN. La ilusión es una falsa apariencia que juega con nosotros (del latín *ludere,* jugar). En la ilusión hay, ciertamente, un objeto real (cosa que la distingue, por ejemplo, de la alucinación, en la que se cree percibir algo cuando en realidad no hay nada); pero este objeto real se presenta de una manera engañosa, y tenemos la impresión de que es distinto de lo que efectivamente es. La ilusión puede concernir a las artes representativas.

I - Artes plásticas, especialmente la pintura

Una primera clase de ilusión es la pintura de apariencias engañosas, que es una pintura que hace creer en la presencia de algo mientras que, en realidad, no hay más que una imagen. Esta imitación fue apreciada en la Antigüedad; se conocen muchas anécdotas célebres: frutos pintados que los pájaros intentan picotear, cuadro que se creía cubierto por una cortina, pero cuando se lo quiere desvelar resulta que el cuadro representaba una cortina pintada, etc. Paradójicamente, pues, el colmo de la verdad viene a ser una mentira; pero, ¿no será así porque las cosas sensibles ya son, de suyo, apariencias ilusorias? Ésta es la postura de Platón.

Otra clase de ilusión no confunde la realidad y la obra de arte –cosa que fácilmente se reconoce como artificial–, sino que da de la obra una percepción interiormente falseada. Algunos efectos de modelado o de perspectiva consiguen producir ilusión de relieve o de profundidad. Unos colores parecen más claros por contraste con colores oscuros. Se puede producir la ilusión de un tono verdoso mediante la oposición con un rojo intenso. Al final acaba siendo difícil discernir lo que es ilusión y lo que simplemente es presencia de elementos subjetivos en la percepción. A. S.

➢ APARIENCIA, FICCIÓN, ESPEJO *[I],* PERSPECTIVA, PLATÓNICA (ESTÉTICA), TROMPE-L'OEIL.

II - Teatro

El teatro, mediante la mímesis aristotélica, pone un universo diegético. La ilusión teatral *(La ilusión cómica,* según el título de la obra de Corneille, tomando «cómico» en este antiguo sentido teatral) está en hacer creer que se está viendo los acontecimientos diegéticos mismos, haciendo olvidar que se trata de una figuración fundada en la imitación; es un principio esencial del teatro occidental. El arte de la representación teatral, lírica o dramática, comprende la creación de tres clases de ilusión: la de la vida humana mediante la reproducción de las pasiones (se basa en la interpretación del comediante*), la del espacio y el tiempo de la diégesis* (producida por el decorado y la escenificación), y, por último, eventualmente, la de los fenómenos naturales o sobrenaturales, para provocar fuertes emociones o, simplemente, aumentar la credibilidad del universo escénico (es función de la tramoya, la iluminación y la sonorización).

La verdad teatral encuentra su equilibrio entre el deseo de ilusión y la voluntad de transfiguración poética. Cada época, según sus criterios artísticos y sus posibilidades técnicas, ha acentuado uno u otro polo. El teatro antiguo y medieval procedía más bien de una estética simbólica. A partir del siglo XVI, el escenario a la italiana, claramente separado del patio por un marco, instaura el escenario de ilusión. La distancia entre el mundo representado y la realidad sensible del espectador va disminuyendo poco a poco, durante tres siglos. Y así Antoine, llevando a su más alto grado, por afán de naturalismo, el deseo de ilusión, interpreta a menudo con la espalda vuelta al público, ya que para los personajes diegéticos no existe el público. Pero se produce una reacción. El contacto con teatros muy diferentes del teatro occidental (como el teatro de Extremo Oriente, por ejemplo), pone de manifiesto también la parte de convención que hay en la ilusión teatral; pues se comprueba que se puede crear una ilusión sobre bases distintas de las del naturalismo occidental. Artaud acentúa la poética del teatro: magia y exaltación. Su modelo es el teatro oriental, que se funda, no en la ilusión, sino en la alusión. Brecht rechaza un teatro proveedor de ilusión, y propone un teatro épico que desmonta y demuestra la vida social y sus conflictos; la distanciación* le permite evitar la identificación y la ilusión. H. T.

➢ FANTASMAGORÍA, FANTASMAGÓRICO, IMITACIÓN, MENTIRA.

ILUSTRACIÓN. El uso del término *ilustración* para designar las figuras que decoran un texto, y las técnicas para ello empleadas, sólo se remonta al primer tercio del siglo XIX. Etimológicamente, la palabra conecta con el verbo *ilustrar:* hacer más claro, más inteligible, y también, dar un chispazo de luz. *Ilustración* designó primeramente los adornos de los manuscritos antiguos; de este sentido paleográfico pasó al de los grabados en madera insertos en un texto; y ha acabado por significar las imágenes de los libros, cualquiera que sea el procedimiento empleado para hacerlas.

Se debe distinguir, en la larga historia de la ilustración de los libros, dos grandes fases. La primera se remonta a la Antigüedad (especialmente a Alejandría): los manuscritos son adornados con imágenes («manuscritos con pinturas») frecuentemente coloreadas (miniaturas, iluminaciones); por definición, estas ilustraciones son obras únicas, aunque se suelen hacer varias copias de ellas. En la segunda fase, a partir de la invención de la imprenta en la primera mitad del siglo XIV, se recurre a técnicas que permiten multiplicar una misma ilustración; estas técnicas se diversifican muy rápidamente: grabado en madera, grabado en dulce en metal, litografía*, serigrafía, fotografía*...

I - Función de las ilustraciones

1 / En el plano formal

Lejos de ser un arte menor, la ilustración del libro tiene un puesto importante en la historia del

desarrollo de las artes plásticas. La miniatura, por su sentido del espacio, por la precisión del dibujo, por la ciencia de las agrupaciones, por su observación minuciosa de la realidad, por el juego de colores, ha contribuido al desarrollo de la pintura y de la escultura. Emile Mâle ha mostrado estupendamente cómo han influido el *Apocalipsis* y sus *Comentarios* adornados con miniaturas, a partir del siglo IX, no sólo en los programas iconográficos de los escultores románicos y góticos, en los tapices, las vidrieras o el arte del esmaltado, sino que han constituido también auténticos repertorios de formas para todas estas artes. Las miniaturas –influidas, a su vez, por las de los manuscritos sirios o egipcios– han fascinado la imaginación de los artistas por sus colores y sus extraños dibujos, que están en el origen de todas las figuras teratológicas (centauro, sirena...) de inspiración pagana.

2 / Función didáctica

Manuscritos tales como el *Speculum Humanae Salvationis* y la *Biblia de los Pobres* (de la que existen numerosas versiones), tras haber tenido ediciones xilográficas, han ejercido una auténtica función didáctica sobre los grandes pintores flamencos: en los talleres de Van der Weyden y de Van Eyck había ejemplares de estas obras. La ilustración, destinada primeramente a facilitar la comprensión del texto, ha acado por ocupar la mayor parte de la superficie del libro, y se ha reducido el texto a la función de leyenda explicativa. Ciertamente, la ilustración juega un papel importante sobre la imaginación colectiva, gracias a su popularización en el libro impreso.

La prensa comprendió enseguida la función de la imagen en el texto. Recurrió a la ilustración y creó, desde 1833 (en Francia), los periódicos ilustrados, como *Le Magasin pittoresque, Le Monde illustré, l'Illustration,* etc. En nuestros días, la gran prensa recurre cada vez más a la ilustración, con el fin de impresionar –frecuentemente de manera abusiva– la imaginación del espectador.

3 / Función en la estética del libro

Aliadas con la caligrafía en el manuscrito, y con la tipografía en el libro impreso, las ilustraciones contribuyen a su belleza: las letras adornadas, las cenefas de contorno, los frontispicios, las ilustraciones finales, las imágenes, etc., contribuyen a hacer del libro un objeto de armoniosa perfección y, a menudo, un objeto precioso para el bibliófilo. Incluso hay libros que deben su valor más a sus ilustraciones que a su texto. Y otros grandes libros, como la Biblia, *Le songe de Poliphile, Gargantúa, Pantagruel, La Divina Comedia, Don Quijote, Robinson Crusoe* o *Fausto,* han recibido una cierta renovación de su popularidad merced a las ilustraciones de Mantegna, Bellini, Delacroix, Grandville, Gustave Doré...

II - Relaciones entre la imagen y el texto

Aunque a menudo el artista se contenta con ilustrar literalmente el texto (como sucede en la época romántica, en la que Théophile Gautier proclamaba de manera perentoria que el ilustrador «no debía ver más que con los ojos de otro»), también a menudo, por el contrario, debe dar muestras de capacidad de invención y creación. Sobre todo en las recopilaciones poéticas ilustradas por grandes artistas, se puede advertir que hay más una relación de complicidad entre el autor y el ilustrador, que una relación de dependencia (como sucede en las recopilaciones de Apollinaire *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée,* 1911, ilustrado por Raoul Dufy, *Alcools* ilustrado en 1934 por Marcoussis, o *Cornet à dés,* de Max Jacob, 1917, ilustrado por Picasso). En tales ocasiones, como ha escrito Paul Eluard, «el pintor no renuncia a su realidad, como tampoco a la realidad del mundo. Se encuentra ante el poema como el poeta ante el cuadro. Sueña, imagina, crea. Y, de pronto acontece que nace el objeto virtual a partir del objeto real, y aquél, a su vez, se hace real; ambos son imagen de lo real para lo real». («Physique de la poésie», en *Minotaure,* invierno de 1935.) El ilustrador, con sus propios medios –los del lenguaje plástico–, se hace acompañar entonces por un lector que interpreta el texto y le da una nueva prolongación. A menudo se ve obligado, por estar comprometido en un diálogo creativo, a rechazar la transcripción literal del texto.

Esto explica que algunos autores rechacen absolutamente el que sus obras sean ilustradas, pues ello supondría el peligro de una traición a su pensamiento, especialmente en los lugares en los que se han preocupado por ocultar lo que podría ser representado por una ilustración. Así, Flaubert escribía a Jules Duplan, con virulencia: «La persistencia de Lévy en pedirme ilustraciones me provocó una ira imposible de describir. ¡Ah!, ¡que me presente al tipejo que hará el retrato de Aníbal y el dibujo de un sillón cartaginés! (...). No valía la pena emplear tanto arte en dejar todo en la vaguedad, para que vengta ahora un bruto a destruir mi sueño con su precisión inepta». Pero tras su muerte, las obras de Flaubert fueron ilustradas.

No obstante, no toda ilustración es destrucción de un sueño. La ilustración del libro –en particular del libro poético– puede incitar al lector-espectador a un «delirio de imágenes»: las imágenes formales creadas por el ilustrador se mezclan con las imágenes mentales provocadas por el texto; y aquellas imágenes formales engendran nuevas imágenes mentales. (Véase Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du Cubisme,* París, 1971.) N. B.

➢ CALIGRAFÍA, ILUMINACIÓN, GRABADO, IMAGEN *[II]*, LIBRO, MINIATURA, TIPOGRAFÍA, VIÑETA.

IMAGEN. Esta palabra, derivada del latín *imago* (representación, retrato, aparie ncia), tiene muy numerosos sentidos, y muchos de ellos interesan a la estética. Aquí sólo se definen éstos.

I - Representación de una persona o de una cosa, en una de las artes plásticas (pintura, escultura)

En la actualidad el uso de este término en ese sentido es raro en escultura, y cuando a veces se utiliza, se hace con intención arcaizante: en la Edad Media, el escultor se llamaba *tallista de imágenes.* En este sentido *I, imagen* es relativa al obje-

to representado; se trata de «la imagen de...»; se caracteriza, por tanto, por la reproducción del aspecto visual exterior de un ser real o ficticio, siempre diegético*. Pero la imagen no *es* este ser; la imagen sólo ofrece la apariciencia de aquél. Y de ahí deriva la desconfianza que a veces hay hacia la imagen, el temor a que se la confunda con el ser real; o un cierto desdén hacia ella, por ser simulacro, ilusión y mentira; o, al menos, porque se la considera como vanidad.

➢ Apariencia, Ilusión, *[i]*, Mentira, Espejo *[i]*.

II - En sentido más estricto, en las artes de la estampación, grabado, imprenta... (y actualmente, en la fotografía), la imagen es *una representación figurativa de una persona, una cosa, una escena... tirada en papel en un cierto número de ejemplares*. En un libro, las *imágenes* son, por lo general, *ilustraciones* del texto. Pero también hay libros compuestos únicamente de imágenes, con poco o nada de texto (cuando son de gran formato se les puede denominar *álbumes)*. Y cabe, incluso, que la *imagen* se presente aislada, independiente, sea en hojas volantes, sea en folletos de pequeño formato; en estos casos, la imagen tiene, por lo general, una doble función, decorativa y edificante o didáctica. Ha constituido un elemento importante de la cultura popular europea; las imágenes piadosas, las estampas de buhoneros, o las imágenes infantiles... han contribuido notablemente a la formación de la conciencia estética y la imaginación colectiva. En general, la imagen está hecha para sorprender o hacer soñar; emplea los recursos del dibujo y, con frecuenia, el color, para captar la atención, seducir el espíritu, transmitir ideas y conocimientos, o para suscitar sentimientos. Bien sabido es que se retienen mejor ciertas frases de los libros cuando «están escritas con una imagen».

➢ Ilustración, Fotografía *[iii]*.

III - *La imagen mental* es una representación que tiene un contenido análogo al de una percepción, pero aquélla se debe a un proceso psíquico, y no a la excitación material de un órgano de los sentidos; es puramente subjetiva. A menudo es visual, pero puede ser también auditiva; en cualquier caso es motriz, aunque sea gustativa, olfativa..., en pocas palabras, puede evocar cualquier sensación; pero la imagen mental no tiene relación con la agudeza real del sentido correspondiente. La imagen mental tiene una función muy importante en el ámbito estético.

➢ Imaginación *[iii]*.

IV - *En literatura, uno de los sentidos del término imagen* es el siguiente: descripción, o pasaje más corto, que indica el aspecto perceptible (frecuentemente visual) de algo, y lo presenta de manera sorprendente y que suscita una viva imagen mental. En este sentido se dice también Hipotiposis.

➢ Hipotiposis.

V - Asimismo, *en literatura,* pero *en un sentido más figurado,* y ligado a lo que el sentido *I* es para las artes plásticas, se llama también *imagen* a una especie de cuadro de conjunto que presenta algo bajo un determinado aspecto, y da de ello una cierta idea, sea mediante descripciones, sea mediante la narración, sea incluso por la acción teatral. Se habla, así, de la *imagen* que las novelas de Balzac presentan de la sociedad de su época.

VI - Por último, y también *en literatura,* pero respecto del *estilo* y no del contenido, se llama *imagen* a un *modo de hablar de algo como dándole el aspecto de otra cosa*. La imagen es entonces algo parecido a las figuras retóricas llamadas *tropos,* como son la metáfora*, la comparación*, la metonimia*, la sinécdoque* y la catacresis*. El conjunto de las imágenes y el de estos tropos están en intersección: hay *imagen* siempre que, por metáfora, metonimia, etc., se concede a algo *un aspecto sensible que no corresponde con lo que esta cosa es en realidad*. Son posibles dos casos. Lo más frecuente es que la imagen sea una expresión figurada, que da aspecto sensible a algo que, en realidad, no es sensible: una idea abstracta o un hecho meramente psíquico. Así, por ejemplo, se prestan alas al Tiempo, y se dice que vuela o corre; Montaigne, para decir que el representarse el pasado le ocupa más que el inquietarse por el porvenir, escribe: «los años podrán arrastrarme, pero hacia atrás», etc. La imagen es entonces, según la expresión de Marmontel, «el velo material de una idea». Pero hay otra especie de imagen, la que juega con el aspecto material de una cosa realmente sensible, e interpreta su apariencia de una manera más o menos fantasmagórica, haciéndola aparecer distinta de como es, como desdoblándola para atribuirle dos naturalezas a la vez. Así, Hugo escribe: «el promontorio, pastor tocado con sombrero de nubes», o ve en una luna creciente una «hoz de oro».

A. S.

➢ Figura *[iii]*, Tropo.

IMAGINACIÓN. La palabra *imaginación* tiene en el lenguaje corriente muchos sentidos que se mezclan más o menos confusamente: facultad de las imágenes mentales; facultad, en particular, de imágenes visuales; facultad para representarse un porvenir, o un mundo ficticio, pero posibles en cualquier caso; facultad para crear un mundo irreal más o menos extraño o fantástico; por último, facultad de inventar.

La mezcla de estos sentidos ha podido ser favorecida por la psicología empirista (Hume, Ribot: las imágenes se reducen a copias, residuos mnemónicos combinados de diversas maneras) y por tendencias nominalistas que reducen la invención a las solas imágenes (Taine y su «polipero de imágenes»). Las concepciones modernas ya no desconocen el carácter activo y la riqueza creadora de la imaginación, ni la amplitud del campo de la invención, que puede extenderse más allá del ámbito de las imágenes. Por lo tanto conviene precisar los tres sentidos actuales del término imaginación.

I - Sentido etimológico: la imaginación como facultad para tener imágenes mentales

La imaginación es aquí la capacidad de representarse, con mayor o menor riqueza o precisión, seres y cosas, de manera análoga a la percepción por lo que hace aspecto sensorial del contenido, pero, a diferencia de ésta, la representación se obtiene por un proceso interior, subjetivo, sin excitación de órganos sensoriales.

La existencia de una tal facultad ha sido negada por Alain: puesto que las emociones a menudo van acompañadas de imágenes, reconduce la imaginación al «error y desorden que se introduce en el espíritu a la vez que el tumulto de cuerpos» *(Système des beaux-arts)*. Esta posición supone el olvido del hecho de que pueden presentarse imágenes mentales muy precisas y claras aparte de cualquier emoción; por otra parte, la existencia de la imagen mental es reconocida como «un hecho de introspección» (Sartre), y ha sido estudiado larga e intensamente por muchos psicólogos y filósofos. Esta facultad de representación mental es independiente de la precisión, de la agudeza y del alcance de los sentidos correspondientes. Constituye un precioso recurso para el artista: los recuerdos visuales permiten pintar o dibujar de memoria; la posibilidad de escuchar mentalmente cómo sonaría en una orquesta una composición de la que sólo se tiene la partitura, quizá su versión para piano; planificación mental de una escenificación y de los momentos de los actores cuando se escribe una obra de teatro, etc.

➢ IMAGEN *[III]*, VISIÓN *[III]*.

II - La imaginación como invención

En ocasiones la palabra imaginación se toma como sinónimo de invención o inventiva: se trata de la iniciativa del espíritu, que tiene imágenes nuevas, ideas nuevas, conceptos pensados por primera vez. Esta actividad desborda y se extiende más allá del dominio de las solas imágenes; en este caso es preferible el término *invención* para evitar confusiones o limitaciones arbitrarias.

➢ INVENCIÓN.

III - La imaginación, creadora de imágenes

Este sentido, más estricto que los precedentes, se forma por intersección de éstos; se trata entonces de una capacidad de inventar representaciones mentales de aspecto sensorial. Es también el sentido que se suele dar al término imaginación, cuando se aclaran las mezclas confusas del lenguaje corriente; tradicionalmente se emplea para designarlo de manera más precisa la expresión *imaginación creadora*. Este concepto tiene una gran importancia en estética.

1 / La imaginación, carácter propio del artista, para P. Souriau

En *L'imagination de l'artiste* (1901), Paul Soriau hace de la imaginación no sólo la facultad principal y dominante del artista, sino también y sobre todo su fuente fundamental de goce, en tanto que la imaginación es contemplación y acción a la vez. Pues «se habla demasiado del goce estético..., y no se habla bastante del goce artístico, que es intenso, profundo y apasionado de una manera distinta»; pues el placer propio del artista está en unir la representación mental y la ejecución. La obra que va a hacer «le obsesionará hasta que al fin pueda verla ante él, en verdadero éxtasis, sólida, concreta, expuesta a la vista de todos a plena luz, en auténtica realidad». Ciertamente, la imaginación del artista también es en gran medida imaginación e invención técnicas; aunque sólo sea, por ejemplo, el que el dibujante invente un rasgo característico mediante el cual sugiere todo un objeto y su masa entera. El ideal artístico no está en conseguir «una imagen precisa que pudiéramos tener en el espíritu. En tal caso, en efecto, le bastaría al artista con reproducir esta visión interior»; pero lo que guía a la acción, en el hacer mismo, es una concepción, una aspiración hacia algo que aún no existe y que se encuentra mientras se le hace).

2 / El esquema dinámico según Bergson

Bergson, en *L'effort intelectuel* (1902), parte de una indicación de Ribot: la invención incluye el representarse un cierto «ideal» para alcanzar, un cierto efecto que se quiere conseguir. Entonces se busca mediante qué composición de elementos se podrá conseguir aquél. De un salto, el artista se coloca en el fin que quiere realizar, y remonta el hilo de los medios mediante los cuales podrá alcanzar este fin. «El escritor que hace una novela, el autor dramático que crea personajes o situaciones, el músico que compone una sinfonía y el poeta que compone una oda, todos ellos tienen primero en el espíritu algo simple y abstracto, quiero decir, incorpóreo. Para el músico y el poeta, se trata de una impresión nueva que hay que desarrollar en sonidos o imágenes. Para el novelista o el dramaturgo, se trata de una tesis que se ha de desplegar en acontecimientos, de un sentimiento individual o social que se ha de materializar en personajes vivos. Trabajan sobre un esquema de conjunto, y el resultado se logra cuando se alcanza una imagen distinta de los diversos elementos».

De hecho, también es frecuente el proceso inverso: muchos artistas parten, por el contrario, de la imagen concreta, puntual, en toda su sensorialidad. Pero lo que se debe retener de la tesis de Bergson es la acción y reacción entre el «esquema dinámico» y la imagen, y que la imaginación organiza «un juego más o menos prolongado entre las imágenes que pueden llegar a insertarse en aquel esquema». El esquema «es, respecto del estado abierto, lo que la imagen al estado cerrado. Presenta en términos de *devenir*, dinamicamente, lo que las imágenes nos ofrecen como *acabado*, en situación estática». Se puede objetar a Bergson que las imágenes, en el artista, tienen frecuentemente esta aptitud dinámica para engendrar un esquema; pero Bergson tiene a su favor el haber puesto en evidencia, de manera muy clara, el dinamismo orgánico de la imaginación creadora, contra la tendencia empirista, que lo dividía.

He aquí dos autores para quienes la imaginación creadora es la conjunción de la actividad realizadora y de la representación sensible. Pero hay otros dos que, al acentuar uno de los dos extremos, le darán a éste la preponderancia sacrificando el otro.

3 / El oficio creador, según Alain

Para Alain, negador de la imaginación, el artista no tiene un modelo interior de la obra. «El modelo no está ni en el interior ni en la naturaleza exterior; está en la obra misma.» El artista «ajusta sus imágenes según las va haciendo, es decir, según el objeto que nace entre sus dedos, o según canto regulado, o según una declaración mesurada». Por lo mismo que «el retrato nace con las pinceladas», así también «un bello verso no es primeramente un proyecto; sino que se manifiesta bello al poeta». El escritor está «sometido a esta ley de no inventar sino lo que escribe; desde el momento en que lo escrito tiene valor de objeto, el poeta es llevado a escribir aún más, y aún otra cosa». Todas las obras de arte son «eminentemente objetos», y «afirmadoras de ellas mismas». Por ello resulta que «hay en toda obra acabada y duradera un algo estético y también una cierta felicidad del artista en cualquier trabajo de artesano». Así, «la imaginación alcanza la perfección creadora justamente en la medida en que la obra está hecha». La conclusión de Alain es, por consiguiente, que «el poder de todas las artes, sin excepción, consiste en dar el ser a lo imaginario».

4 / La imaginación, espectáculo de las imágenes creadas, para Pradines

Imaginar, para Pradines, es fingir. «No consiste simplemente en tener imágenes, sino, esencialmente, en *entregarse a ellas*», en particular con el objeto de lograr un encanto estético. El sentimiento estético transfigura las imágenes perceptivas; y la imaginación, que es una función específica, crea imagénes que tienen sentido y valor por sí mismas. Así, «la primera obra del espíritu es el entregarse a un *espectáculo,* sea de sí mismo (en la imagen del recuerdo), sea de las cosas, en la percepción estética. No se podría negar la existencia de este poder natural de crear imágenes en la vida interior, ni su eficacia, ni la realidad del encanto de que es origen, sin con ello desconocer al mismo tiempo el fundamento natural del arte entera».

5 / La imaginación en el arte según el psicoanálisis

A / *Según Freud,* la fantasía del adulto realiza imaginariamente los deseos insatisfechos; tiene como materia los recuerdos de la infancia, recuerdos que el poeta tiene el privilegio de saber transfigurar. Le da una forma aceptable y comunicable; el creador satisface, así, sus fantasmas, y el aficionado los suyos, y de ellos gozan ambos sin escrúpulos y sin vergüenza. Freud denomina *sublimación* este alivio y esta desviación de las tensiones de que sólo el artista es directamente capaz, y que compensa la dureza de la realidad. El arte «construye su imperio a mitad camino entre la realidad que frustra los deseos y el mundo de la imaginación que los colma; una región en la que las tendencias a la omnipotencia de la humanidad permanecen aún en plenitud de fuerza». Pero el arte es una ilusión, y la satisfacción que el arte procura es sólo pasajera.

B / *Según Jung,* que veía también en la imaginación un juego, aunque el sufrimiento psíquico puede estar en el origen de la creación artística, no es su fuente exclusiva. La imaginación creadora «habla al espíritu y al corazón de la humanidad». El artista redescubre estas fuerzas originales, comunes a todos los hombres, y que Jung llama *el inconsciente colectivo.* «Cada vez que el inconsciente colectivo se encarna en lo vivido y se mezcla con el espíritu del tiempo, se engendra un acto creador que afecta a toda nuestra época; esta obra es entonces, en el sentido más profundo, un mensaje dirigido a todos los contemporáneos».

6 / Del psicoanálisis a la fenomenología de la imaginación poética en Bacherlard

Bachelard, que comenzó cuidadoso y prevenido contra el virus de la imaginación (que, como sabio, no consideraba más que bajo su aspecto quimérico y engañoso), acabó por reconocerle un carácter positivo. Entre las imágenes que proyectamos sobre las cosas espontáneamente en los ensueños, adquieren importancia fundamental los elementos primitivos, los tipos. El ensueño no es sino un preliminar del arte poética, pero le es indispensable. «La psicología de las emociones estéticas ganaría para el estudio la zona de los ensueños materiales que preceden a la contemplación. Antes de completar se sueña.» Pero «la imaginación está necesariamente ligada con una materia que la orienta»; y Bachelard se separa de Freud, a quien reprocha el «reducir la imagen a residuo de antiguas percepciones». La imaginación no es «un simple poder de sustitución. Aparece más bien como una necesidad de imágenes, como un instinto de imágenes». A partir de aquí, Bachelard hace de la imaginación el nudo central del psiquismo, y se trata de una *imaginación dinámica.* La *imagen literaria* tiene un *mérito de originalidad,* se enriquece con un *nuevo onirismo.* Existe un universo de la creación pura, y el poeta, mediante sus imágenes, continúa la obra de la *natura naturans.* (Esta fenomenología de la imaginación poética se aplica, por lo demás, a todas las artes.)

➢ CREACIÓN, SUBLIMACIÓN.

Conclusión. En consecuencia, aunque las ficciones toman elementos de la realidad, no pueden, sin embargo, reducirse a combinaciones de copias de la realidad; la imaginación creadora no se confunde con la facultad de las representaciones mentales, y sería de desear que hubiera en nuestra lengua dos palabras distintas que evitaran estas confusiones. También sería bueno disponer de un término global que incluyera: la inspiración*, el sueño*, el ensueño* y el poder de innovación en el ámbito de lo imaginario. Pero no se puede reducir el trabajo del artista a la sola representación pensada: su imaginación, en cuanto creadora, es acción realizante. De este modo descubrimos, como definición de la imaginación en el

sentido *III,* la facultad de este complejo proceso, cuyos caracteres sobresalientes, sin duda, son la singularidad, el desinterés y la innovación.

L.-M. M.

IMAGINARIO

I - Lo que no es real, sino del orden de la ficción

Los personajes de una novela, o los acontecimientos que en ella se desarrollan, se califican de *imaginarios* en este sentido: no han existido realmente, el autor los ha inventado. El adjetivo *imaginario* puede también tomarse como nombre, por ejemplo cuando se dice que se abandona la realidad por lo imaginario.

Lo imaginario, en este contexto, también contiene tanto los cuentos de hadas como el ámbito de las novelas más veristas. Todo lo que, por ejemplo, Balzac o Dostoievski describen en sus novelas, es ficticio, pero hubiera podido suceder. En los grandes artistas, escritores, pintores o músicos, lo imaginario alcanza una fuerza y una densidad tal, que la ficción excede la realidad, es más verdadera que lo real. La obra de arte lograda parece una realidad más coherente y más tensa que la realidad común. La vida real admite el azar, la monotonía, la repetición sin sentido. Balzac necesitaba ser un gran artista para hacernos compartir el pesado aburrimiento que se desprende de la casa de comercio de César Birotteau; y Beckett también debía serlo, para crear el vacío de *En attendant Godot;* o Borodin, para transmitirnos la nostálgica desolación de las estepas del Asia central. La existencia corriente se parece a una obra incompleta; por el contrario, la obra de arte es algo imaginario que impone su necesidad y su tensión. La simplificación perceptiva, la del sentido común, encoge y empobrece la realidad. La simplicidad artística, producto de la invención, le agranda y le da un Poder prodigioso (véase *Verdad).*

Así, como ha señalado Sartre *(L'Imaginaire,* 1948), toda obra de arte es una irrealidad. Aunque sea el retrato de Carlos VIII. El cuadro, la tela o las pinceladas son objetos que se ofrecen a la percepción, a la conciencia realizadora. Pero el objeto estético, según Sartre, no puede aparecer a la conciencia perceptiva; para que aparezca como estético es necesario que el sujeto opere una conversión radical que supone olvidar el mundo real, «nihilizado». Sartre piensa que es falso que el artista tenga primero una idea o una imagen que luego *realiza* en el lienzo. Ciertamente, el pintor puede partir de una imagen mental que, como tal, es incomunicable, y conseguir, al final de su trabajo, un objeto que cualquiera puede contemplar. Pero lo que la obra muestra a la conciencia que imagina no es un paso de lo imaginario a lo real, sino un paso de la imagen mental a lo imaginario pictórico.

Esto, que Sartre cree haber logrado establecer para la pintura, vale también para la novela, la poesía o el arte dramático. Por ejemplo, el actor que interpreta Hamlet se sirve de sí mismo, de su cuerpo entero, como análogo a este personaje imaginario (véase *Encarnar).* Y esto explica que al espectador le resulte tan difícil volver del «mundo» del teatro al de la vida ordinaria. «A decir verdad, no hay paso de un mundo a otro, sino paso de una actitud imaginante a una actitud realizante. La contemplación estética es un sueño provocado, y el paso a lo real es un auténtico despertar».

II - Lo ficticio que excede la realidad y se opone a ella

Lo imaginario tomado en este sentido es una especie del género anterior. Se trata, por ejemplo, del caso de las hadas buenas o malas que tienen el poder, con su varita mágica, de transformar a su gusto los seres y las cosas, y para quienes todo escapa a las leyes naturales de nuestro mundo real, a los límites humanos del espacio y del tiempo. Es el caso también de las fábulas en las que los animales hablan y obran como hombres, y sienten las mismas pasiones que nosotros. En todos estos casos lo imaginario constituye los géneros de lo mágico*, lo maravilloso*, lo fantástico*, lo misterioso*, lo onírico*, lo insólito*, etc. Y con significación análoga se usa el vocablo imaginario para caracterizar algunas obras de pintura como *La carreta de heno, El jardín de las delicias* o *La Tentación de San Antonio,* de Jerónimo Bosch; o los cuadros de la escuela surrealista, desde Max Ernst hasta Tanguy y Salvador Dalí. El paralelo en escultura de las obras citadas se encuentra en Henry Moore, Marino Marini o Hans Arp. Este término se aplica también a obras de los pintores llamados «oníricos», como Chirico o Chagall.

III - El conjunto del mundo ficticio en el que uno habita mentalmente, y en donde incluso se complace

Mientras que en los sentidos precedentes la palabra *imaginario* podía ser adjetivo o sustantivo, aquí es siempre un nombre; además, siempre es relativo: se habla de lo imaginario de un cierto escritor, de tal época o de algún determinado pueblo. Lo imaginario es el conjunto de las ficciones que constituyen su habitación mental. Así, las leyendas que se transmiten de generación en generación forman un *imaginario colectivo,* como los trabajos de Hércules o las audacias de Prometeo, que se elevan al rango de héroes y compiten con los dioses. Lo imaginario puede ser síntoma de tendencias, temores, esperanzas o preocupaciones reales; también de ello se ha ocupado el psicoanálisis. Pero lo imaginario no es sólo efecto psicológico o resultante; es también, y profundamente, actividad.

Bachelard insistió en este punto. Para él lo imaginario «consigna» imágenes, pero siempre las sobrepasa. El dinamismo de la imaginación es un dato primario que trasciende el don natural y humano; es aquel dinamismo el que anima al poeta. «La constancia y la coherencia que constituyen el poema no se extraen de imágenes reales situadas ante nuestros ojos... son fruto de una dinámica oculta, de una fidelidad a realidades oníricas elementales». (Así se explica, por otra parte, la dualidad de la obra misma de Bachelard: su crítica objetiva denuncia los «obstáculos epistemoló-

gicos» que impiden el progreso del conocimiento racional y científico; pero la fenomenología de la imaginación se aplica a realidades que cumplen una función capital en nuestros ensueños; analiza esta *imaginación material* cuya importancia onírica ha sido comprobada por Bachelard leyendo autores antiguos).

No se debe olvidar, por lo demás, que lo imaginario, en este sentido, puede tener un valor etético; puede constituir una obra de arte; puede ser indicio de la manera en que los hombres piensan el arte, cuando representan lo imaginario mediante las *artes imaginarias*. L.-M. M./A. S.

➢ Evasión, Ficción, Invención, Visión *[III]*.

IMITACIÓN. En general, el término imitación designa el hecho de conformar la acción con el modelo de otra acción precedente, o el intentar reproducir la apariencia de algo. En estética el término tiene varias acepciones especializadas.

I - La mímesis de la estética griega

Platón y Aristóteles, seguidos no sólo por muchos de los autores de la Antigüedad, sino también en la época moderna, por los del período clásico, han atribuido al arte la función de la *imitación,* en griego μίμησις: representación o figuración de algo. Cuando Platón habla de un pintor que *imita* un lecho, quiere decir que este pintor pinta un cuadro figurativo que representa un lecho, que en su obra el pintor ofrece la apariencia sensible de un lecho. Cuando Aristóteles habla de un poeta o de un dramaturgo que *imitan* un sentimiento o una acción, quiere decir que ambos hacen de este sentimiento o de esta acción el tema de sus obras; más concretamente, el poeta épico y el dramaturgo, que Aristóteles estudia bastante por menudo, uno cuenta y el otro escenifica una acción *ficticia:* en la escena se ve, no tal personaje mismo, sino un actor en el papel de este personaje. La imitación está constituida por esta *presentación de una ficción con el aspecto que tendría si fuera real.*

Aristóteles incluía también en la imitación el aspecto mímico que puede haber en el arte del bailarín. Y efectivamente, los primeros movimientos de danza parecen haber sido imitativos: imitación de animales, sin duda en un contexto de magia de caza (por ejemplo, el semiciervo llamado «hechicero» de la caverna de Trois Frères). La imitación en este sentido busca una identificación, una transferencia de personalidad. Su finalidad no es estética, pero puede haber algo estético en la calidad del modelo o de la ejecución.

Cuando el pensamiento clásico consideraba como mérito para la poesía, la pintura, la escultura... el ser «imitadores», Noverre, en el siglo XVIII, se jacta, en sus *Lettres sur la Danse,* de haber colocado la danza «en el rango de las artes imitativas» al enseñarle «a expresar las pasiones y los afectos del alma». Hay aquí una cierta confusión entre «imitador» y «expresivo». Imitar es buscar una reproducción tan perfecta como sea posible; en el ámbito del movimiento, esto se puede aplicar al mimo. Expresar es generar un significado por los medios propios del arte en cuestión, y esto es lo que hace la danza. G. P.

En todas las artes conviene no confundir la imitación y la *sugestión**. La imitación representa, o significa, mientras que la sugestión suscita y genera. Es muy diferente representar personajes que tienen miedo, y hacer experimentar una emoción de miedo al lector o al espectador. No obstante, por la vía de la simpatía (en sentido etimológico), del contagio de las emociones, ligadas frecuentemente a la ilusión* dramática, se logra que determinados estados afectivos –que se consideran experimentados por los personajes de la obra– alcancen al público, especialmente si estos personajes son interpretados por buenos actores o si el autor es un buen escritor.

La teoría del arte-imitación, de origen griego, recuperada por los clásicos, requiere varias puntualizaciones.

1 / No admite como artes más que las artes representativas y figurativas; por tanto, da de lado a las artes de primer grado*, que no representan nada. Lo cual plantea de inmediato un problema respecto de la arquitectura y la música pura. La teoría de la imitación lleva a estas artes a conseguir, por cualquier medio, algún contenido figurativo. Cosa que ha traído consigo no pocos abusos. Sobre todo el desarrollo de la pintura no-figurativa del siglo XX ha sido lo que ha llevado a la renuncia al carácter exclusivo de la imitación como función del arte. La estética actual distingue entonces tres casos: el arte figurativa que reproduce el aspecto que tendría la diegesis* si fuera efectivamente percibida; el arte representativa que tiene un contenido, pero no lo representa por su apariencia material (el contenido puede ser significado, puede no tener aspecto sensible); y, por último, el arte de primer grado, que no quiere decir nada o que no representa nada (véase el artículo *Abstracto).*

2 / En los casos en que el arte representa algo, la teoría de la imitación ha planteado enseguida el problema de la *verdad* del arte. Para Platón el arte no es más que una ilusión*; pero, ¿no es también un engaño la imitación perfecta, es decir, la pintura de apariencias engañosas? Además, para ser verdadero, ¿no debería el arte imitar sólo cosas reales, efectivamente existentes o que en efecto hayan existido en nuestro mundo? ¿Sería la novela un error, un engaño? Pero, por el contrario, el arte imitativo es rehabilitado por Aristóteles en el ámbito del conocimiento. Por otra parte *(Poética,* IV, cap. 5), el arte imitativo puede instruir mediante una semejanza fiel con un ser efectivamente existente. Y aunque haya ficción, «la poesía es más filosófica y más seria que la historia; la poesía, en efecto, habla de lo general, y la historia, de lo particular; es general lo que se considera dicho o hecho en ciertos casos según lo verosímil y lo necesario, y a esto tiende la poesía con el uso de nombres individuales» *(Poética,* IX, cap. 3-4). Por consiguiente, si una ficción tiene valor de típica, puede ser verdadera en su alcance general.

3 / Simultáneamente, la teoría de la *mímesis* (μίμησις) planteaba el problema del *valor* de la obra de arte por comparación con el de su contenido representado. Platón tiene tendencia a identificarlos, y, por ejemplo, considera mala una poesía en la que se representan sentimientos morales malos. Pascal platoniza en algunos aspectos de su pensamiento, cuando escribe «¡qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por su semejanza con cosas cuyos originales no se admiran en absoluto!» (ed. Brunschvicg, Sección II, 134). A esta tesis se opone vigorosamente la tesis aristotélica: la belleza de la obra no es cosa de la belleza de lo que en ella se representa (se puede hacer un cuadro bello que representa una cosa muy fea); el placer estético nace de la *apergasia,* es decir, del *cumplimiento,* de la *perfección del trabajo* –en pocas palabras, de la calidad del acto artístico mismo–, a lo que Aristóteles añade «el color o alguna otra causa análoga» –las *cualidades sensibles* de la obra–. Ésta es una tesis también recogida por los clásicos, y muy generalmente aceptada hoy, y que hace ver la primera actitud como necia.

Aunque esta acepción del término *imitación* es muy importante en estética por la teoría de la *mímesis,* el término posee también otros sentidos para el esteta.

➢ Ilusión *[II],* Platónica (estética), Verdad.

II - Acción de tomar por modelo una obra o un autor

Aquí el imitador es un artista que se inspira en la obra de un artista precedente, y que se esfuerza por trabajar de su misma manera. Por ejemplo, trata de temas análogos, usa el mismo estilo, construye sus obras del mismo modo, recupera algunas de sus ideas, procedimientos o imágenes. Algunas imitaciones son testimonio de un virtuosismo tal en el *a la manera de,* que se podría atribuir la imitación al autor imitado y no a su autor real (problemas de esta naturaleza se encuentran, en particular, en la historia de la pintura). Pero el imitador no pretende ser igual que aquel a quien imita, cosa que le distingue del falsificador; y reconoce lo que debe a su modelo, cosa que le separa del plagiario. Por otra parte, la imitación es un ejercicio excelente, el imitador aprende a respetar al otro, y resulta muy formativa. Pero junto a imitaciones de auténtico valor, hay otras que tienen motivaciones mucho menos nobles. Algunas se deben simplemente a la falta de inventiva o de originalidad: se toman ideas de otro a falta de ideas propias. Y también hay imitaciones por moda, o debidas a la búsqueda de un provecho pecuniario: se imita a quienes en ese momento tienen éxito. Por esto un gran artista, un gran autor, van frecuentemente seguidos de una pléyade de imitadores.

La imitación, en este sentido, no debe confundirse con el pastiche* ni, en especial, con la parodia*, que toman el estilo de un autor para divertirse y, a veces, para caricaturizarlo.

➢ Réplica, Copia, Falso, Plagio.

III - Actuación de un autor o cantante, en la que deforma chistosamente a otro, o deforma una personalidad conocida

Se trata, en resumidas cuentas, del pastiche en las artes del espectáculo, cuando el actor deforma a otra persona. Hacer una imitación de una persona supone haber captado su aire, sus gestos, su modo de hablar... en lo que tienen de característicos; esto, a su vez, supone un buen talento para la observación, y también la capacidad de ponerse en la piel de otro, una personalidad plástica. Ciertamente, una buena imitación puede ser artística; además, si la persona imitada asiste a la imitación, ésta puede adquirir nuevos conocimientos acerca de ella misma, al descubrir aspectos hasta entonces inconscientes de su comportamiento. Se usa, en algunos casos, en los *juegos de papeles.* A. S.

➢ Parodia, Pastiche.

IV - En música

Elemento indispensable de la música contrapuntística, es decir, de la música constituida por melodías superpuestas; la imitación es un procedimiento de escritura que, tras haber hecho escuchar una idea musical por una de las voces del conjunto, la repite libremente en las otras voces. La imitación está, por consiguiente, por así decir, en el origen de la fuga. Pero en el estadio de la imitación, el tema circula sin plan ni regla a través de toda la polifonía; basta con que conserve su ritmo y su diseño melódico. La imitación que, entiéndase bien, es de todos los tiempos, constituía parte integrante de la polifonía de la Edad Media y del Renacimiento. E. H.

➢ Capella (a), Fuga.

IMPAR / IRREGULAR. Que no es divisible por dos. Este término no se define más que por relación con lo que él no significa, y así, no tiene importancia estética más que por relación con lo par. Es una disposición triangular o pentagonal, en un compás de tres tiempos... más bien aparecen el tres, el cinco –positivamente–, que el no-dos (sabido es que los números *tres* y *siete* han estado aureolados de valor mágico). El término impar es, por tanto, un término de estética cuando unos elementos en número impar se disponen en una estructura binaria, o que se espera binaria.

En las artes plásticas, especialmente en las artes decorativas y la arquitectura, lo impar tiene una propiedad importante en los casos de simetría: uno de los elementos está colocado en posición central, y, en consecuencia, en posición fuerte, en el eje. Una simetría de elementos pares hace que el eje parezca vacío. Un peristilo con número par de columnas hace que los espacios entre columnas queden frente a puertas en número impar, con una puerta en medio de la fachada.

En literatura, en los versos impares, es decir, de número impar de sílabas, esta imparidad se nota poco en los versos cortos; pero se nota mucho más en versos de 9, 11 ó 13 sílabas, cuando una cesura casi mediana los divide en hemistiquios desiguales pero casi equilibrados. Es-

ta disposición es apta para las categorías en semiveladura, para las llamadas sin respuesta adecuada, para las evanescencias y melancolías. El ejemplo de Marceline Desbordes-Valmore ha mostrado el interés estético del verso impar, en especial en su *Songe intermittend d'une nuit triste,* en donde Verlaine y, en general, los Simbolistas, han encontrado un modelo (Verlaine, *Art poétique:* «De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'impar / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose» [La música ante todo; / y por esto prefiere lo impar: / más vago y más desvanecible en el aire, / sin nada en él que pese o que descanse»]). A. S.

➢ ENEASÍLABO, ENDECASÍLABO.

IMPERTINENCIA. En sentido etimológico, lo impertinente es lo que no es pertinente, es decir, que no conviene, que no tiene relación con el asunto de que se trata. Algunos autores recientes han querido resucitar esta acepción antigua; pero esto tiene el peligro de comportar malentendidos, pues la palabra ha adquirido hoy, en el lenguaje corriente, un sentido muy diferente, y a menudo es éste el único conocido. Se ha querido hacer de la impertinencia un carácter distintivo del lenguaje poético. Se parece a la fórmula de Verlaine: «Il faut aussi que tu n'ailles point / Choisir tes mots sans quelque méprise...» [Es necesario también que no elijas / tus palabras sin que tengan algún equívoco] *(Art poétique).* No obstante, no cualquier disconveniencia genera una atmósfera poética; puede resultar ridícula o, sencillamente, sin interés. Por otra parte, los ejemplos invocados (generalmente tomados de Hugo) apenas son probatorios: el adjetivo que sorprende y parece impertinente a primera vista al calificar algo, parece poético sobre todo cuando revela de esta cosa algún carácter profundo que la mirada habituada no percibía; la palabra que se supone impertinente es entonces un término inesperado cuya originalidad poética reside en que es muy específicamente pertinente. A. S.

Implicado ➢ *Aplicadas (Artes), Funcionalismo*

IMPOSIBLE

I - Que no puede encontrarse en la realidad

El arte y la literatura disponen de todos los recursos de lo imaginario para sobrepasar los límites de lo real. Categorías estéticas tales como lo fantástico* o lo maravilloso* deben su interés principal del contraste entre la posibilidad diegética de ciertos hechos o ciertos seres, y su imposibilidad en la realidad exterior a la obra.

II - Lo contradictorio consigo mismo (imposibilidad lógica y no ya sólo de hecho)

A veces la confusión entre lo lógico y lo real o habitual ha llevado a considerar imposibles, absurdas o irracionales obras o elementos de su diégesis perfectamente coherentes y, por tanto, posibles a partir del sistema inicial de axiomas. Lo mágico*, lo insólito*, incluso lo onírico* pueden ser, en consecuencia, de un rigor lógico tal que hacen posible, en el universo de la obra, lo que en nuestro universo es imposible. Desde el momento en que se admite que una calabaza puede transformarse en carroza, lo imposible ya no consiste en ir al baile del Rey cuando no se tiene carroza, sino el poder ir cuando se tiene una calabaza. Sin embargo, la imposibilidad lógica, concebida claramente como tal, puede ofrecer algunos efectos interesantes, por ejemplo en lo onírico. Piranèse presenta escaleras interrumpidas, y siempre el mismo personaje de piso en piso, a pesar de la interrupción. Jacques Sternberg, en *La geometría en lo imposible,* pone una habitación cuadrada con una puerta en cada pared, y por cada puerta se ve un inmenso corredor que se extiende indefinidamente a derecha e izquierda, sin cruzarse unos con los otros, y sin puertas.

Hay que oponer, a estos usos voluntarios de lo imposible, el caso de las obras inacabadas, en las que la incapacidad del autor para establecer una diegesis coherente y sólida le ha llevado a imposibilidades diegéticas o reales, aunque el autor creía estar haciendo algo posible. Estas debilidades se deben, sea a insuficientes conocimientos o informaciones, sea a una incapacidad para la representación mental, sea a una falta de espíritu de síntesis, sea, simplemente, a negligencia (cuando el autor no repara en que debe juntar pedazos de su obra inventados por separado). A. S.

➢ ABSURDO, DIÉGESIS, HETEROCÓSMICO.

IMPRECACIÓN. Discurso que desea desgracias a una persona o un grupo (ciudad, pueblo...). La imprecación puede tener, por su intensidad, su movimiento, su fuerza emocional, y quizá por su pintoresquismo, un cierto valor estético. Se ha hecho de la imprecación una figura retórica*. También es un género literario, en especial poético (cuando se considera la poesía misma como dotada de una eficacia mágica capaz de asegurar la realización de las desgracias que se desean). En la poesía popular, en los pueblos y épocas más variados (desde los Esquimales hasta los Sicilianos), se han hecho torneos de imprecaciones, al igual que se han hecho torneos de injurias; a veces se trata de una mezcla de poesía y brujería. A. S.

➢ BLASFEMIA.

IMPRECISO / IMPRECISIÓN. Es impreciso lo que no está claramente determinado; la imprecisión es la cualidad de lo impreciso. Estos términos se utilizan en estética cuando se aplican al ámbito del arte, pero cubren diversas clases de hechos.

I - La imprecisión en la obra de arte

1 / La imprecisión como indistinción

Es el estado de una obra desdibujada y brumosa; los contornos se disuelven, los seres son difusos y poco claros; en literatura el sentido de este término es vago. El simbolismo* ha buscado, a menudo, esta estética de lo indeciso. La imprecisión suele dar una atmósfera de misterio, puede generar angustia* y también una especie de gracia suave. Permite crear coyunturas indefinidas y sin exclusión: *omnis determinatio negatio;* aunque

determinar es negar a un ser determinado lo que este ser no es, el ser indeterminado, no obstante, no encuentra tal negación.

➢ DESDIBUJADO.

2 / La imprecisión como ambigüedad

A diferencia del caso anterior, se trata ahora de una situación en que hay posibilidades muy netas pero no se exige una elección entre ellas. De este modo, una obra de música, no obstante ser claramente tonal, puede no precisar su tonalidad y modo –mayor o menor– evitando las notas o acordes que permitirían distinguir con claridad entre un modo mayor y su relativo menor (como en el *Passepied* de la *Suite Bergamasque*, de Debussy, que mantiene la ambigüedad hasta el acorde final). Igualmente, en *Martereau*, de Nathalie Sarraute, no se sabe, y no hay modo de saber, si Martereau ha cometido o no una indelicadeza, y no hay en el fondo mismo de la novela más que esta disolución progresiva del único punto que parecía sólido en un mundo evanescente. En suma, esta imprecisión consiste en no determinar, entre diferentes eventualidades propuestas por la obra, cuál debe elegirse para dar con el sentido del conjunto.

➢ AMBIGÜEDAD.

3 / La imprecisión como borrado de lo no esencial

En este caso la imprecisión no afecta a la obra entera, sino que sólo consiste en eliminar algunas de sus partes o algunos de sus elementos. El artista no se para a precisarlos para atenuarlos respecto a lo requerido por la obra y hacer de aquéllos un segundo plano. La fotografía y el cine utilizan en este sentido planos desdibujados e imprecisos, limitando la profundidad de campo, para resaltar nítidamente el primer plano. En el arte literaria todos los seres diegéticos existen por igual, y todos poseen todos sus detalles *en la diegesis**; pero el autor elige los que se detallará *en la obra*. No es indiferente para el efecto estético el que se indiquen sólo las grandes líneas sin precisar los detalles, o el que se precise un cierto detalle pero no tal otro; además, es imposible precisarlo todo.

4 / La imprecisión como fracaso de la precisión

Mientras que hasta ahora la imprecisión resultaba de la voluntad del artista que la había elegido, aún queda por señalar el caso en que el artista es impreciso a su pesar, porque no logra llegar a ser bastante preciso; en este caso la imprecisión es un defecto de la obra. Su causa se encuentra en la siguiente variante de imprecisión.

II - La imprecisión en el artista

En primer lugar, es el defecto de quien no sabe tomar un partido con claridad. De ahí deriva la imprecisión propia de una obra vacilante, que esboza realizaciones contradictorias. Pero también es posible la imprecisión del gesto, que hace que la ejecución sea defectuosa, bien en las artes plásticas, bien en música, y que no consigue más que una aproximación.

No obstante, la imprecisión no se toma, en este caso, de manera peyorativa más que si se trata de una imprecisión que se mantiene hasta el estado definitivo de la obra. En el artista se dan imprecisiones provisionales, cuando *todavía no* ha tomado una decisión; el proyecto puede ser aún impreciso cuando la obra está aún en gestación. Entonces, el trabajo del artista consistirá en salir de su indecisión y tomar una firme resolución –que, por lo demás, puede consistir en optar con claridad por que se mantenga alguna imprecisión en la obra, en los sentidos *I, 1, 2* ó *3*. A. S.

➢ PROYECTO.

IMPRENTA / IMPRESIÓN. La impresión se define como un procedimiento que permite trasladar por contacto las características de una superficie a otra.

Se distinguen tres procedimientos principales en las imprentas actuales:

I - La tipografía

Los elementos impresores están en relieve (caracteres), y las planchas impresoras pueden ser planas (en cuyo caso la impresión se hace por desplazamiento alternativo) o cilíndricas (en cuyo caso la impresión se hace por movimiento rotativo).

II - El offset

Los elementos impresores y no impresores están en el mismo plano; las partes no impresoras expulsan tinta grasa al ser mojadas con ella. Las formas impresoras, enrolladas alrededor de un cilindro, actúan por rotación.

III - El heliograbado

Los elementos impresores están cruzados; las partes no impresoras son secadas mecánicamente tras el entintado. El sistema de impresión es, por lo general, rotativo.

En la medida en que el impresor no está constreñido por las instrucciones del editor, puede aquél elegir el tipo de grafismo, el procedimiento de impresión, la compaginación y la calidad del papel en función de la obra y de la difusión deseada. La elección debe conseguir una cierta coherencia en el producto acabado, en particular entre el espíritu del texto, los caracteres, y el papel (más o menos blanco, más o menos satinado...). A veces se busca jugar con las letras, se intenta una composición llamativa, quizá provocadora, para despertar la imaginación, en detrimento de la legibilidad material.

El impresor no sólo debe ser un hábil profesional, sino que también debe tener una cultura estética que le permita juzgar las formas, los valores y los colores. La ventaja de la imprenta, sobre los medios de registro y transmisión de informaciones, está en que, además de mostrar un mensaje, logra una obra plástica, que simultáneamente es objeto artesanal y concreción de una inspiración artística. F. J.

➢ COMPOSICIÓN *[IV]*, TIPOGRAFÍA.

IMPRESIÓN. La impresión es la huella dejada por un cuerpo físico sobre una superficie o sobre otro cuerpo. Tiene como fin la reproducción invertida,

en hueco, del cuerpo impreso. Se distinguen las impresiones por contacto directo y las impresiones a distancia. Así, el grabado es el resultado del contacto directo de una plancha de madera o de cuero con una hoja de papel. La imagen fotográfica, en cambio, es una impresión a distancia, ya que se debe al efecto químico producido por un flujo de fotones emitidos o reflejados por el objeto fotografiado. El hecho de que la imagen fotográfica sea la impresión real de aquello que reproduce, la distingue fundamentalmente de la imagen pictórica: en cuanto que esta última está, de entrada, situada en la idealidad de una intencionalidad artística, mientras que la imagen fotográfica remite siempre en primer lugar a lo real que ella reproduce.

Por tanto, en general, es la acción de apoyarse sobre algo dejando un rastro; es el rastro mismo. En sentido propio se trata de un rastro material; en pintura se llama impresión a una capa plana monocolor depositada sobre el lienzo o panel, y que sirve de base; para la impresión producida por una placa con grabados, baño de tinta o de materia colorante, véanse los artículos *Fotografía* e *Imprenta*. En sentido figurado, el rastro es mental; en este sentido distinguimos:

I - Definición

La impresión es una marca en la sensibilidad, una manera de sentir. Se opone a la percepción o al conocimiento, más claros, detallados y objetivantes; la impresión es una especie de apercepción global, de tonalidad de conjunto, cualitativa y subjetiva. Puede ser de origen únicamente afectivo; puede también tener un aspecto sensorial –como un color, una cualidad de sonido, lo que hace experimentar una asociación de dolores–, pero en tal caso resulta también que en esto sensorial se encuentra un cierto sabor afectivo. A veces puede contener alguna idea intelectual, pero captada de manera sincrética y siempre con matiz afectivo.

Pero aunque la impresión es esencialmente cualitativa, la naturaleza de la cualidad no se contiene en la noción de impresión, y se indica también cuando se dice que se tiene una «impresión agradable», «una impresión penosa», etc.: la impresión puede tener cualquier coloración afectiva.

Sobre todo corresponde a la impresión el ser experimentada *hic et nunc*, en una circunstancia particular cuya tonalidad propia forma parte de la impresión. A veces se insiste en el hecho de que la impresión es «pasajera», «fugitiva»; efectivamente, es el sabor propio de un cierto momento de nuestra vida. Pero –y ésta es la paradoja de la impresión– pertenece *al instante* y también *está fuera del instante*. Pues esta cualidad puede ser revivida en sí misma, con esta tonalidad individualizada. Estamos entonces en el caso, bien conocido, de la *memoria afectiva*, que hace revivir la esencia cualitativa y afectiva singular de un momento del pasado.

Se puede advertir, por tanto, que la naturaleza de la impresión es un *abstracto afectivo* (cf., por ejemplo, E. Souriau, *L'abstraction sentimentale*, 1925). Viene a ser, aproximadamente, como esos aparatos de resonancia que, ante un sonido complejo, resuenan con una de las componentes de este sonido: en un cierto momento se produce un hecho complejo, que nosotros vivimos cualitativamente, en su singularidad; por así decir, resonamos al experimentar una cierta cualidad, cierto aspecto de este hecho tomado globalmente; esta cualidad queda, por tanto, aislada (y abstracta), y es vivida con pureza, en sí misma; más tarde puede ser reconocida en esta pureza especial que nos ha marcado.

En resumen, se puede condensar la definición de la impresión diciendo que es *el abstracto afectivo de la cualidad global propia de un instante*.

II - Funciones estéticas

1 / La impresión, fuente de inspiración artística

Cuando una impresión es vivida inmediatamente desde un cierto punto de vista estético, el pintor, el músico o el escritor... pueden querer suscitarla de nuevo por los medios propios de su arte. De ahí que haya tan gran número de obras que tienen en su título «impresión»; y también, los impresionismos –en pintura, en literatura– que quieren captar y manifestar la sola impresión (por ejemplo, no tal paisaje con tal luz, sino la cualidad propia de esta luz en el paisaje; no los objetos percibidos en tal momento con tal color, sino la apariencia coloreada que tenían en ese momento; no tal acontecimiento visto y relatado enseguida, sino la sugestión, mediante las palabras, del modo en que entonces se sintió el acontecimiento.

2 / La impresión como efecto provocado por una obra de arte

La impresión es la experiencia estética inmediatamente vivida como cualidad de la obra en conjunto. Cuando es intensa, uno queda «impresionado» por la obra; lo que puede causar una fuerte impresión es «impresionante». Experiencias estéticas de esta naturaleza pueden marcar por mucho tiempo.

3 / El ciclo de la impresión: el efecto de una obra de arte, fuente de inspiración artística

Puede suceder que la impresión recibida al contemplar una obra de arte impulse a crear otra obra para suscitar de nuevo esta impresión. La segunda obra será diferente de la primera, quizá muy diferente incluso; pero el abstracto afectivo buscado será el mismo, ya que, precisamente por ser abstracto, puede ser separado de los demás elementos de la primera obra. A menudo son éstas impresiones de infancia, que marcan de tal modo que pueden decidir una vocación. A. S.

➢ EINFÜHLUNG, INSPIRACIÓN.

IMPRESIONISMO. Este término, nacido en el ámbito de la pintura, se extendió enseguida, en sentido más o menos figurado, a otras artes, cuando se advertían en ellas hechos análogos a los que caracterizaban al impresionismo pictórico.

I - Pintura

1 / Historia

Lejos de ser un movimiento programático, el impresionismo se constituyó progresivamente.

Nació del encuentro de varios pintores venidos de diferentes horizontes: Picasso, Degas, Cézanne, Sisley, Monet, Renoir, Bazille, Guillaumin y Berthe Morisot. Pero no se les llamó impresionistas más que después de que estos jóvenes pintores (habían nacido entre 1830 y 1841) se constituyeron en «sociedad anónima» y expusieron, del 15 de abril al 15 de mayo de 1874, al margen del Salon Officiel, en el estudio del fotógrafo Nadar. El cuadro de Monet titulado «Impression du Soleil Levant» sugirió a un crítico furioso por el carácter desdibujado de esta tela, el título de Impresionistas para calificar al grupo entero. Lejos de ofenderse, estos pintores aceptaron esta nueva denominación, que hizo fortuna en la historia del arte. Están influidos primero por el realismo* de Coubert, luego por los pintores del aire libre como Boudin y Jongkind, y finalmente por Constable y Turner. Los impresionistas tenían en común con todos ellos la misma oposición contra las leyes tradicionales de la pintura, y la confianza exclusiva en su propia sensibilidad, en sus sensaciones y, en particular, en su visión. También se preocupan por observar de manera realista y sincera los fenómenos de la naturaleza, para recogerlos en sus obras y mostrarlos tal como son. Esta sumisión a la realidad sensorial es lo que permite a Monet descubrir que hasta las sombras tienen color *(Femmes dans un jardin,* 1867). Para reflejar la sensación visual provocada por los elementos del paisaje al aire libre, Monet recurre a la fragmentación de la pincelada y a la división del tono.

Durante algunos años, de 1874 hasta 1880, el grupo, a pesar de las diferencias de temperamento de cada uno de sus miembros, se afirma plenamente, y se instaura una técnica común. No obstante, en 1876 el grupo se disolvió: Monet, Renoir y Sisley pidieron su dimisión para orientarse por caminos propios. Y así, Monet se interesó por el simbolismo del color, Pissarro se aficionó al puntillismo, Renoir progresó en el manejo de las formas y Cézanne se ocupó de los problemas de la construcción en el espacio.

Aunque el impresionismo, como grupo, ya no existía en Francia –en donde, por lo demás, no había conseguido la unanimidad (en 1894 el Estado rechazó la colección de obras impresionistas legada por Caillebotte)–, sin embargo ejerció una gran influencia en pintores de otros países: Estados Unidos, Alemania, Italia y los países nórdicos.

2 / Técnica

Las técnicas pictóricas instauradas por el impresionismo han nacido de la práctica. El pintor impresionista descubrió los procedimientos pictóricos de su arte al abandonar la pintura de estudio y eligiendo el aire libre, y al obedecer a la necesidad de ofrecer la versión pictórica de la sensación óptica. Así, al intentar poner en la tela la sensación visual experimentada ante aspectos fugitivos de los fenómenos naturales, yuxtapuso los colores directamente en la tela, pues no tenía tiempo de mezclarlos en la paleta. El procedimiento de la yuxtaposición, descubierto de esta manera, y generalizado, trajo consigo otras consecuencias. Por ejemplo, la mezcla óptica (mezcla de los colores en el ojo) adquiere gradualmente un valor científico. Por otra parte, el uso de los colores puros (los del espectro solar) tiende a suprimir las tonalidades intermedias. En fin, al trabajar el «motivo» queriendo pintar con gran rapidez de ejecución los reflejos del agua, el movimiento de las hojas agitadas por el viento, las oscilaciones de la luz, o las vibraciones atmosféricas, el pintor impresionista liberó la pincelada, a la que hizo sucesivamente troceada, fundida o «en gancho».

En su interés por conseguir luz con los colores, los pintores impresionistas llegaron a difuminar los contornos, a abandonar el modelo. Así, se descuidan las líneas y las formas en provecho de la atmósfera. Esta disolución de las formas provocó las críticas más vivas en los pintores que les sucedieron (en especial, los pintores cubistas y futuristas).

3 / Estética

La estética que se deriva de los lienzos impresionistas se caracteriza por el sentimiento cósmico. El pintor que quiere restituir con la mayor fidelidad posible la sensación que experimenta ante la naturaleza y sus elementos (el agua, la tierra, el aire, el fuego) se siente, él mismo, inmerso en la naturaleza de la que depende y en cuyo seno se mueve. Con sinceridad y emoción, se contenta con traducir pictóricamente de ella su móvil y fugitiva magia. Así, fija eternamente los efectos efímeros de lo real. La pintura impresionista, libre de la anécdota literaria o histórica, así como de toda retórica social, ya no es pintura pura: en sus numerosas «series», Claude Monet se entregó a verdaderas variaciones musicales al modular el color y la luz. Y de esta manera abrió el camino a movimientos posteriores como los del arte informal, la abstracción lírica, el tachismo y hasta la *Action-Painting*.

N. B.

➢ COMPENETRACIÓN, EFÍMERO, PUNTILLISMO.

II - Música

No hay escuela musical impresionista. No obstante, cabe encontrar analogías entre la escritura de Debussy, por ejemplo, y la técnica de los pintores impresionistas. En efecto, Debussy emplea acordes clásicos, pero los une tan rápidamente con acordes muy alejados tonalmente y ello, por desplazamientos insensibles, que consigue mantener un equívoco que, a veces, parece rozar, para el oído, la sensación de atonalidd. Este procedimiento hace pensar en la infinidad de puntos coloreados empleados por los pintores. E. H.

➢ ATONALISMO, DEBUSSYSMO.

III - Literatura

Tampoco hay escuela impresionista en literatura, pero, siempre por analogía con el impresionismo en pintura, se ha utilizado a veces el término de impresionismo para designar ciertos hechos literarios.

1 / Se ha considerado como impresionista la literatura, y especialmente la poesía, que no indica ningún hecho preciso, ni seres o cosas claros, sino

solamente sus aspectos fugitivos o las impresiones y estados de espíritu que generan.
2 / La escritura impresionista procede mediante pequeños toques, incluso por palabras separadas, cuyo conjunto forma un cuadro global.
3 / La crítica impresionista es una crítica puramente subjetiva, que da cuenta sólo de las impresiones suscitadas en el crítico por la obra de la que habla. A. S.

➢ POSTIMPRESIONISMO.

IMPRESO. Se llama «impreso» todo soporte que ha recibido, en algunas de sus partes, una coloración fijada por la presión de una plancha. En el uso corriente, un impreso es una hoja de papel sobre la cual un mecanismo ha depositado un texto o una imagen que puede reproducirse muchas veces. Es necesario recordar que la aparición, a principios del siglo XIX, en Europa, de cotonadas o sederías impresas constituyó una especie de mutación estética de la vida cotidiana, al permitir, bien en los vestidos, bien en el amueblamiento, el uso de tales con dibujos, de colores frescos que, al no ser caras, eran accesibles a personas de condición modesta. F. J.

➢ IMPRENTA/IMPRESIÓN.

Imprevisto ➢ *Inesperado*

IMPROMPTU. Obra improvisada, hecha sobre la marcha.

I - En literatura

Poema corto (madrigal, epigrama, incluso poema con rima previa) improvisado o que tiene el carácter de una improvisción. Este género era muy apreciado en los siglos XVIII y XIX, desde Voiture hasta Voltaire. En realidad, aunque la apariencia de improvisación resultaba agradable, era frecuente la preexistencia de plantillas de impromptus, a diferencia de la verdadera improvisación, hecha en el mismo instante sobre la base de los datos propuestos por los espectadores.

II - En música

Pieza instrumental de forma libre, adecuada al gusto de los Románticos por el arte confidencial, y reservada frecuentemente al piano (Schubert, Chopin, más tarde Fauré y Scriabin). E. H.

➢ PLANTILLA, IMPROVISACIÓN.

IMPROVISACIÓN

I - Estética general

Improvisar (del latín *improvisus,* imprevisto) es crear y ejecutar sin preparación e inmediatamente una obra, o realizar una obra de esta manera. La improvisación es la acción de improvisar, y el resultado de esta acción. Concierne a las artes que se desarrollan en el tiempo (música, coreografía, poesía, teatro); respecto de las artes plásticas, se habla más bien de esbozo, croquis, bosquejo, etc.

El improvisador debe ser capaz, en consecuencia, de realizar instantáneamente su proyecto, gracias a una perfecta maestría en todos los recursos que puede utilizar: instrumento, lenguaje, etc. Debe poder evaluar inmediatamente la importancia relativa de los elementos empleados. Pero aunque la memoria le proponga múltiples fórmulas utilizables, debe desconfiar de la facilidad, de la tendencia a contentarse con lo primero que se presenta; todos los virtuosos conocen esta tentación.

La obra improvisada sólo se ejecuta –sólo se oye o se ve– una vez. Esto obliga al improvisador (a excepción del caso en el que improvisa por puro gusto, sin público) a utilizar marcos organizadores que permiten al oyente o al espectador captar la obra en el curso de esta única ejecución. Cada civilización dispone de marcos de esta clase dentro de los cuales los artistas pueden dedicarse a la libre creación. La obra así creada difiere de la obra escrita: ésta puede ser escuchada de nuevo, puede ser ejecutada de diversas maneras por distintos ejecutantes, cada una de estas audiciones, representaciones o lecturas permiten un conocimiento más profundo de su forma, una apreciación más fina de los detalles, la asimilación progresiva de eventuales innovaciones. La improvisación, por su parte, debe ser capaz de mostrar su estructura formal en el primer intento, debe ser percibida enseguida en su unidad, y, por tanto, en una sola vez debe manifestar su «mensaje estético».

En la actualidad poseemos instrumentos de registro que permiten conservar improvisaciones y, por tanto, volverlas a escuchar o a ver. ¿Debemos, en consecuencia, lamentarnos de la falta de estos medios en los siglos precedentes? Ciertamente que sí, desde el punto de vista histórico. Sin embargo, ¿no es contrario a la estética de este arte la posibilidad de repetir la improvisación? ¿No estará en peligro de perder su especificidad si se generaliza el registro?

II - Música

La improvisación es tan antigua como la música misma; puede practicarse en grupo o por un solo músico. Se apoya en reglas que ordenan la música de cada cultura, se conforma con la estética musical del lugar y de la época, y sufre la misma evolución que el arte sonoro. Pero la improvisación musical sigue también ciertos imperativos que derivan de su misma naturaleza. Para hacer posible la comunicación, el improvisador utiliza un lenguaje musical conocido por su público, o utiliza como puntos de referencia elementos identificables –escalas sonoras (escalas o modos), organización armónica, temas rítmicos o melódicos, esquemas estructurales–; y aunque no deba temer la originalidad de su estilo personal, se cuidará de no traspasar ciertos límites más allá de los cuales el oyente, desconcertado entonces, percibiría la improvisación como una sucesión de sonoridades más o menos agradables al oído, quizá seductoras, pero captadas, no en sus relaciones musicales, sino como puros fenómenos sonoros. El instrumentista improvisador, si dispone de un amplio conocimiento de la literatura de su instrumento, puede encontrar en su memoria –incluida la de las manos– procedimientos melódicos, rítmicos y armónicos que le permiten improvisar pie-

zas correctas, quizá incluso brillantes, pero asimismo banales, y cuya insignificancia será camuflada por el improvisador sin imaginación mediante florituras, efectos fáciles o proezas técnicas.

La improvisación puede ser de diversos grados, desde la introducción de adornos improvisados en una obra escrita o memorizada, hasta la creación inmediata de una obra original, pasando por las variaciones sobre un tema dado (o un modo, como en la India), los tiempos vacíos reservados para la improvisación de los solistas (cadencias en los conciertos, o vocalizaciones improvisadas por los virtuosos del *bel canto* en las óperas del siglo XVIII), o la realización de una base cifrada, etc.

En numerosas civilizaciones de África o Asia la improvisación es la base misma de la música. En Europa, la improvisación se practicó mucho en la Antigüedad y a principios de la era cristiana. En la Edad Media, el gregoriano* conserva la impronta de vocalizaciones originariamente improvisadas (Alleluias...). La primera notación –los neumas– era tan imprecisa que no podía servir más que de punto de referencia. Pero el desarrollo de una notación musical cada vez más precisa, así como la multiplicación de las obras polifónicas, han favorecido la extensión de una música «compuesta», escrita. Sin embargo, el arte de improvisar no se perdió nunca por completo. Se perpetuó en una música popular no escrita y que, por ello mismo, estaba predispuesta para ser modificada por los músicos. En el siglo XVIII se apreciaba enormemente la improvisación en los conciertos, en especial para instrumentos de teclado. Este arte se ha mantenido entre los organistas, a quienes la liturgia ofrece un campo privilegiado; los concursos de los Conservatorios para premios de órgano incluyen difíciles pruebas de improvisación. Casi todos los grandes músicos de las épocas clásica y romántica (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Listz...) han causado admiración por sus improvisaciones.

A principios de este siglo, el jazz* insufló a la improvisación un nuevo espíritu. Los músicos no solamente han devuelto su valor a la creación espontánea, sino que también han dado nacimiento a un nuevo estilo de interpretación (trompeta, saxofón, piano, etc.). En la actualidad la improvisación es parte integrante de la música contemporánea, pero bajo una forma renovada. John Cage, en su *Concierto para piano* (1958), utiliza muchos procedimientos desarrollados y practicados hasta nuestros días: deja libre elección a los ejecutantes en muchos pasajes, la composición tiene previstas intervenciones y reacciones del público, etc. Paralelamente, se multiplican las músicas aleatorias, las formas abiertas, las posibilidades de combinar de diversas maneras el orden de sucesión de fragmentos escritos, etc. Aun en las músicas registradas, el desajuste de las cintas magnéticas durante la ejecución permite conseguir un número casi ilimitado de versiones de una misma obra, versiones que se pueden considerar como improvisaciones en el sentido etimológico del término (imprevisto). El rock, derivado del jazz, es fiel también a la improvisación instrumental. La improvisación, por su permanencia, parece probar que se corresponde con una necesidad de los músicos y del público. M. S.

III - Teatro

El teatro, por su origen litúrgico y su expansión como género literario, se instaura como arte del texto: el texto preexiste a la representación. Además, el teatro es un producto artístico que se reitera, siempre distinto y siempre el mismo. Por tanto, la improvisación en sí no es un género teatral.

A menudo la improvisación se ha planteado, en la historia del teatro, como reacción contra la preeminencia de lo literario en el teatro. Es el caso, incluso, de los teatros populares, las farsas y bufonadas medievales, las payasadas paródicas de saltimbanquis, *luan t'an* chino, o la *Commedia dell'arte*. Entre los profesionales del teatro la improvisación apareció como reacción contra el predominio de los autores; A. Gordon Craig y Artaud expusieron esta idea del teatro por y para el teatro, sin autores «literatos».

Las improvisaciones afectan sobre todo al texto, a la interpretación en el escenario; es rara la improvisación de la acción misma de la obra: la *Commedia dell'arte* se interpretaba sobre la base de una plantilla. El texto improvisado tiende a fijarse; toda improvisación repetida se establece casi definitivamente, y deja de ser una improvisación.

Es también una técnica de aprendizaje del arte dramático, y un método de aproximación al personaje. Su mayor mérito consiste en permitir la identificación total del comediante con su personaje; y en este sentido, es una experiencia que no puede ser más que única: por naturaleza, las cualidades de la improvisación son efímeras y excluyen la repetición. H. T.

➢ PLANTILLA, COLECTIVO, CORPORAL *[1, 2]*.

IV - Literatura

«Improvisación» apenas se usa más que respecto de una literatura oral dirigida directamente a un público. Para un escritor se habla más bien de rapidez de composición, de primer impulso, etc. Los grandes ámbitos de la improvisación literaria son el arte oratorio y la poesía.

El orador que improvisa un discurso puede estar polarizado por una situación urgente, por la presencia de un auditorio determinado, o por una presión afectiva, y encuentra las palabras adecuadas, las fórmulas sorprendentes que persuaden o que arrebatan. También sucede que el hombre capaz de hablar improvisadamente es, con frecuencia, el que domina una cuestión, organiza enseguida un plan, y sabe conservar firmemente en su espíritu la trama de conjunto, que adapta a cada circunstancia.

La improvisación poética consiste, sobre todo, en la facilidad verbal para hacer coincidir espontáneamente las necesidades semánticas y las estructuras rítmicas. Ello ha dado lugar a géneros consagrados como el impromtu clásico. Pero la improvisación poética no es sólo individual; puede ser colectiva, bien dialogada, bien bajo la forma de

justas. Muchas y diversas civilizaciones han practicado verdaderos torneos de improvisaciones poéticas, cultas o populares, y los cantos alternos de la poesía bucólica* dan una imagen fiel de aquello que fue una realidad. A. S.

IMPULSO

I - Con todo el cuerpo

Término de estética dentro del dominio de la *danza**, donde adquiere su pleno significado, pero a menudo con una connotación sobreentendida del sentido figurado (psicológico). El impulso es un arranque progresivo que prepara la ejecución de un movimiento, como puede ser un *salto,* o un *giro**. Es sostenido por un clima psicológico: una acentuación particular acompaña la impulsión del artista por medio de un tiempo interiorizado. En la danza clásica tradicional, el impulso prepara un vuelo espiritualizado, y según su estilo de su fuerza engendra una dinámica esencialmente espectacular. El arte coreográfico del siglo XX marca nuevas pulsiones. Paralelamente al vuelo y su lirismo, el impulso prepara el aterrizaje, con todo el enriquecimiento que puede aportar la explotación de una estética de la horizontalidad.

➢ ESBELTO.

II - Con los hombros

El término no tiene usos estéticos más que en el sentido que adquiere en danza: posición del cuerpo que resulta de una rotación del busto sobre la pelvis, sin que las piernas se desplacen.

La relación de sus líneas con las de la cabeza, los brazos y las piernas, proporciona toda una gama de posibilidades combinatorias. El impulso con los hombros acentúa o frena el impulso del cuerpo en el giro o en el salto, reflejando con ello las preocupaciones o el gusto y desvelando las tendencias profundas características de un estilo particular. El juego de las líneas permite un estudio comparado de los principales estilos de danza clásica. En la escuela francesa pura, el impulso con los hombros se confunde con la posición de perfil, se da impulso con los hombros siempre hacia la pierna de atrás; pero las danzas de carácter y el vocabulario moderno usan también este impulso hacia la pierna de delante. El estilo ruso busca en el impulso con los hombros la intensidad emotiva. La magia de las curvas es la intención prioritaria del estilo italiano. La estética rusa o italiana se dirigen hacia los fines, la esencia particular de la racionalidad francesa se dirige más bien hacia los medios.

En la pintura o escultura, la representación del impulso con los hombros (en el sentido que tiene el término para la danza) puede ser por completo figurativa y dar la imagen de una posición real. Pero es también usada de manera convencional o simbólica y manifiesta entonces *frontalidad.*

➢ FRONTALIDAD.

INACABADO. Adjetivo que califica una obra a la que su autor no ha llevado a término, a la completa existencia en acto. No se debe confundir lo *inacabado* con lo *no-acabado* (a menudo se dice, con palabras italianas, *non-finito**); lo *no-acabado* consiste en la suspensión del trabajo para mantener un estilo como de esbozo, y conservar el impulso del primer momento; suspensión voluntaria, por miedo a estropear el encanto del esbozo o la inspiración inmediata. El inacabamiento no consiste en un no-acabamiento, sino en un no-terminado; tiene un sentido en cierto modo histórico, que indica el solo hecho de que el autor no ha llegado hasta el final del trabajo comenzado.

Las razones de lo inacabado son múltiples. Se puede interrumpir la realización de una obra arquitectónica por falta de dinero para terminar los trabajos (cosa frecuente en la Edad Media); el autor puede no tener bastante tiempo; hay muchos casos (desde Virgilio a Balzac) en los que el autor muere antes de haber podido terminar un diseño.

Pero hay también razones más interiores. En primer lugar, interiores a las relaciones del autor con su obra. El autor puede cansarse o tener deseo de pasar a otra cosa; o estar falto de ideas para acabar; o, por el contrario, puede repugnarle acabar porque ello supondría, por así decir, cortar el cordón umbilical, dejar de alimentar a la obra con la sustancia del autor, separarse de ella; puede también temer la decepción que necesariamente habría en el acabamiento, debida a la distancia entre la obra efectiva y la obra soñada (como dice Axël de Villiers de l'Isle-Adam: «¡Todos los sueños para realizar! ¡Para qué realizarlos, si son tan bellos!»).

Finalmente, hay también una causa de inacabamiento que es interior a la obra comenzada: lo que los biólogos denominan un carácter letal, es decir, un carácter que hace no-viable el ser en el que se encuentra; la obra se ha fundado en un error y queda inacabada porque es inacabable (por ejemplo, la X que constituiría el desenlace de la intriga es imposible debido a que no puede haber ninguna solución para un conjunto de exigencias contradictorias). En casos de esta clase, el autor hace bien en no obstinarse; y si se conserva el manuscrito interrumpido, se le hace un muy mal servicio al autor con la publicación póstuma. A. S.

➢ PROYECTO *[II]*.

INARMONÍA. Gillo Dorfles ha señalado que en contemporaneidad habrá que vincular cada vez más lo imaginario a situaciones que no pueden ser estáticas, armónicas, simétricas que constituían el pedestal para las creaciones y las fruiciones de épocas áureas (o consideradas como tales) como la Grecia del siglo IV a.C. o el renacimiento florentino. La estética deberá abarcar nuevas manifestaciones expresivas que se pueden definir mediante los conceptos de asimetría, inarmonía, arritmia, etc. La propuesta de Dorfles es recuperar el *intervalo,* esto es, el pensamiento mítico de carácter irónico frente a un pensamiento logocéntrico. Esta recuperación de lo

imaginario se encuentra, según este autor, en la reacción *neobarroca** frente a las rigideces de la modernidad.

En una clave parecida podría interpretarse la defensa que Adorno hace de la música moderna, de su estética de la disonancia como reacción frente a la armonía aparente del clasicismo. La ruptura de la totalidad, la construcción fragmentaria de la obra son tanto manifestación de las tensiones de la modernidad, su imposibilidad de aspirar a una *consonancia,* cuanto del sufrimiento que nos caracteriza. Desde la *Estética de lo feo,* de Rosenkranz, se cobra conciencia de esa sombra de la belleza, su carácter siniestro, su reverso, aquello que había sido reprimido. Por ello, el *elogio de la inarmonía* es, en última instancia, una defensa de la creatividad que no puede ser sintetizada por una racionalidad estricta. F. C.

INCLASIFICABLE. Lo que no puede incluirse dentro de ninguna clase.

I - Debido a su variedad: es el caso del autor o del artista cuya obra en conjunto no puede ser reducida a un tipo determinado a causa de su complejidad.

II - Debido a su originalidad: es el caso de la obra o el autor que no tienen parecidos con otras obras o autores, siendo imposible crear un apartado especial para una sola obra o un solo autor. A. S.

➢ ORIGINAL.

INCOLORO. ***I - En sentido propio,*** que no tiene color. Se dice en estética principalmente al hablar del material de una obra plástica para precisar que en un determinado caso el material es incoloro, aunque exista también coloreado (como las vidrieras de cristal incoloro). No se aplica casi el término cuando la propia naturaleza del material, o la técnica que se aplica, excluyen la coloración*. Respecto al grabado, no se dice que es incoloro, sino en blanco y negro. Peyorativamente se dice de algo que es incoloro cuando sus colores son pálidos e insípidos.

II - En sentido figurado. Es éste el sentido que ha prevalecido. En literatura, por ejemplo, se dice de un estilo o de una obra que son incoloros. Lo incoloro es falto de vivacidad, de originalidad, de fuerza, sin rasgos definidos y claros, débil en sus formas y en su imagen global. A. S.

➢ INSÍPIDO.

INCONFORMISTA. Califica a un artista, un escritor, que no se acomoda a las costumbres instauradas en su época, y muestra a través de sus obras originalidad e independencia de espíritu. Como el inconformismo está prestigiado en nuestra época, hay quien pretende serlo por conformismo, y que, para parecer inconformista con respecto a los estilos inmediatamente anteriores, se adapta servilmente al estilo del día. A. S.

➢ ORIGINAL/ORIGINALIDAD.

INCONSCIENTE. ***I - Como adjetivo*** tiene dos sentidos:

1 / En el sentido más general significa *que no es consciente,* es decir, *que no se da cuenta de...* No se es insconsciente de un modo absoluto, sino que se es inconsciente de esto o aquello, incluso si se ha dado por entendido.

2 / En un sentido más estrecho, y porque se ha pasado de designar el que piensa a lo que es pensado, se llama inconsciente a *un hecho psíquico oculto para el que lo piensa* y cuya presencia ignora.

La idea de que se pueda pensar en algo sin que uno se dé cuenta no es reciente. Se encuentran ya en Descartes algunas consideraciones dispersas en este sentido. Leibniz se detendrá después en estudiar la posibilidad de un inconsciente en la percepción. En el idealismo* y el romanticismo* alemán se desarrolla esta tesis con detenimiento: Kant en su *Antropología,* Schelling, Schopenhauer, etc. A mediados del XIX el tema del insconciente es abordado por la sicología, como es el caso de Fechner; Wundt, en 1862, y Bastian, en 1868, admiten la existencia de un alma inconsciente, ajena a nosotros a la vez que habita en nuestro pensamiento.

II - Como nombre. El empleo sustantivado del adjetivo en el sentido *I, 2* hace del inconsciente un ser, una sustancia, una fuerza, siendo algo más que una cualidad o un estado. Jean-Paul Richter parece ser que fue el primero en hacer este uso del término; en *Selina* escribe: «Al enfrentarnos con el campo del inconsciente atribuimos al imperio del yo unas dimensiones demasiado pequeñas y estrechas, cuando en realidad se podría decir que en cierto sentido es una auténtica África interior... No disponemos de otra estancia y otro reino para colocar nuestras potencias vitales que la inmensa región del inconsciente, situado en la propia alma». Quien profundiza y da a conocer la doctrina del inconsciente será Eduard von Hartmann en su *Filosofía del inconsciente* (1.ª ed. alemana 1869, rápidamente seguida de otras ediciones).

III - La noción de inconsciente en estética ha sido tratada desde el punto de vista del inconsciente *del artista* y del papel que desempeñaría en el proceso de creación artística, dejando a un lado el papel que juega el inconsciente en el receptor de la obra o en su intérprete. De todos modos, las teorías del inconsciente en el arte son muy variadas.

Las más antiguas son las teorías románticas que ven en el inconsciente una vida interior oscura, fuente de riquezas misteriosas. Algunas de estas tesis tienen su origen en la teoría platónica de la inspiración*, en la que el poeta es poseído por un dios, aunque cristalizándola o al menos transladándola al campo de un teísmo más o menos vago.

La concepción del insconsciente como una *fuerza espiritual superior* se encuentra en Hartmann, pero siempre dentro de un *panteísmo espiritualista* que parte de Schopenhauer y sigue su propio curso. En la *Filosofía del inconsciente,* II parte, cap. V, *El inconsciente en el juicio estético y la producción artística,* Hartmann ve en la inspiración el proceso por el que el artista se hace intui-

tivamente con la idea* que ha de guiar su obra, pensando según unas asociaciones de las que él no es consciente. La función de la «ciencia estética» sería, pues, la de explicitar estas «relaciones lógicas a la vez que pertenecientes al campo de la sensibilidad», estas formas que «configuran la belleza». El estético traduce analíticamente lo que el artista experimenta de un modo global, aunque el contenido sea el mismo en el fondo. Ahora bien, los inconscientes particulares no son más que afloramientos de un Inconsciente único, de una sustancia divina e impersonal común a todos los hombres e infalible. De esta concepción procede la idea de que quepa objetividad en el juicio estético, situándose por encima de la ilusión de la individualización, pues «las personas individuales son actos del Ser único» (II parte, cap. VII, VIII y XIII). Con todo esto se corre el riesgo de que la humanidad dé la espalda al arte por no ver en él más que un modo de diversión, de que se extingan los «genios creadores» tanto en el arte como en la ciencia, cayendo, a la sombra del progreso técnico, en la indiferencia.

La teoría psicoanalítica, aunque también proceda de Schopenhauer, es bien distinta. A menudo reduccionista, esta teoría no distingue suficientemente el trabajo de ejecución artística de una ensoñación cualquiera. Ve en el arte un medio de *sublimar* las pulsiones inconscientes inhibidas en el artista. Jung, que admite la existencia de un *inconsciente colectivo* «herencia espiritual de la evolución del género humano», cree que éste se puede ver bajo algunas obras extraídas del conjunto de las piezas que se consideran legendarias; para él los *arquetipos,* los símbolos ancestrales, salen a la luz en los cuentos, las pinturas, etc.

Con demasiada frecuencia se ha sostenido que el artista necesariamente no ha de ser consciente de su trabajo creador, pero lo cierto es que muchos hechos atestiguan lucidez y un cálculo preciso en los medios requeridos para lograr determinados efectos estéticos. Muchas de las afirmaciones sobre la influencia del pensamiento inconsciente en las obras de arte se siguen más de teorías que de los hechos. Es necesario ser prudente a la hora de introducir en estética esta noción. A. S.

➢ ARQUETIPO, COMPLEJO *[IV]*, FREUDIANO (ESTÉTICA), PSICOANÁLISIS, SUBLIMACIÓN.

INCORRECTO. Incorrecto es lo inexacto o lo que no sigue las reglas de un género, de un estilo o de un sistema de exigencias que deben seguir un actor o una obra. Un escritor es incorrecto cuando por ignorancia o torpeza se equivoca en la aplicación de los términos o no sigue la gramática; un dibujo es incorrecto cuando no reproduce con exactitud un objeto siendo eso lo que pretendía; unos versos son incorrectos cuando el poeta no logra con ellos un efecto prosódico. La incorrección no es, pues, no seguir ciertos preceptos arbitrarios, sino que se halla en la contradicción interna de una obra cuya razón de ser se fundamenta en determinados principios que el autor no es capaz de seguir por falta de destreza.

Al no haber incorrección más que en relación a una regla*, la libertad creciente que impera en las artes disminuye el margen de incorrección, que es lo que sucede en la actualidad. A. S.

➢ FALSO *[IV]*.

Indecible ➢ *Inefable*

INDECISIÓN. ***I - En sentido propio,*** es indeciso el que duda y no toma una resolución clara. Puede ser éste el caso de un artista en su labor.

➢ IMPRECISO/IMPRECISIÓN *[II]*, VOLUNTAD.

II - En sentido figurado, es indeciso lo que no está acabado de un modo claro: un entorno indeciso, una luz indecisa, etc. A. S.

➢ CONFUSO/CONFUSIÓN, DIFUSO, IMPRECISO/IMPRECISIÓN.

INDEPENDIENTE. Lo que está libre de todo agente externo. Independencia es el estado que se deriva de ello. Esta noción tiene distintas aplicaciones en estética.

I - La independencia del artista o de un grupo de artistas varía según la naturaleza de las posibles oblicaciones que les atan. El artista independiente escapa a estas obligaciones bajo el lema común de *la autonomía del artista en su trabajo de creación.* Esto no impide que eventualmente el artista siga consejos e incluso consignas, pero en todo caso las sigue por libre decisión.

La independencia *pecuniaria* es la del artista cuyos recursos, aunque modestos, le bastan para vivir por sí mismo (de manera que no somete su gusto al de los mecenas o mantenedores), o la del que se gana la vida al margen de su arte (lo que posibilita no depender de las exigencias de los editores, compradores de cuadros, directores teatrales, etc.). Se sabe, por ejemplo, que el premio Flaubert tenía por fin apoyar esta independencia. El inconveniente de tener un segundo oficio es que se le resta tiempo a la creación artística.

La independencia *política, religiosa, social...,* no es incompatible con el respeto a las directrices dadas por las autoridades que el artista considere legítimas en su campo, aunque siempre puede no someterse a ellas, adoptando un estilo no prescrito e incluso humillante para una parte del poder, o tratando un tema desaprobado por la Iglesia, un gobierno, etc.

La independencia *profesional* hace posible que el artista trabaje según su criterio, sin que ninguna autoridad jerárquica en el oficio imponga ningún determinado género de trabajo, condiciones de horario, reparto de tareas, etc. Este tipo de independencia es muy valorado por todos los que trabajan en el campo del arte. Encuestas hechas en colaboración por R. Francès, F. Avril y M. Popov en 1963-1965 entre 1.719 trabajadores del arte (bellas artes y artes aplicadas), muestran que la independencia profesional es la primera causa de satisfacción o insatisfacción, en el caso de que se carezca de ella. En general, el artista, el artesano, tiende a ser su propio maestro, y, si es asalariado,

a poner gran parte de iniciativa propia, aunque por ello reciba ingresos menores.

Se llama también independientes, sin llegar a precisar demasiado, a aquellos que no reconocen ningún tipo de autoridad en materia de arte. Así, la Société des Artistes Indépendants fue fundada en Francia en 1884 con el fin de que los pintores y escultores pudiesen exponer en una muestra anual sin tener que pasar por un jurado *(Salon des Indépendants).*

Finalmente, son independientes de espíritu los escritores y artistas no sometidos a las ideas recibidas ni incluso a las ideas generalmente admitidas en los medios literarios o artísticos. Ajenos a las modas, géneros o estilos de época, al gusto del momento, se guían por nuevas y originales búsquedas, cultivan géneros no en voga, leen «los libros que nadie lee» (en palabras de Victor Hugo). Pero tampoco van sistemáticamente en contra de lo que se hace, pues una sevidumbre negativa no deja de ser una servidumbre. Tales espíritus no crean siempre obras de valor porque a veces no llegan a realizar lo que de verdad querrían hacer, o no tienen clara la idea a seguir, pero en todo caso generalmente dan lugar a obras de gran interés incluso en sus fracasos, siendo en muchas ocasiones precursores de algo nuevo.

II - La independencia de los difusores, es decir, de los que dan a conocer las obras al público, es igualmente importante. Un editor, un organizador de conciertos, el propietario de una galería, etc., es independiente en tanto que tiene la posibilidad de escoger las obras que publica, interpreta o expone. Ha sucedido que en regímenes totalitarios uno se puede ver obligado a exponer cuadros mediocres, obras de amigos personales de los altos cargos, si no quiere correr riesgos. Actualmente la independencia de la televisión respecto a los poderes públicos o económicos genera debates que conciernen directamente a los artistas.

III - Finalmente, la independencia de la propia estética puede ser puesta a debate. La misma expresión encubre diferentes sentidos:

1 / La independencia del pensamiento en estética está amenazada, como la de la filosofía o la ciencia, allí donde se prohíban algunas teorías y haya un control ideológico desde el poder. Pero estos factores externos no son el único peligro, pues existen también factores internos como el miedo a manifestar algo que no esté de moda, o la timidez, una demasiada docilidad intelectual que hace aceptar como propias las doctrinas recibidas.

2 / La independencia de la estética ante las otras disciplinas es el último tipo de independencia, bastante distinto a los restantes. Su origen puede estar en el siglo XVIII, período en el que la estéticas se distinguía claramente del resto de los saberes, siendo autónoma por sí misma. Baumgarten crea el término *estética** precisamente porque hacía falta una palabra especial para designar una disciplina especializada. Más tarde, la independencia de la estética es amenazada por sus *métodos,* por servirse de métodos ligados a la filosofía o a ciencias humanas como la psicología experimental. No obstante, la estética se mantiene independiente incluso cuando utiliza métodos venidos del exterior en cuanto que los utiliza *en función de su propio objeto,* esto es, en cuanto que son los métodos que requiere el estudio de tales objetos. El único aspecto por el que parece estar amenazada la independencia de la estética es el de la documentación, hecha por medio de catálogos, ficheros, clasificaciones, bancos de datos, etc. Los bibliotecarios, por ejemplo, denuncian el hecho de recibir la orden de suprimir el apartado de «estética» de sus clasificaciones y distribuir los libros entre las secciones de «literatura» y «arte», lo que no deja lugar alguno para la estética general. Se corre el riesgo de que algunos clasificadores informáticos confundan la estética con la crítica literaria o la crítica de arte, riesgo que podrá salvarse si los teóricos de la estética están al tanto. A. S.

➢ LIBERTAD.

INDIGENTE. En sentido propio, lo que no tiene medios de subsistencia suficientes, que carece de lo necesario para vivir. La estética no utiliza este término más que en sentido figurado para denominar a lo que es falto de recursos en el campo del arte. Se trata siempre en este caso de una pobreza cuantitativa. En literatura, por ejemplo, un lenguaje o un estilo indigentes son los que disponen de un número muy restringido de palabras. La indigencia se opone, pues, a la riqueza o la abundancia*. A. S.

INDUSTRIAL (estética). Este término ha sufrido una extraña evolución; cuando por fin la expresión estética industrial adquiere derecho de ciudadanía y se populariza, aparece otro término franco-inglés* con afán de sustituirla: *design* (y también *diseño industrial).* Sin embargo, es la expresión *arte industrial* la que se corresponde con más rigor a lo que se pretende significar, y cuyo análisis puede ser éste:

I - La búsqueda de la belleza del objeto fabricado industrialmente, es decir, *en serie* y *mecánicamente.* Resulta evidente la ligazón existente entre el arte industrial y las máquinas, ligazón que no sin esfuerzo ha terminado por aceptarse como compatible con la estética.

1 / La utilización de la máquina ha convertido al artesano en técnico o ingeniero. Se ha temido que la obra resultante sufriese una deshumanización, como si el que esté hecha a mano, en contacto directo con la materia, supusiese ya de por sí un valor estético (cf., por ejemplo, la apología del trabajo a mano que hace Ruskin). Con todo, el artesanado artístico se sirve de maquinas para serrar, horadar, etc., no pudiéndose hacer algunos trabajos más que de este modo. La máquina no es algo inhumano ajeno al hombre. Por ejemplo, cuando los pintores reprochan a la fotografía, ya desde sus orígenes, servirse de un aparato mecánico (contraponiéndolo a la elección que en todo momento ha de llevar a cabo el artista), olvidan que ese aparato no selecciona nada *por sí mismo;* los que lo han concebido, han decidido por él. La máquina, inventada, concebida y fabricada por el hombre, es humana en cuanto que es una mate-

rialización de su pensamiento y una prolongación de su acción.

➢ MÁQUINA *[III]*.

2 / La producción en serie se facilita gracias a las propiedades de la máquina, repitiendo indefinidamente los mismos movimientos. Existía ya en las producciones artesanales (fabricación de muebles). El rechazo del arte industrial, no obstante, se centra en la valorización del objeto único (ver *Único)*. Esta concepción es combatida en el siglo XX por los que ponen de manifiesto la disfunción existente entre el valor de mercado de este tipo de objetos difíciles de conseguir y su valor artístico, y por los que sostienen que un objeto bello no es menos bello por ser una reproducción exacta de otro (no sólo parecido). Éste es el origen de que se haya dado valor a las obras hechas en serie. La máquina viene a asegurar la exactitud en la igualdad. Por otra parte, si se mira bien, la imprenta, cuyo origen está ya a finales del siglo XV, es una producción en serie que se sirve de las máquinas en la producción de sus obras, de las que nadie duda de su valor estético.

Con todo, la producción mecánica en serie no basta para delimitar el campo del arte industrial.

➢ MÁQUINA, MÚLTIPLE, SERIE *[I]*.

II - La búsqueda de la utilidad

1 / La fabricación de objetos útiles

La teoría romántica del arte por el arte o la tesis darwinista de que la belleza queda definida por su inutilidad, se enfrentan con la noción de estética industrial. La contraposición entre estas posturas no había sido puesta de manifiesto en la producción industrial, sino en la artesanal (los prerrafaelistas* ingleses y el movimiento *arts and crafts)*. Más recientemente Georges Mathieu nos llama la atención sobre el hecho de que desde los Merovingios hasta 1900 las formas de una carroza, las curvaturas de una puerta cochera o las líneas de un broche tenían un gran parecido entre sí, pues su estilo era el resultado de la adecuación entre lo que el artista entendía como bello y lo que luego hacían los artesanos al ponerlo en práctica (no obstante, señala Jacques Viénot, si bien de las características estéticas de las obras útiles de una época se origina un estilo del que son expresión, una obra útil no puede aspirar a tener una belleza que sobrepase el tiempo del mismo modo que si ha sido concebida al margen de la artificial influencia de la moda).

➢ UTILIDAD.

2 / Importancia de la comercialización

La utilidad que aquí se trata no es la del usuario, sino la del productor. Así, en los Estados Unidos el arte industrial nace en 1929 (momento de gran crisis económica marcada por el «crac» de la bolsa de Wall Street) de la superproducción en masa del «american way of life» y de la necesidad de rebajar los costos para mejor rentabilidad. El mérito de haber analizado el problema con el *maximum* de eficacia se debe a un francés que desembarcó en Nueva York en 1919 y que intentó durante diez años convencer a los *managers* americanos de lo certero de la empresa. Ese francés era Raymond Loewy. Él presiente los síntomas de una crisis en la que la competencia será feroz, y cuyas primeras manifestacicnes en la saturación del mercado saldrán a la luz en 1926. Su tesis era que «un fabricante astuto que pusiese a la venta un objeto armoniosamente diseñado a un precio competitivo se hallaría en clara ventaja en el difícil medio del mercado». Los objetos de decoración costaban mucho dinero porque los fabricantes debían pintarlos, realizar grabados y calcados, repujarlos, vaporizarlos, envolverlos y un sinfín de operaciones inútiles. Preconizando formas de mayor elegancia sin armamentos superfluos, Raymond Loewy, junto con Walter Darwin Teague, Harley Earl y Henri Dreyfus, da lugar al arte industrial americano. Tomando como lema «lo feo se vende mal», Raymond Loewi fue el centro de innumerables críticas por parte de los artistas y teóricos de la estética escandalizados por la alianza entre la belleza y el dinero. A raíz de una sugestiva obra el fundador del movimiento «formas útiles» (la obra lleva precisamente este título) dice explícitamente: «La estética se ha convertido en un instrumento del comercio, y lo bello en su slogan. El arte por el arte ha pasado a ser el arte por la venta». Aquí topamos con el amplio problema de las relaciones entre el arte y el público y la inserción del arte en la vida económica, lo que excede con mucho la cuestión del arte industrial.

La utilidad como la adaptación del objeto a su uso da el carácter último y definitivo a la estética industrial.

➢ MERCADO DEL ARTE.

III - La relación entre la forma y la función

Este tema aparece ya en Platón, quien liga explícitamente la belleza de un objeto con el hecho de que sea apto para su función *(Hipias mayor* 291 a-c; *República* X 601 d). El funcionalismo estético moderno tiene su fuente primera en la obra que hizo época, *La belleza racional* (1904), de Paul Souriau: «La belleza está en la perfección manifiesta. Algo es perfecto en su género cuando se adapta a su fin... En la produccion industrial, en la máquina, en los muebles de uso o en las herramientas se encuentran ejemplos de la perfecta y estricta adaptación del objeto a su fin». Los arquitectos fueron los primeros en darse cuenta del interés artístico de tales teorías; Van de Velde, su difusor, reconocía su deuda con Paul Souriau *(Vernunftgemässe Schönheit,* 1910). La Bauhaus, fundada por Walter Gropius y siguiendo la línea de la Kunstgenwerbeschule de Van de Velde, lanzó al mercado de 1919 a 1933 innumerables prototipos que aún hoy siguen siendo perfectos en su género, contribuyendo en la formación de artistas industriales de talento como Mies van der Rohe. A partir de 1933 estilistas formados en la Bauhaus se trasladarán a los Estados Unidos huyendo del nazismo; Saarinen, por ejemplo, tiene una gran deuda con la Bauhaus. En Francia se debe destacar el papel de Jacques Viénot (1893-1959), fundador del *Institut d'esthétique indus-*

trielle (cuyo nombre cambiará más tarde por el de *Design Industrie)* y del *Cours supérieur d'esthétique industrielle* (posteriormente *Ecole nationale des arts industriels).*

El arte industrial junto con el funcionalismo rompe con el período en que se dibujaban mariposas sobre un rodillo compresor o flores campestres de hierro forjado en las maquinas de coser. En lugar de estos «detalles artísticos» sobreañadidos ha de ser la función la que dé lugar a la forma; la estética no es entonces un arte aplicado, sino un arte «implicado». Según Jacques Viénot, el arte industrial se rige por trece leyes: *1) Ley de economía:* el correcto ahorro de los medios y materiales empleados, siempre que no perjudique ni a su valor funcional ni a la calidad de la obra en cuestión, es una condición determinante de la belleza útil; *2) Ley de capacidad de empleo y del valor funcional:* no hay belleza industrial más que en las obras perfectamente adaptadas a su función y técnicamente reconocidas como válidas, pues el arte industrial supone una íntima armonía entre su carácter funcional y su apariencia externa; *3) Ley de unidad y de composición:* para formar un todo armonioso en el que las diferentes partes den lugar a una obra útil, se ha de seguir un plan en el que cada parte esté en función de las demás; *4) Ley de armonía entre la forma y su uso:* en la obra que sigue las leyes del arte industrial no hay conflicto, sino una permanente armonía entre el placer estético que experimenta el espectador desinteresado y la satisfacción práctica que proporciona al que la usa; *5) Ley de estilo:* el estudio del carácter estético de una obra o un producto industrial debe tener en cuenta la duración normal a la que se debe adaptar; *6) Ley de evolución y de relatividad:* la estetica industrial no ofrece un carácter definitivo, sino que se somete a un constante devenir; toda nueva técnica requiere un tiempo de maduración antes de salir al gran público y encontrar una forma estética equilibrada y prototípica; *7) Ley del gusto:* el arte industrial se expresa en la estructura de las obras útiles, en su forma, su equilibrio de las proporciones y su línea; la elección de materiales, de los detalles de presentación, de los colores, etc., depende ante todo del gusto del artista, que ha de ser acertado y ha de tener en cuenta la ley de economía; *8) Ley de satisfacción:* la expresión de las funciones que otorgan su belleza a la obra útil debe entenderse de modo que satisfaga a todos nuestros sentidos sin excepción; *9) Ley del movimiento:* los diseños de aparatos que han de moverse por sí mismos en el espacio (aire, mar, carretera, raíles) encuentran en el movimiento que generan el rasgo esencial de su estética; a las leyes de capacidad de empleo y de armonía entre forma y uso se añade aquí el factor de adaptación al medio (tierra, agua, aire), que dominará sobre los demás elementos; *10) Ley de jerarquía o de finalidad:* el arte industrial no puede olvidarse de la finalidad de sus obras, entre las cuales se establece una jerarquía; así, tienen prioridad los productos industriales que, en razón de su objeto, ayudan al hombre a progresar y son de naturaleza noble; *11) Ley comercial:* el arte industrial halla una de sus aplicaciones más importantes en el mercado, aunque la venta no es en sí misma un criterio de valor estético; cuando la venta es lo que hace apta una obra de arte el creador y el comprador se ponen a un mismo nivel, teniendo en cuenta ante todo el precio de la obra; *12) Ley de probidad:* el arte industrial supone honestidad y sinceridad, como, por ejemplo, en la elección de materiales; los encubrimientos y revestimientos que exige la funcionalidad son legítimos en cuanto que son expresión justa de las funciones esenciales del objeto y no sirven para ocultar los materiales o elementos que pueden comprometer su buen funcionamiento; *13) Ley de las artes aplicadas:* el arte industrial integra la idea artística en la estructura de la obra en cuestión.

Cuarenta años de práctica demuestran que los productos industriales son tan funcionales como armoniosos. Cabe preguntarse ahora si la época del funcionalismo ya ha pasado. E. Souriau proponía al respecto el «tetralema» (doble dilema) del molinillo de café estilo 1951, habedor de una pureza de estilo y de una forma funcional propia a la vez del más impecable clasicismo: *1)* o en treinta años ya no habrá más molinillos de café al convertirse en inútiles debido a la extensión del consumo de productos como el Nescafé, en cuyo caso el pretendido triunfo del arte industrial no sería más que el canto del cisne de una civilización caducada; *2)* o bien una innovación técnica hoy imprevisible sustituirá la molienda por un procedimiento distinto haciendo desaparecer el «molinillo» con sus modelos ancestrales y «arquetípicos»; *3)* o bien el molinillo de café se convertirá en un accesorio vanal hasta tal punto desprovisto de interés que el modo de pensar del que es testimonio desaparecerá; *4)* o los que actualmente lo usan pueden estar deseando un aparato más complicado, más práctico, más barroco y menos clásico, pues la evolución del gusto ha hecho perder en nuestros niños el sentido de pureza y simplicidad.

Actualmente se podrían aplicar al arte industrial las palabras de Miguel Ángel, «la belleza es la purga de todo lo superfluo», o la definición de la perfección de Saint-Exupéry, «No se da cuando no hay nada que *añadir,* sino cuando no hay nada que *quitar*». El embellecimiento de un objeto lo lleva a su purificación, al rigor en sus formas y a la estricta adapatación de éstas a su función. Pero lo ciero es que los mismos americanos añaden a menudo superfluas placas de cromo a sus automóviles y alerones y calamones inútiles e incluso molestos. ¿Volveremos a los objetos barrocos, al preciosismo y al rococó? El futuro tiene la última palabra sobre si recurrir o no a las formas funcionales, cuestión pareja a la polémica clasicismo-romanticismo. D. H./A. S.

➢ DESIGN (DISEÑO), FUNCIÓN/FUNCIONALISMO.

INEFABLE / INDECIBLE. Lo que no puede expresarse con palabras, lo inexpresable.

I - Se puede incluir en esta categoría todas las artes que no se sirven del lenguaje, como la música, la danza, las artes plásticas o la arquitectura. Se

podría decir que la música se expresa con sonidos, la danza con movimientos y música, la pintura con colores, juegos de luz y sombra, etc. El problema está entonces mal planteado. El arte tiene su propio lenguaje que al margen de las palabras toma el relevo de lo indecible. «La música es escrita por lo inexpresable», decía Claude Debussy; un retrato puede ser infinitamente más revelador, puede «decir más» que una simple fotografía; la mezcla de líneas y colores de un cuadro abstracto son una fuente de meditación que escapa completamente a la palabra.

II - La poesía se sirve de las palabras de un modo muy especial, por lo que a menudo se dice que pertenece al campo de lo inefable, pues entran en juego factores como la musicalidad de las palabras y la relación entre los diferentes sonidos. Aquí también hay un más alla en lo que se dice que resulta intraducible.

III - Sea el tipo de arte que sea, la obra artística es como una botella en el mar que, o es encontrada y se descifra entonces su contenido y su llamada, o permanece perdida para siempre. Por otra parte, lo que expresa un cuadro, una música o un poema no es igual para todo espectador, oyente o lector. Cada uno halla un mensaje diferente porque la obra es percibida de modo distinto por cada uno. De todos modos existe una interacción entre lo que la obra dice y lo que siente el que la observa u oye.

La obra artística, por su particular modo de expresión, puede optar porque su propia existencia sobrepase la barrera de lo inefable alcanzando la esfera de lo que no puede ser dicho.

Yendo incluso más lejos, se podría decir que es un lugar de encuentro que resuelve en parte el importante problema de la incomunicabilidad de los seres. L. F.

➢ INEXPRESABLE.

INESPERADO. Inesperado o imprevisto en una obra de arte o en un elemento de ella es aquello con lo que no se contaba inicialmente y cuya aparición produce sorpresa. Este término se emplea principalmente en las obras que tienen dimensión temporal cuando no se puede saber lo que va a pasar debido a que haya sucedido algo anteriormente con lo que no se contaba.

Se debe distinguir, pues, dos casos según sea el que dude. Puede ser el público, el lector, el oyente o el espectador quienes reciben por parte del autor esa sorpresa. Entonces los términos *imprevisto* e *inesperado* son utilizados laudatoriamente, pues indican que lo que precedía conducía a lo sucedido, pero sin que se pudiese adivinar fácilmente. Se da a la vez una coherencia interna en la obra y una capacidad inventiva en el autor que le permite escapar de las convenciones comunes. Si aparece de pronto algún elemento que no tiene nada que ver con lo precedente, algo meramente arbitrario, como, según la expresión vulgar, un pelo en la sopa, se utiliza un término despreciativo, pero no se suele hablar de *imprevisto* o *inesperado*.

El otro caso sería que la persona que no es capaz de predecir lo que va a venir ante algo imprevisto sea el propio autor. A mitad de camino se ha de enfrentar con algo que estaba ausente en el proyecto inicial; a veces se trata de una nueva idea repentina; otras veces, arrastrado por la fuerza interior de la propia obra, el autor se deja conducir por ella alterando el resultado, que puede ser mejor o, en algunas ocasiones, peor que el de la intención inicial. Es el *currit rota, urceus exit* de Horacio, quien compara el poeta a un alfarero que quiere hacer un ánfora, y tras poner el barro en el torno y hacerlo girar obtiene un cántaro. A. S.

➢ EXPECTATIVA, GOLPE DE TEATRO, ANTOJADIZO, SORPRESA, HALLAZGO.

INEXPRESABLE. Que no puede ser expresado o dicho por un lenguaje. Lo inexpresable es experimentado, sentido, quedando reservado el término generalmente a cuando uno siente algo con intensidad y no lo puede *describir*, ni, por consecuencia, comunicarlo a los demás. Esto se debe bien a que es algo demasiado personal e íntimo para poder ser dicho con palabras, bien a que sobrepasa al hombre de tal modo que ningún lenguaje humano se adecuaría a él. En todo caso no se debe confundir con lo que no llega a ser expresado a falta de un conocimiento suficiente de los recursos del lenguaje. Lo inexpresable puede ser sugerido por el arte; una obra artística logra sentir la presencia de lo inexpresable, transmitiéndose sin palabras desde la mente del artista hasta la del público, principalmente si logra dar la sensación de trascendencia*. A. S.

➢ INDECIBLE, SUGESTIÓN.

INEXPRESIVO. Que no expresa nada; se dice sobre todo de un rostro que no manifiesta ningún sentimiento. Lo inexpresivo en las artes plásticas o en las artes del espectáculo puede deberse a una mala ejecución, a la incapacidad del artista de hacer exteriormente sensible un estado psíquico interior. También puede deberse a un deseo expreso del autor en busca de otros efectos, como, por ejemplo, la inquietud que produce estar ante un ser que parece vacío mentalmente, o el enigma de una vida interior secreta y oculta, etc. De igual manera, puede obedecer a efectos cómicos, haciendo permanecer al personaje imperturbable a los acontecimientos que suceden a su alrededor; Buster Keaton sabía hacer un eficaz uso de la inexpresividad. A. S.

➢ SOSO.

INFLUENCIA. Acción ejercida por un artista, una obra o el arte o la literatura de un país sobre otro creador, otras obras o el arte y la literatura de otros países. Durante el período del positivismo hasta los estudios recientes de literatura comparada, este término conoce un gran apogeo, hoy en gran parte disminuido. La comprensión de una obra de arte se reducía entonces a reconocer las influencias que actuaron sobre ella –una sola obra podía ser una especie de «patchawork» de distintas influencias–, formando una cadena ininterrumpida

en la tradición artística o literaria. Los cambios de tendencias o estilos se explicaban por la entrada en escena de otras «tendencias» igualmente irracionales.

A este respecto escribía Paul Valéry: «Tengo poco aprecio a la palabra influencia, que no significa más que desconocimiento o hipótesis». No se trata de negar el hecho de que una obra ejerza su poder sobre la creación de otros artistas, o de que el descubrimiento del arte de un país pueda transformar el arte de otro país –basta pensar en la importancia que tuvo Shakespeare para Goethe y después para Hugo; la importancia de Cézanne para los cubistas, de Van Gogh para los expresionistas, etc.–, mas no es menos cierto que sacar a la luz una influencia no explica ni las condiciones de su intervención en tal momento histórico en la obra del artista, ni la forma característica que adquiere el estilo «recibido» en el artista receptor. De hecho, ninguna influencia es gratuita, sino que se corresponde siempre con el descubrimiento de un modelo anterior que ofrece una solución –aunque sólo sea aparente– a un problema, un deseo o una búsqueda preexistente a la influencia efectiva. R. R.

Recientemente, desde el punto de vista teórico, Harold Bloom ha ofrecido una teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética, esto es, de las relaciones intrapoéticas. Las influencias poética o, como también las denomina Bloom, los errores de interpretación constituyen necesariamente el estudio del ciclo del poeta. Combinando las teorías freudianas, la filosofía nietzscheana y la Cábala, Bloom sostiene que los poemas sólo se constituyen en su relación con otros, en un combate que trata de establecer su espacio. Desde Milton, los poetas sienten y sufren la conciencia de su atraso, la tensión con respecto a los poetas fuertes precursores implica realizar «malas lecturas» de sus padres con el fin de llevar a cabo una nueva interpretación.

El poeta moderno, post-Ilustrado, hereda la melancolía*, comienza rebelándose contra la constatación de la necesidad de la muerte. Bloom propone una *crítica antitética* o una lectura translaticia que entiende los poemas no como tropos del ser o del saber, sino más bien de la acción o del deseo. Esta lectura, que sitúa lo leído como parte del futuro, renuncia al significado como reposo, y no acepta que el poema esté aparte del *agón* que representa. La crítica no enseña una disciplina sino que se sitúa en una lengua en la cual la poesía ya está escrita, la lengua de la influencia, ese territorio que aúna placer y angustia.

En *The Anxiety of Influence* (1973), Bloom rescata ese concepto que en la época de la escolástica de Santo Tomás recibía del sentido de «tener poder sobre otra persona», pero durante muchos siglos conservó su sentido etimológico de «fluir hacia dentro» y su principal significación de emanación o fuerza proveniente de las estrellas que rige a la humanidad. En el sentido de *influencia poética*, la palabra es empleada mucho más tarde. Johnson define la influencia en 1755 como algo que puede ser astral o moral, y dice acerca de la segunda que se trata de «un poder ascendiente de dirigir o modificar». La concepción saludable de la influencia se debilita en la post-Ilustración, dando paso a las formas de lo contra-sublime.

Las influencias poéticas son una enfermedad de la conciencia propia, una forma del revisionismo intelectual. El principio central de la argumentación de Bloom es que las influencias poéticas –cuando tienen que ver con los poetas fuertes y auténticos– siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir.

La historia de la poesía moderna es una crónica de *desvíos*. En cierto sentido, la poesía de los últimos tres siglos ha estado dominada por el temor ante lo ya realizado. Bloom propone una *crítica práctica* que renueve la fracasada empresa de entender cualquier poema como una entidad en sí misma. En *A map of Misreading* (1975) traza la forma en que se produce el sentido en las imágenes posteriores a la Ilustración, por medio del lenguaje con el que los poetas fuertes se defienden de los poetas fuertes anteriores y los atacan.

Los poetas fuertes hacen frente a la angustia de las influencias utilizando seis defensas psíquicas que aparecen en su poesía como tropos que permiten esquivar los poemas del padre. Estos seis tropos son la ironía, la sinécdoque, la metonimia, la hipérbole/litote y la metáfora. Bloom utiliza seis palabras clásicas para describir la relación de influencia entre los textos: *clinamen* (que es la mala lectura propiamente dicha), *tesera* (que es completamiento y antítesis), *kenosis* (que es un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor), *demonización* (tendencia hacia un contrasublime-personalizado), *ascesis* (búsqueda de un estado de soledad) y *apofrades* (retorno de los muertos).

La crítica antitética contempla el carácter creativo de los malentendidos, perversidad disciplinada que es la poesía. «Un poema –afirma Bloom– es la melancolía de un poeta ante su falta de prioridad». La poesía es un tipo de *represión* que surge en la respuesta que los poemas se dan unos a otros. El poema es una cosa hecha, y, como tal, una angustia lograda. F. C.

➢ MODELO.

INFORMALISMO / INFORMAL. *I* - Movimiento que abarca las obras pictóricas de los años cincuenta que, en la época de Fautrier, Lapoujade o de Moreni, pretendían prescindir de toda «escritura» pictórica, es decir, de todo grafismo figurativo o incluso geométrico, y, por lo tanto, de todo dibujo, para centrarse en la exaltación de las propiedades de los materiales. Una pintura así, decla-

rada abiertamente contra todo orden y que aparenta ser ajena a toda relación que no sea anárquica, no es por eso menos rica en formas. Como dice René Passeron, «la falta de respeto a la morfología de una mancha, si bien destruye un objeto con forma, no impide que el mayor de los caos pueda estar plasmado en esa mancha, que es una forma» *(L'oeuvre picturale).*

II - Aun cuando, literalmente hablando, el informalismo pictórico no es más que una pretensión vana, ¿no es posible concebir, al menos en el marco de una utopía, un arte que rechace todo tipo de comunicación, es decir, todo tipo de adhesión a las formas que la sociedad alienada dicta al artista desde fuera de él, quien se declara esencialmente «informalista» en relación a ello y como provocación, no como afirmación autónoma? Noción insuficiente o negativa, el informalismo fue pasto de actualidad –para riesgo de los músicos académicos– cuando a Adorno se le ocurrió requerir una música «informal» que, en la línea de Webern o John Cage, pusiese fin al cálculo minucioso y detallista de las series musicales. Comentando algunos de los textos más llamativos de la obra de Adorno *Quasi una fantasia,* Marc Jimenez lleva a cabo la parte utópica, un poco al estilo de René Passeron: «La estética musical no se justifica más que en su pretensión de concebir una música no formal que evoque la paz eterna de la que habla Kant, susceptible de ser llevada a la práctica de un modo concreto, y, sin embargo, sólo existente en la mente» *(Vers une esthétique négative).* Un texto así da muestra, a su manera, del carácter utópico de algunas transformaciones del informalismo actual: el arte conceptual, si bien es cierto que no puede hacerse ilusiones respecto a su capacidad de cambiar el mundo, contribuye sin embargo, de un modo decidido, si no decisivo, a transformar el espíritu según el cual nos orientaríamos si tuviésemos la ocasión de efectuar ese cambio. Se perfila, pues, una nueva visión del informalismo, visión que sigue *Principio de esperanza* de Ernst Bloch, para quien la «ausencia de formas» del informalismo señala positivamente hacia una «ontología del no-ser-todavía» *(Noch-Nicht-Sein),* es decir, apunta hacia una obra artística libre fundada en la categoría de lo «posible objetivamente real». Desde entonces, el informalismo se desprende de toda implicación negativa, mostrándose como una premonición de la libertad que ha de llegar. La estética –al margen de toda mística– se hace escatológica. D. C.

➢ GRADO.

Informática ➢ *Ordenador*

INFORME. Que no tiene forma*. Término peyorativo que se aplica a una obra, objeto u obra inacabada, que no ha llegado a ser estructurada y se ha quedado en estado embrionario. No se debe confundir con lo deforme* (que tiene formas, aunque desproporcionadas). Se trata de la *rudis indigestaque moles* de la que habla Ovidio al referirse al caos, *masa bruta y sin orden* previa al mundo. A. S.

INFRAESTRUCTURA. Término originado por algunos sucesores de Marx y Engels. Significa la *estructura de base* o *base económica,* es decir, las *fuerzas de producción* sobre las que se edifican las *superestructuras* y que determinan el ser social y su consciencia en un momento de la evolución histórica. Según la enumeración más común de Marx y Engels, las *superestructuras o ideologías* o *relaciones de producción* generados por la base económica o infraestructura son el derecho, la política, la religión, la moral, el arte y la filosofía. Según Engels, *en última instancia* son siempre las condiciones económicas las que determinan y rigen todas las otras facetas del orden ideológico o superestructuras.

La doctrina marxista se proclama a sí misma como eminentemente materialista. Los términos de infraestructura y superestructura no son ciertamente más que metáforas extraídas del arte de la construcción que no suponen ningún juicio de valor. El materialismo marxista se opone así de un modo radical al idealismo, particularmente al de Hegel, a quien da la vuelta. Según Hegel los hombres reales y el mundo real serían el producto de las ideas y de la consciencia.

De todos modos, en el marxismo la relación dialéctica que hay entre la infraestructura y las superestructuras es mucho más compleja que lo que sugiere su uso metafórico. Hay una relación reíproca no sólo entre la estructura de base y cada una de las superestructuras, sino también entre las diversas superestructuras. El lugar que ocupa el arte en la enumeración anterior no es accidental; indica que de alguna manera, junto con la filosofía, el arte es la superestructura más apartada de la base, siendo el campo del arte y la filosofía donde la complejidad de la dialéctica es mayor. L.-M. M.

➢ IDEOLOGÍA *[II],* MARXISTA (ESTÉTICA).

INICIACIÓN

I - Admisión en un culto, en una sociedad secreta o en los misterios

La iniciación tiene como fin, dando a conocer determinados misterios, hacer renacer al iniciado en un estado superior, generar un hombre nuevo. Todos los misterios se construyen en fondo al escenario común del renacer tras la muerte o la resurrección. Es, pues, un auténtico drama en el que el iniciado no es ni espectador ni actor en el sentido teatral del término, sino que lo vive como su propia epopeya espiritual.

Las reproducciones de escenas de iniciación existen en las artes, aunque se encuentran con el obstáculo del carácter secreto de estos ritos. De la época clásica quedan restos en las artes plásticas como los frescos de la «villa de los misterios» de Pompeyo. Una excelente descripción de una iniciación masónica se encuentra en *Guerra y paz,* de L. Tolstoi. A menudo la iniciación se asimila a una búsqueda o un viaje; en cierto sentido la búsqueda del Santo Grial puede ser un relato iniciático. Hay una tendencia actual a encontrar un sentido iniciático en las novelas de aventuras, aje-

nas a primera vista a este tipo de temas, como algunas novelas de Julio Verne.

Las artes forman parte también en las ceremonias iniciáticas. Apenas son conocidos los ritos iniciáticos de la antigüedad celebrados secretamente en el templo, aunque son estéticamente representativas las reproducciones del mito específico del misterio central de la ceremonia. Estas representaciones conllevaban una elaborada puesta en escena. Los etnólogos han podido registrar los cantos de las celebraciones iniciáticas en las sociedades arcaicas modernas. El argumento común que se haya en todos estos tipos de iniciación constituye un esbozo dramático que trata cada cultura a su manera. La estética está estrechamente ligada al proceso mismo de iniciación, pues aquí la forma tiene la función de manifestar es sentido profundo del acto, sin poder hacer una distinción tajante entre ambas.

II - Introducción en los conocimientos secretos

La iniciación en las artes puede entrar en este apartado cuando las técnicas artísticas se mantienen ocultas. En la Edad Media las corporaciones, auténticas sociedades cerradas, otorgaban a sus miembros, incorporados por medio de ritos especiales, una formación técnica, en la que se les transmitía los secretos del oficio, y espiritual. En la India todo aprendizaje, incluso en oficios profanos como la gramática, puede ser impartido por un maestro espiritual, constituyendo una vía iniciática. Sucede lo mismo con las artes marciales en China, donde se asocia el dominio espiritual con los ejercicios corporales. En Japón, las artes enseñadas por los maestros Zen pueden asimilarse con la iniciación en un oficio.

III - Por extensión, aprendizaje de los rudimentos primarios de una ciencia, arte, técnica, juego o modo de vida. En este sentido, remitirse a los artículos de *Educación* y *Enseñanza*. M.S.

➢ COSTUMBRE, ESOTÉRICO, SECRETO.

INMANENCIA / INMANENTE. El término inmanencia, correlativo del de trascendencia, se utiliza en estética en, al menos, dos sentidos diferentes. En primer lugar, en todas las acepciones del término en filosofía: inmanencia del mundo humano por respecto a la trascendencia religiosa que lo humano limita o niega; de la conciencia respecto de lo que la sobrepasa; del sujeto respecto al mundo exterior o al tiempo, respecto del porvenir hacia el que se proyecta. En sentido más específicamente estético, Lukacs usa el término en su *Teoría de la novela* para caracterizar la estructura de la forma épica*; ésta supone la posibilidad de representar un universo en el que el sentido es *inmanente* a la vida: presencia de los dioses entre los mortales, en Homero; evidencia del sentido trascendente en Dante; descubrimiento, por el héroe de la novela, del sentido de su viaje. En la tragedia*, por el contrario, el sentido es trascendente respecto del mundo, y el héroe* que lo encarna, debe morir por esta incompatibilidad.

En un segundo sentido, se habla de la inmanencia de la obra de arte y de métodos de interpretación inmanente. La obra no debe su efecto más que a la relación entre sus elementos, a su estructura interna, y es así tanto más cuanto que la obra es percibida fuera del marco de su génesis. La expresión de consideración inmanente ha sido creada por la crítica alemana y el New Cristicism americano a mediados del si-glo xx, en oposición a los métodos biográficos y a las tendencias deterministas de la crítica psicológica y sociológica. La crítica inmanente se propone, ante todo, abandonar en la obra, con independencia de todo saber exterior, siguiendo los caminos y leyes internas a la obra. Aunque es verdad que toda determinación exterior se encuentra transformada e integrada en la obra, la crítica inmanente radical conduce, a pesar de ello, a un desconocimiento de las relaciones entre la *estructura* de la obra y las realidades psicológicas, sociológicas, históricas, etc., que le dan sentido.

Finalmente, la estética misma puede ser inmanente o trascendente, según que juzgue las obras de arte en nombre de su calidad propia o en nombre de criterios éticos, metafísicos o ideológicos. La estética inmanente en este sentido es de reciente creación. La inmanencia no puede significar, en este contexto, más que el reconocimiento de la especificidad del lenguaje artístico; por contra, el sentido del arte desborda siempre la estética propiamente dicha, de modo que la inmanencia siempre encuentra un límite; pero mientras no ha llegado a este punto, la estética tiene todas las ventajas para preservar la autonomía de su ámbito.

R. R.

➢ CRÍTICA, TRASCENDENCIA.

INMATERIAL. Este término no se usa en estética más que en un sentido bastante restringido: un ser inmaterial es el que tiene una apariencia sensible, pero no tiene la consistencia sólida y, especialmente, la pesadez de la materia. Seres de esta clase se encuentran en la diegesis de muchas obras de carácter mágico*, fantasmagórico* o maravilloso*. En realidad las obras de arte son materiales por necesidad, pero pueden pretender dar impresión de inmaterialidad, por ejemplo mediante juegos de ilusión. A. S.

➢ ILUSIÓN *[I]*.

Ser inmaterial es un ideal que corresponde a la ligereza constitutiva de la danza clásica. Es una de las características del Ballet romántico. Para evocar la inmaterialidad, las bailarinas suben sobre las puntas, y también con este fin se inventó la falda corta de gasa (tutú). El estilo francés, con su búsqueda de la perfección, ha contribuido a crear la impresión de inmaterialidad al disponer que la bailarina ejecute los pasos más difíciles de la técnica con apariencia de no hacer esfuerzo alguno. Aún hoy la danzarina clásica debe conservar un cierto aspecto inmaterial, mediante equilibrios sin debilidades, giros vertiginosos y saltos medidos. Convertidos hoy en «deportistas de alto nivel», los bailarines conservan su poesía aun en la ejecución de auténticas acrobacias sin esfuerzo aparente,

como si no etuvieran sometidos a las leyes físicas de la materialidad. G. P.

➢ FRANCÉS.

INMEDIATO / INMEDIATEZ. El término se emplea sobre todo en la tradición de la estética hegeliana; para ésta, en efecto, el arte, aunque forma parte de la esfera del Espíritu absoluto, permanece prisionero de la inmediatez de su apariencia sensible, de la que la filosofía se emancipa. Otras corrientes de pensamiento, sensualistas o materialistas, alaban, por el contrario, la espontaneidad y el carácter inmediato, concreto, del arte, por oposición con la abstracción de la filosofía. De hecho, la inmediatez del arte siempre es aparente; la construcción y la elaboración metódica pueden ocultarse, a lo sumo, gracias a un éxito excepcional de la naturalidad de su apariencia. No obstante, la emoción suscitada por la obra conserva siempre un aspecto inmediato, el de la identificación o la adhesión ingenua a la ilusión de una realidad vivida, el del placer sensible que se experimenta. El modelo perfecto de la inmediatez estética es la contemplación de lo bello natural –de la flor, del canto del pájaro–, que Kant sitúa por encima de los artefactos; la contemplación, que está mediada, corresponde a la búsqueda de lo que escapa a la meditación en una sociedad en la que todo nos lleva por medio de intercambios sociales. La naturaleza misma, último refugio de la inmediatez, está cercada por las industrias del turismo y del tiempo libre. R. R.

➢ HEGELIANO, KANTIANA (ESTÉTICA).

INMOVILIDAD. Estado de un cuerpo sin movimiento. Concepto negativo, que no tiene sentido ni interés estético más que por relación con un eventual movimiento.

En las artes sin dimensión temporal, las obras (edificios, estatuas, cuadros...) son inmóviles por naturaleza; pero pueden sugerir un movimiento, y ello constituye a menudo un notable efecto del arte.

Aun en las artes de la movilidd se pueden encontrar efectos análogos; así, en la danza, para sugerir un movimiento en la inmovilidad, Serge Lifar empleó desplazamientos de eje con la pierna de apoyo oblicua; al estar en desequilibrio, dan la idea de un dinamismo orientado. Estos desplazamientos, debido a que no pueden realizarse sino con pareja, se encuentran sobre todo en los adagios, en los que dan por resultado una nueva coloración y una mayor animación.

En las artes del tiempo, el movimiento es el caso normal, y la *inmovilidad de lo que se espera móvil* puede tener entonces notables efectos estéticos.

Puede significar una suspensión del tiempo. Por ejemplo, en el primer acto del ballet de *La Sylphide,* durante el Pas de Trois de James, Effie y la Sylphide, los demás personajes permanecen inmóviles, pues esta Sylphide no existe, quizá, más que en la imaginación de James, y esta escena es irreal. En el cine, Marcel Carné ha utilizado un procedimiento análogo en *Les Visiteurs du Soir.*

Pero la inmovilidad de lo que podría o debería moverse también puede producir grandes efectos por la espera del movimiento que no acontece. Se lo puede esperar, temerlo, o dudar de una realidad opuesta a la apariencia; y ello puede provocar un ambiente dramático o fantástico, y también cómico, etc. La inmovilidad es, asimismo, un medio para hacer olvidar la presencia de un ser; de este modo, en *Hernani,* durante la escena de los retratos, Doña Sol debe permanecer inmóvil en primer plano, de manera que ya no se le preste atención, lo cual es de un notable efecto dramático cuando, al fin, se precipita entre don Ruy Gómez y don Carlos. G. P./A. S.

➢ ESTÁTICO.

INNATO. Procedente del término *innatus.*

Se refiere a las aptitudes y disposiciones que un objeto posee ya al nacer. En estética a menudo se ha debatido sobre el carácter innato o adquirido del gusto* y sobre todo del genio* artístico. Se ha tendido generalmente a considerar el genio como innato en oposición al talento, que sería una cualidad adquirida. Se plantea también la pregunta sobre si la aptitud hacia una u otra actividad artística específica (por ejemplo, hacerse músico antes que pintor) es o no innata. A la vista de los resultados actuales de la biología y de la genética resulta imposible dar una respuesta rigurosa a esta pregunta, pero el hecho de que existan tantas vocaciones artísticas, incluso vocaciones artísticas a la vez que científicas (como Leonardo da Vinci o Goethe), parece sugerir una respuesta negativa.

➢ DON.

INNOVACIÓN. Acción de crear o introducir algo nuevo en un determinado ámbito del arte; resultado novedoso de esta acción. El concepto de *innovación* supone siempre un acto inventivo, creativo, del que procede lo nuevo. *Novedad* es la cualidad de lo que es nuevo, o esto mismo en tanto que posee esta cualidad.

En algunos períodos como el nuestro se da un valor especial a la innovación (es un elemento característico de la danza contemporánea), hasta tal punto que se considera sin valor lo que no aporta nada distinto a lo que ya se haya hecho antes. En algunas ocasiones se confunde incluso la innovación con la trasgresión o la negación de las reglas, viendo en esto un criterio de riqueza imaginativa (aunque algunas innovaciones son hasta tal punto nuevas que no tienen relación alguna con las normas anteriores, de manera que no llegan a contradecirlas).

La búsqueda constante de innovaciones es un estimulante a la imaginación creativa, pero puede también conducir a excesos o a un afán estéril de lo inédito por lo inédito, despreocupándose de su valía estética y convirtiéndose así no en un medio al servicio de las nuevas ideas, sino en un fin en sí vuelto sobre sí mismo. G. P./A. S.

➢ CREATIVIDAD, NUEVO, PRECURSOR.

INOCENCIA. En sentido negativo designa aquello que no es nocivo, una dulzura inofensiva con-

siderada positivamente (Kant hará referencia a la blancura de la flor de lis).

Tomando el término negativamente se puede decir con claridad que el arte es inocente, pues lo más común es que la obra no haga daño al medio en que se inserta y del que forma parte (salvo algunas obras del land art), ni ejerza violencia en el receptor (aunque el placer que produzca esté cargado de angustia) ni, en fin, en el que la ha creado (aunque su gestación resulte laboriosa o incluso trágica). Se ha llegado a atribuir a la creación cualidades terapéuticas.

La inocencia, con todo, puede estar ligada al arte de dos modos positivamente:

1 / Para manifestarla o representarla

Sucede con la flor de lis en las anunciaciones, con los putti o los angelotes, y también, por ejemplo, con las jóvenes muchachas y los jardineros en Giradoux. La inocencia, junto con la gracia y la ternura, es un elemento poético entendido como categoría estética.

2 / Para requerirla del receptor

La inocencia aparece definida entonces tanto por su poder de apertura como por su ingenuidad, pues se trata de tener un contacto con la obra inmediato. Tanto es así que para Bachelard la fenomenología es «una escuela de ingenuidad» que le permite leer la poesía «en su primera lectura», a la que Barthes en su momento puso en oposición con la idea de una «segunda lectura». Sin tomar parte en la discusión, diremos aquí que la inocencia es inevitablemente lo que se pierde, pero que se puede reencontrar, y tal vez sea necesaria para que la experiencia estética sea llevada a su más alta intensidad. M. D.

INSINUAR / INSINUACIÓN. Insinuar es, en sentido propio, entrar en el seno; de aquí, por desviación, pasa a significar mostrarse al corazón o al espíritu. Insinuación es la acción de insinuar, o, en sentido figurado, lo que es insinuado. En estética el término *insinuar* tiene dos sentidos específicos:

I - En las artes que usan el lenguaje

Consiste en hacer deslizar algo en un texto de un modo atenuado o de forma velada para que sea admitido suavemente sin provocar una reacción de rechazo.

II - En el vocabulario de la dramaturgia clásica

Consiste en introducir en una obra algo que en ese momento parezca no tener casi importancia pero que más tarde la adquirirá. Esto sirve principalmente para asegurar desde el punto de partida la presencia de algún elemento que haga que el desarrollo posterior no sea un añadido; aun cuando este elemento de la acción queda a la espera, todo está ya planteado. A. S.

➢ DRAMATURGIA CLÁSICA, SUGESTIÓN.

INSÍPIDO. En sentido propio, desprovisto de sabor, que no excita las papilas gustativas. En estética no se utiliza este término más que en sentido figurado. Sirve para calificar una obra, un estilo o incluso un autor doblemente mediocres: *en cuanto a la forma,* lo insípido, al igual que lo *incoloro**, no tiene vigor, ni originalidad ni caracteres definidos, pero, a diferencia de lo incoloro, lo insípido es también deficiente *en cuanto al contenido,* pues es falto de ideas, sin mensaje y vacío interiormente. En la mayor parte de los casos lo insípido genera aburrimiento, aunque se da el caso de que uno lee un libro insípido cuando está cansado como distracción, pues es una lectura que no requiere tensión espiritual alguna. Las dos palabras, incoloro e insípido, en su sentido figurado peyorativo, se utilizan principalmente en el campo literario, y más ocasionalmente en las obras análogas de otras artes. A. S.

➢ SOSO/INSULSO.

INSÓLITO. (Del latín *insolitus;* de *solere,* tener costumbre, estar habituado.) Contrario a la costumbre o al uso. Peyorativo en el siglo anterior, hoy es un término ante todo laudatorio.

Insólito tiene en estética un sentido especial. No es sólo lo imprevisto que altera el curso del hacer cotidiano, sino la intrusión en el campo de lo vanal de algo procedente de un plano distinto. Fiel a su sentido etimológico, lo *insólito* se distingue de lo extraño*, lo bizarro* o lo fantástico, aunque puede integrar estas categorías por referencia a la realidad material o al ámbito de la experiencia cotidiana. Un cuento de hadas no es algo insólito, pues la magia y lo extraordinario forman parte de las leyes del universo de los cuentos*.

Lo insólito adquiere a menudo un carácter inquietante, haciendo que la intrusión de una realidad ajena a lo ordinario sea experimentada como temible o maléfica. No obstante, hay áreas en que lo insólito no provoca este tipo de reacciones, como es la del humor (a excepción del humor negro), haciendo juegos de palabras en los que éstas cambian su sentido, contando anécdotas o historias divertidas al introducir elementos extraños, o, dentro de la vida ordinaria, colocando un detalle insólito en la decoración de un interior o de un vestido, lo cual da un toque de fantasía que frecuentemente resulta agradable.

En pintura lo insólito depende de elementos muy sutiles, como puede ser un efecto luminoso o una perspectiva inusual. La obra de Jérôme Bosch, al lado de escenas que pueden ser calificadas de delirantes (las diversas *Tentaciones de San Antonio),* cuenta también con obras insólitas como *El buhonero,* o su variante *El vagabundo,* en las que todos los elementos están explícitos pero no integrados en el mundo ordinario. En *Melancolía y misterio de una calle,* de Chirico, lo insólito viene dado por la factura fría del cuadro, la presencia de la sombra de un personaje invisible y de una niña con un aro, sin que haya ninguna referencia a lo racional. Los surrealistas hacen introducir en una imagen realista algún elemento distorsionador que despierte incertidumbre; en *El mes de la vendimia* Magritte pinta la pared interior de una habitación atravesada por una ventana abierta ante la que se amontona una muchedumbre compuesta por seres exactamente iguales.

En literatura se encuentran los mismos procedimientos. En *El gato negro* de Edgar Poe, los acontecimientos se desarrollan con una perfecta lógica; sólo la descripción de un gato que aparece como un demonio hace que el relato y su dramático desenlace sean insólitos. En la mayor parte de los relatos de Noël Devaulx, lo insólito es introducido por la presencia de un detalle irracional que altera un ambiente ordinario y a veces sórdido; la mirada de un testigo que no alcanza a comprender lo que sucede hace que la narración resulte más inquietante *(le Tau, L'Aubade à la folle).*

En música, si se excluye el canto, en el que es difícil separar el texto de la música, existen ejemplos de lo insólito (música llamada pura). En el *Don Giovanni,* de Mozart, lo insólito irrumpe amenazantemente en la obra al haber una escala de tonos enteros que rompe la tonalidad que representa al universo normal. Sucede lo mismo en la coral para órgano *O Mensch, bewein dein Sünde gross,* de J.-S. Bach, en la que tras la melodía enriquecida con el acompañamiento clásico viene un desenlace de un cromatismo casi wagneriano* que sugiere la intrusión de lo insólito.

En danza lo insólito procede principalmente del contraste con lo que se suele hacer habitualmente; así, *Parade,* ballet cubista, resulta desconcertante para el espectador acostumbrado a los ballets figurativos que siguen una historia. Al lado de esta manera relacional de entender lo insólito existe también lo insólito inherente a la obra. Su primera manifestación consiste en la introducción de elementos coreográficos que estén en contradicción con la técnica o el estilo, como sería una coreografía de estética lineal *(Les quatre tempéraments,* coreografía de Balanchine) en la que se diesen movimientos bruscos y angulosos. El otro tipo de manifestación, lo insólito diegético, consiste en introducir en la obra elementos que no corresponden a un mismo universo; éste es el caso del extraño personaje azul de *Las ciervas* (coreografía de Bronislava Nijinska), de quien no se sabe qué representa, si es un hombre o una mujer o si el resto de los personajes lo pueden ver; su manera de bailar es distinta, parece estar fuera del tiempo, mientras que los demás bailarines están caracterizados como hombres elegantes de la época (1924).

Otras artes. Las mismas consideraciones son aplicables a las artes del teatro, del cine, la ópera, etc. M. S.

➢ AUSENCIA, CURIOSIDAD, CIENCIA-FICCIÓN.

INSPIRACIÓN. El sentido figurado de la palabra inspiración toma primacía sobre el sentido propio, que se refiere a la respiración y no aparece más que a partir del siglo XVI en los escritos de Ambroise Paré. No obstante, antes que el sentido de respirar el hombre tal vez aprehenda que está habitado por los dioses. *Divinitus inspiratus,* decían los latinos. Ya Platón, en un tiempo en el que todavía no se condenaba a los poetas al exilio, celebraba a Ion por ser animado por una *theia dynamis.* Para él, el auténtico poeta no es el que destaca en su oficio, sino el que no se posee a sí mismo, el que delira; la musa a la que Homero invoca al comienzo de la Odisea toma posesión de él, como Apolo toma posesión de la pitonisa. En la tradición judeocristiana el dios es distinto, pero la función es análoga en lo que respecta a dar vida a la palabra del profeta en la escritura santa, a la que San Agustín llama «el estilete del Santo Espíritu», en cuanto garantizador de veracidad, garantía que nunca ha dejado de ser reivindicada por la Iglesia, aunque hoy la exégesis ponga un énfasis mayor en descubrir al autor del texto bíblico.

De todos modos, el arte puede también encomendarse a la realidad, aunque ésta no sea el fundamento de ningún dogma. Se podría decir que la historia de la tematización de la inspiración es la historia de su progresiva pérdida del sentido de lo divino. El origen de esta temática es el asombro que el hombre experimenta ante su poder creador, sea en el campo que sea (Platón habla de hombres políticos inspirados), aunque la *poiesis* artística es el ejemplo paradigmático de la creatividad. La inspiración sería la forma noble de la alienación. El hombre capaz de crear que sobrepasa lo humano, lo trasciende, convirtiéndose en un extaño a sí mismo y a los otros hombres. Es como si él habitase otro que lo sustituye. Sin embargo, con Kant y, tras él, todo el romanticismo*, el genio ya no es el genius, demonio o ángel de la guarda, sino el *ingenium,* «cierta disposición del espíritu». Esta aptitud o disposición es un don que la Naturaleza otorga a «sus favoritos». El genio tiene una afortunada naturaleza que consiste propiamente en una relación acertada de la imaginación y el entendimiento, conferida, eso sí, por la Naturaleza, siendo ella la que «da al arte su norma», una norma siempre especial y nunca conceptualizada ni comunicable. Sin duda la naturaleza en Kant no es más que la physis griega de la que habla Heidegger. Tal vez esta teoría del genio restaure el verdadero sentido de la doctrina aristotélica de la imitación, pues Aristóteles no recomienda imitar las cosas naturales, sino la naturaleza misma, o, dicho de otro modo, expresar la espontaneidad y el poder de lo natural, lo cual ¿de qué otro modo se iba a hacer, sino dejando actuar a la propia naturaleza?

Hoy el tema de la pasividad del creador está todavía presente. En el torrente de filósofos que tratan de despojar al hombre (e incluso anular su propio concepto), se describe la creación como pasión: el artista experimenta la necesidad de llevar a cabo una obra; la inspiración es una llamada que al añadirse al sentimiento de impotencia que el autor siente crea angustia. Esta necesidad de expresión da lugar a la sensación de que el artista requiere del arte antes que de la naturaleza; el lenguaje quiere realizarse en la poesía, lo pictórico en la pintura y lo musical en la música. Algunos hacen referencia a una esencia –literaria, pictórica, musical, etc.– que no sería sólo un concepto elaborado por el saber, sino un fin que

requeriría a los artistas para el cumplimiento de la historia del arte. Así, ya Mallarmé afirmaba: «la literatura existe, si lo quiere el arte, por sí sola, al margen de todo». Por sí sola, es decir, sin autor. El escritor, dice Blanchot en la actualidad, se mantiene al margen, ocupa «el lugar vacío y a la vez con vida en el que resuena la llamada de la obra». Se podría objetar contra Blanchot, si no contra Mallarmé, que la obra es requerida por el mundo, que es el mundo el que debe ser expresado, un mundo que cada día es creado y que desea verse proyectado en la poesía, en la música o en la pintura. De este modo nos encontraríamos de nuevo con la idea de una Naturaleza inspiradora.

Ocurre que la naturaleza es entendida de un modo más prosaico; es la naturaleza de los fisicalistas, la fuerza que anima los procesos primarios y que se representa imaginativamente. El inconsciente puede deshumanizarse, bien buscando los arquetipos ocultos en un inconsciente colectivo, bien reconociendo los flujos nómadas que recorren la historia. Se puede de igual modo sacar punta a la genealogía de las pulsiones recurriendo a la mitología, como hace Freud con Eros y Thanatos. Como estas divinidades están caídas, la fuente de inspiración se debe descubrir en las profundidades de la *psyche*. Si todavía nos queda la Naturaleza, no se aprecia que esta Naturaleza esté abierta al mundo y que en ella resuene este elemento originario al que Klee llama *Urbildliche*. Esto sucede especialmente cuando algunos reducen la naturaleza al azar, abandonándose en manos de lo aleatorio: cadáveres exquisitos, escritura automática, etc. ¿Pero realmente uno lo deja todo en manos del azar? Se pretende al menos que aquello que produce tenga sentido de alguna manera, o pueda ser degustado. En todo caso, se plantea el problema de si puede todavía hablarse de inspiración cuando es el azar el que reina en la naturaleza.

Hay otro motivo que, por el camino inverso, lleva al mismo rechazo; consiste en poner el acento en el trabajo que la creación artística requiere, en lugar de en el asombro. Los dioses, según Valéry, dan el primer verso, pero el resto del poema es labor del poeta; entra entonces en juego la lucidez y la laboriosidad del autor, pues aquello que generalmente se describe como estar en trance poético, ese arrebato llamado inspiración, es más propio del lector, seducido y fascinado por la obra, que del poeta. Paralelamente, Alain llama al artista artesano desde el principio. La obra no es el afán desdichado de llegar a la obra, pues no hay ninguna obra por hacer, no hay ninguna obra que en la imaginación del artista le mueva a llevarla a cabo, sino que no hay más obra que la que se hace y cuya génesis sobrepasa lo imaginativo. El hombre es capaz de igualarse a los dioses al fijar la efigie y el verbo de ellos en las obras que, siendo divinas, no han sido tocadas por la mano de ningún dios.

¿Se debe, pues, renunciar a hablar de inspiración? Tal vez no hablemos de ella, por una especie de nominalización, más que movidos por la presencia de muy determinadas obras. Lo que parece inspirado no es el autor, sino, entre todas las obras artísticas, las obras maestras (no hay que tener miedo a esta expresión). ¿Qué entendemos entonces por obra maestra? Que son especiales y gozan de una profunda autenticidad, lo que les hace tener una existencia más plena y más perdurable que la del resto de las obras. Se manifiestan plenamente, con claridad, pudiéndose hablar en ellas de una necesidad intrínseca, de una fuerza especial, de un poder de imposición al revelársenos. Este tipo de obras se asemeja a la naturaleza, acercándonos a las tesis kantianas, porque la finalidad en la forma no está al servicio de ninguna regla arbitraria: ellas están allí, tan imperiosamente como la montaña de la que Hegel dice «es ist so», y su ser-allí es un expandirse, al igual que la flor en primavera, cuya apertura no obedece más que a sí misma. La obra deja de estar a la espera de sí misma porque está ahí. Está ahí en el sentido del espacio y tiempo en el que localizamos, ordenamos y ejercemos nuestro dominio sobre los objetos. Según nuestro punto de vista lo que sucede no es tanto que nosotros estemos sin más ante una obra de arte, sino que es ella la que nos tiene, desplegando su propio espacio y tiempo en el que, realizando el movimiento que le es propio en su mostrarse, no deja de tomar forma. Y esta forma que adquiere no es el contorno o límite de un objeto o tema figurado o abstracto limitado en sí mismo, sino que, al contrario, es un principio que le libera de todo límite, un movimiento por el que, mostrándose, la obra se abre para dar lugar a un mundo. Se debe entender esta forma en el mismo sentido en que Aristóteles decía que el alma es la forma del cuerpo; el alma de lo sensible que da vida a la carne, que en este caso sería el objeto estético, el sentido inmanente a lo sensible, un sentido que es un mundo o, mejor, la atmósfera o el clímax de un mundo. Así, la obra es creador y su mejor expresión es la *poiesis*, en la que imita a la *physis*. Se puede incluso decir, alterando el sentido que tiene la Naturaleza, *Grund*, en el romanticismo como un surgir hacia el exterior, que la obra señala hacia el fondo del que procede; es sentido que le da vida y forma, ese particular mundo que lleva a cabo, es uno de los posibles de ese fondo. La obra inspirada es profundo porque procede de ese fondo originario, centro de posibilidades.

¿Debemos, por lo tanto, seguir hablando de que el autor es inspirado? Como Valéry sugiere, lo realmente importante es que la obra inspirada nos inspire, para lo cual, si de verdad queremos ser sensibles a lo que lo sensible en la obra expresa, debemos meternos «a fondo» en ella y profundizar en nosotros. Esto supone que, por nuestra parte, como espectadores, nos liberamos de nosotros mismos al igual que el autor, arrastrados por una fuerza que nos sobrepasa. Esta fuerza, no obstante, se ejerce sobre nosotros a través de la obra, mensajera de profundidades. M. D.

➢ AGITACIÓN, CREACIÓN, CREATIVIDAD, DON, ENTUSIASMO, ARREBATO, GENIO, ILUMINACIÓN *[II]*, IMPRESIÓN *[II]*, PLATÓNICO (ESTÉTICA) *[II, 5]*, RECUERDO *[II]*.

INSTANTE. Fracción muy pequeña de tiempo.

I - Definido como el intervalo de tiempo más corto que se puede percibir

El instante es un término propio de la estética psicológica en tanto que interviene en la percepción de las artes temporales. La psicología lo sitúa entre 1/16 y 1/20 de segundo. Viene a ser, pues, el átomo de la percepción, un período de tiempo indivisible.

➢ TIEMPO.

II - Definido como una sección transversal en el flujo temporal

El instante adquiere valor en estética por su carácter a la vez *irreemplazable* y *abocado a una ineluctable desaparición*. Es «lo que nunca puede verse por dos veces». De aquí procede el tentador afán de hacerse con algo profundo de golpe con el fin de, deteniendo el tiempo, poder escrutar el fondo. Fijar lo que continuamente cambia y nunca pude repetirse es lo que pretenden series de cuadros impresionistas como las Catedrales o las Ninfas de Monet. Fausto desafiaba a Mefistófeles haciéndole decir al instante que pasa «detente, eres bello». El arte es capaz de hacer frente a este desafío dando al instante que pasa «cierto aspecto de eternidad».

D. C./L. F./A. S.

➢ EFÍMERO.

INSTAURACIÓN. Acción de establecer, fundación (de una institución, un templo, etc.). Témino cargado de solemnidad que se encuentra bajo las nociones de duración o estabilidad. No obstante, el sentido latino de *instaurare, instauratio,* es más bien el de traer algo de nuevo. De hecho, el concepto de instauración supone una dimámica y una experiencia activa orientada a ser puesta en práctica. La instauración se refiere a una obra.

Se habla de «la instauración de una filosofía, de un sistema o de una teoría filosófica» que pretenden constituir un todo. El concepto de instauración es el punto de partida de la poiética*. En estética el sentido de la palabra es triple: se habla de la instauración de una obra de arte, o de la obra completa de un artista, o de un sistema estético.

No se debe confundir la palabra instauración con la de creación, que tiene resonancias de marcado carácter metafísico. Es la acción al recar, aunque también es la acción de hacer salir algo de la nada, inventar, hacer una cosa por vez primera. En el lenguaje común a menudo se emplea los términos de crear e instaurar indistintamente, pues es cierto que tienen cierta base en común, pero la palabra *instauración* tiene el sentido específico de ser una experiencia dialéctica que conduce a una obra hacia su existencia. Etienne Souriau en su principal obra, *L'instauration philosophique,* 1939, da esta definición (P. 10): «...todo proceso, abstracto o concreto, que sea creativo, constructivo, ordenador o evolutivo y que conduzca a un ser a una situación... con un destello suficientemente real».

I - Instauración de una obra artística

1 / La definición anterior contiene el concepto de movimiento, de progresión, de seguimiento de un hilo conductor que es como un «profundo arabesco». La progresión no tiene por qué ser lineal, pudiendo encerrar en sí vueltas atrás o cambios de sentido originados por la mente y la imaginación del guía, o impuestos por las necesidades del material o incluso por la lógica interna de la obra (son muchos los novelistas que afirman ser guiados por sus personajes). Esta progresión tenderá siempre a sacar a la luz la verdad* de la obra.

2 / El punto de partida de toda instauración supone una reflexión, un ponerse a pensar o a fantasear a partir de un elemento dado o un conjunto de elementos dispersos suministrados por la imaginación (un rostro, algunas notas, un personaje, etc.) o la realidad (un bloque de piedra, un paisaje, etc.), sobre los que la imaginación comienza a trabajar. Por otra parte, todo de lo que se parte procede de una experiencia anterior, de un método, estilo o técnica ya adquirida. Incluso el auténtico genio* no crea *ex nihilo* (el genio se mantiene en la perseverancia), no parte de la nada. «Partiendo de esto», escribe E. Souriau (op. cit., p. 63), «la instauración capta, filtra, retiene y pone a un lado los actos esenciales que estructuran esta reflexión»; esta estructura da forma a lo que ha sido seleccionado de entre lo dado. Se podría decir que el genio está en esta fase de formación. Con la misma técnica, el mismo material sonoro, Leopold Mozart componía obras bellas, mientras que su hijo Wolfgang componía obras geniales.

3 / La forma que finalmente es escogida sirve de orientación, de punto de vista, a la hora de enfrentarse con la obra tanto por parte del autor en su realización como del espectador en su contemplación y, en cierto sentido, su aprehensión. Una escultura debe poder ser vista desde cualquier lado; un cuadro debe poder ser visto frontalmente o de lado, de lejos o de cerca, etc. Lo mismo ocurre con la arquitectura o la novela (¿cómo introducir al lector en el mundo de ficción que le ofrece la obra?).

Hay una especie de idea preconcebida en el punto de partida de una obra, esencial en su proceso de instauración; E. Souriau (op. cit., p. 255) habla de «la relación del comienzo de la obra con su estado final». Esta primera relación supone una elección por parte del autor. En tanto que la obra no es todavía un objeto de reflexión o ensoñación, es en sí virtual, abarca todo un campo de posibilidades. Optar por uno y otro punto de vista es renunciar a todos los demás. No cabe un proceso de instauración de una obra artística sin hacer esta necesaria elección inicial.

4 / El concepto de instauración, próximo al de fundación o edificación, evoca a la arquitectura. Por otra parte, el término arquitectura se puede aplicar tanto a un sistema de pensamiento como a una construcción.

La labor de dar forma al conjunto de una obra supone llevar a cabo una estructura cuyos múltiples puntos de apoyo se enfrenten en una oposi-

ción dinámica. En música (tonal) se hallan ejemplos en el bitematismo*, en el que se enfrentan una tónica y una dominante, y en otros sistemas cuyas resolución es más o menos diferente. En pintura los colores se oponen unos a otros, o se hacen enfrentar distintos valores para crear otros nuevos, o se hacen divergir los ejes para que se equilibren mejor. Una obra teatral a menudo se construye en base a una serie de situaciones dramáticas* antagónicas cuyo *nudo** acaba por dar lugar a una nueva situación tal vez, sin forzar las cosas, concluyente.

Debe quedar claro que este tipo de oposiciones inherentes a la instauración de una obra artística participan en la dinámica interna de esta obra, haciéndola avanzar, pues no son fuentes de contradicción que la hagan fracasar, sino que son las líneas generatrices de su equilibrio interno. (En música, la disonancia contiene un irresistible dinamismo que la arrastra hacia su resolución; aquí se plantea el problema del inacabado.) «La obra que está en suspense se orienta de una vez hacia un camino que sea definitivo para ella» (E. Souriau, op. cit., p. 298). Esta vía no siempre es fácil. La obra que se construye y se instaura está constantemente a merced del error, de quedarse estancada y del volver a empezar, lo cual no hay artista que no lo haya experimentado, a veces dolorosamente, en el curso que conduce al toque final, la última nota, la última palabra.

No obstante, en el proceso de instauración estética puede haber rectificaciones, cambios de sentido, que no tienen por qué suponer un fracaso, sino que son un ahondamiento o, como dicen los anglosajones, un «plus». Así, una melodía repetida por el eco o el *aria da capo,* el entablamiento o cornisa que dan fuerza a una fachada, un retoque, un cambio de tono, pueden añadirse tras un análisis último haciendo cambiar todo.

5 / Queda pendiente la cuestión de si el proceso de instauración implica el concepto de obra acabada, definitiva, abarcada dentro de unos límites.

¿No se podría decir que el dinamismo interno que acompaña a toda instauración es en sí mismo una propuesta? Una escultura o una sinfonía pueden estar inacabadas, como sucede con numerosas esculturas de Rodin que, permaneciendo simplemente esbozadas, tienen ya en sí una existencia y una verdad propias, a la vez que evocan un estado ulterior.

II - Instauración de la obra completa de un artista

A menudo aquello a lo que se llama la obra completa de un artista contiene una progresión en zig-zag (como, por ejemplo, las etapas de Picasso), lo cual no tiene por qué suponer una vacilación en el camino a seguir, sino que es una continua apertura hacia otras alternativas. El conjunto de obras artísticas a las que ha dado lugar el mundo a través de los siglos es una sucesión de instauraciones (aquí el sentido de fundación toma primacía) en la que ninguna destruye la anterior. Así, los griegos de la época clásica no destruían las viejas estatuas, sino que las ocultaban para mantenerlas a salvo; a su vez, los primeros cristianos construían sus basílicas con las columnas de los templos anteriores. Cada nueva instauración abre la puerta a otras.

III - Instauración de los sistemas estéticos

Finalmente, el término instauración, inicialmente empleado en un sentido de construcción, se aplica no sólo a las obras sino también a las construcciones del pensamiento que son los grandes sistemas estéticos como el kantiano, la fenomenología, etc. L. F.

➢ CREACIÓN, EXISTENCIA, VERDAD *[II, 5].*

INSTRUMENTAL. Música instrumental es la que se hace con uno o varios instrumentos sin servirse de la voz.

La música instrumental se opone a la vocal. La expresión «música instrumental» se utiliza principalmente para referirse a la música ejecutada por una orquesta, ya sea «de cámara» o «sinfónica», aunque se habla también de música instrumental al tratarse de un único instrumento, como, por ejemplo, el piano.

La música instrumental se caracteriza porque se sirve de un músico que esté cualificado en un instrumento, bien sea de cuerda (por percusión, punteo o frotamiento con un arco) o de viento (madera o metal). Hay, pues, un intermediario entre la música y el instrumento, el cual, por sí solo no es más que un objeto inerte; esto no sucede así en la voz, pues el cantante es a la vez el instrumento.

Cuando son varios instrumentos los que tocan a un mismo tiempo, la música instrumental hace entrar en acción la mezcla de diferentes timbres y el saber de la orquestación, se sigan o no las reglas de la armonía tradicional. L. F.

➢ ORQUESTACIÓN.

INTELECTUAL. Que atañe a la inteligencia; facultad de asociar mentalmente (bien sea *comprendiendo* relaciones ya existentes, o *estableciendo otras nuevas,* ya descubriéndolas o inventándolas). Cualquiera que sea la naturaleza de la relación (relación de parecido, de identidad, de diferencia, de inclusión, de exclusión, de compatibilidad o incompatibilidad, de causa-efecto, de condicionante a condicionado, etc.), esta relación es una abstracción: pueden verse cosas que se parecen, ver en cada una de ellas lo que tiene en común con las otras, mas el parecido en sí mismo es algo que se concibe mentalmente pero no se ve. La inteligencia es, pues, algo conceptual (hace posible la resolución de problemas, encontrar una respuesta a una situación nueva, descubrir el fundamento de una relación), siendo a la vez especulativa e innovadora.

En el campo de la estética se aplica el calificativo *intelectual* bien a los artistas, bien a las obras o géneros artísticos. Un artista es intelectual cuando los conceptos y las asociaciones mentales, en sí mismos, tienen para él una gran importancia. Éste sería el caso de un músico atento a las asociaciones (sobre todo a las asociaciones matemáticas) que hay entre los sonidos y las formas musicales.

o de un pintor aficionado a las formas puras (a menudo geométricas), las proporciones exactas y composiciones rigurosas, o de un escritor preocupado por las ideas o las estructuras formales, etc. Se llama, pues, intelectual al arte en el que se manifiestan tales tendencias, aplicándose también este adjetivo a las obras mismas.

El término indica el *privilegiado puesto* que ocupa en la obra lo conceptual y lo teórico, lo cual *no supone la ausencia* de otro tipo de problemáticas. Hay un absurdo prejuicio desgraciadamente muy extendido por el que se considera que lo intelectual excluye la sensualidad y la afectividad, como si no fuese posible desarrollar un aspecto sin que se atrofien los demás. Los hechos dan muestra de espíritus ricos y equilibrados capaces de llegar lejos en distintas direcciones. El gran desarrollo de tendencias intelectuales no supone de ningún modo la desaparición, en el campo artístico, del desfrute de las sensaciones (el placer del color, del material de la obra, el goce carnal que proporciona la articulación de los sonidos), ni de los afectos, pues es posible sentir entusiasmo por una idea y experimentar un gran placer en la perfección de las formas y las estructuras. El arte intelectual integra todo esto en composiciones cerradas cuyo valor radica en su pureza y rigor.

A. S.

➢ CEREBRAL, CONCEPTUAL.

INTENCIÓN. Etimológicamente, acción de tender hacia. En sentido general intención es la orientación espiritual hacia algo que nos representamos. Más específicamente es aquello hacia lo que la voluntad se encamina, ya sea un poyecto, un deseo de actuar, o la toma de consciencia de un fin que dé sentido a la acción.

La intención que atane a la estética es la del artista a la hora de crear una obra. El término comprende entonces dos casos en cuanto a la anticipación del trabajo hacia el que el artista tiende: o bien es una idea, una imagen de la obra tal como debería ser una vez acabada, o bien es la toma de consciencia de un fin al que la obra debería contribuir (por ejemplo, un fin de orden moral, religioso o social, el cumplimiento de cierta tendencia, etc.).

En uno y otro caso, los problemas que plantea a la estética la existencia de la intención se reducen a la relación que hay entre esta subjetivdd interior y lo exteriormente manifiesto.

Llegados a este punto cabe preguntarse en qué medida es posible conocer las intenciones del artista. Es necesario para ello que las haya hecho sinceramente explícitas, pues de lo contrario no cabe hacer más que suposiciones que corren el riesgo de ser arbitrarias; toda investigación estética basada tan sólo en conjeturas es algo poco sólido.

De todos modos, el gran problema es el de la relación entre la intención y la obra, pues la obra no puede ser equivalente a la intención. Un ejemplo de esto es el caso de la obra incompleta en el que el artista no ha llegado a llevar a cabo completamente sus intenciones, sea por la razón que sea, o cuando la obra abortada es abandonada por el artista al no ser éste capaz de llegar a ninguna parte con ella.

Sucede lo mismo en el caso de aquellas obras de las que no es posible haber tenido una representación mental completa de ellas, sino que más bien la intención sería la obra terminada. Durante su realización hay gran parte de invención y nuevos hallazgos que hacen a la obra más rica y más decidida que en la intención primera; puede haber también cambios en el proyecto inicial en plena ejecución de la obra.

Por otra parte, la intención, ya sea anticipatoria de la obra o de los fines de ésta, no agota tampoco los efectos y la influencia que ésta pueda tener, siendo esto impredecible para el artista. Sus intenciones están históricamente situadas en el tiempo, en un determinado momento, en una época concreta, a la vez que son concebidas dentro de la personalidad específica del artista en cuestión. La obra es recibida por otras personas de distinto carácter o personalidad, sobreviviendo tal vez y siendo vista u oída en otros períodos históricos con otros puntos de vista y otras preocupaciones. Lo que se vea en la obra estará allí efectivamente (a no ser que, claro está, el público no ponga la suficiente atención, o se lea una palabra por otra, o uno no se dé cuenta de que cierto personaje está pintado en una esquina del cuadro, etc.), lo que no quiere decir que todo lo que se vea en ella haya tenido que pasar anteriormente por la mente del artista.

A. S.

➢ FINALIDAD.

INTERÉS / INTERESANTE. *I* - Interés procede del latín *interest* (que tiene interés o importancia); al haber muchas razones por las que algo es importante, el término ha adquirido sentidos diferentes que la estética utiliza ocasionalmente, aunque no son, propiamente hablando, sentidos pertenecientes a la estética. Cuando se habla de interés estético, la palabra interés es tomada en el sentido de *estado afectivo y activo del espíritu que mira atentamente hacia un fin con placer y cierto estado de exitación mental.* Designa también lo que, en la obra, provoca esta reacción. *Interesante* es lo que merece o es capaz de ser objeto de interés. Un objeto *interesa* cuando despierta interés, mientras que un tipo de objetos o de actividades interesan a alguien cuando hacen que éste se sienta permanentemente atraído hacia ellos, viendo allí un campo constante de interés (y, a menudo, cuando uno actúa en su favor: «este libro me interesa; me intereso por la pintura, por el arte moderno»).

El interés es algo subjetivo que sólo puede ser sentido por uno mismo, lo cual no quiere decir que dependa únicamente de los gustos personales del individuo. El *interés* espontáneo nace de la correspondencia entre el modo de mostrarse el objeto y la personalidad del sujeto. No obstante, si se examina algo con sincera y buena voluntad, siempre se descubre algo en él que despierta interés; incluso el solo hecho de intentar comprender

algo denota ya cierto interés. Se podría afirmar, pues, que todo es interesante si uno realiza el esfuerzo necesario.

II - En un sentido más específico, cuando se dice de una obra de arte o de un elemento constitutivo de una obra artística que «es interesante», la expresión a menudo adquiere (sobre todo en boca del artista, o también del crítico) una acepción especial que equivale a un *juicio de valor estético*. Este juicio da lugar a dos sentidos diferentes que llegan a ser casi contrarios:

1 / La expresión «es interesante» puede tomarse como un signo de *admiración*, sobre todo cuando procede de un *hombre de oficio* que no se atreve a decir *es bonito, es bello,* frenado por un cierto pudor, pero que se siente atraído por la constitución interna de la obra.

2 / Inversamente, también puede tomarse la expresión como una cierta condescendencia hacia lo que, aun teniendo cualidades, saber hacer, o incluso virtudes innovadoras, no logra imponerse al espectador ni transmitir algo profundo. A. S.

➢ CURIOSIDAD.

INTERMEDIO. Pasaje de danza, canto, etc., que se inserta en una obra teatral en medio de la acción. Habitualmente son simples divertimentos que se justifican por la afición del público hacia la danza. Pueden estar o no en relación con la obra en cuestión, con el lugar y el tiempo al que la obra pertenece. Esta independencia con la acción representada hace que sean suprimidas de la obra original. Puede suceder que la obra se ejecute sin los intermedios (como se hace hoy con *El enfermo imaginario;* la ceremonia burlesca del hombre que hace de médico como conclusión de la comedia puede prescindir perfectamente de la danza de los egipcios vestidos de moros o de la pequeña comedia musical de Polichinela, pudiendo el intermedio independizarse de la obra y pasar a representarse al margen de ella). La abreviación de la acción dramática y la supresión de los elementos que se consideran inútiles, ha hecho que el intermedio haya desaparecido en el teatro contemporáneo. G. P./ A. S.

➢ DIVERTIMENTO.

INTERMEZZO. *I* - Divertimento musical insertado entre dos actos de una ópera. *Intermezzo* es aquí el equivalente italiano de la palabra española *intermedio.*

II - En música: pequeña pieza, casi siempre para piano, que compositores como Schumann o Brahms utilizaban para escribir un tipo de música intimista que tanto gustaba al romanticismo.

III - *En literatura* el uso de este término procede del título *Intermezzo* que Henri Heine dio a uno de sus poemas; Gérard de Nerval, su traductor, escribe: «Este título, voluntariamente extraño y falsamente intrascendente, encubre tras él que el autor no ha hecho una serie de pequeñas obras aisladas..., sino que, aunque no haya una aparente ligazón entre ellas, ha tratado que se agrupen en torno a una misma idea». Bajo la doble influencia de Heine y Nerval, el intermezzo se ha convertido en un género literario que se puede definir por las siguientes notas: *1)* la sensación de ensueño*, el continuo y caprichoso paso por diferentes cuadros unidos por un mismo tema afectivo; *2)* gran apertura hacia lo imaginario*, los sueños*, lo fantástico* y lo irreal*; *3)* una ambivalente mezcla de sinceridad e ironía*, de broma y melancolía, incluso de patetismo*, entrando ya en la categoría estética de lo *humorístico**; *4)* el uso de la prosa poética, mediante estrofas en prosa equivalentes a un poema. A. S.

INTERPRETACIÓN

I - Arte teatral

La palabra designa en todas las artes del espectáculo (teatro, cine, ballet, etc.) bien el hecho de representar un personaje adoptando físicamente su modo de actuar, bien el modo de asumir esta función. La interpretación mímica se sirve sólo de las posturas y los gestos, aunque lo normal es que el intérprete, además de las acciones recite un texto, dando vida así a un personaje cuya existencia antes no era más que literaria. La interpretación teatral se articula, pues, entre la declamación como arte del decir, la imitación*, copia de un modelo no presente, la encarnación*, en tanto que el autor presta su cuerpo al personaje, y, por último, la distanciación*, pues no siendo el personaje él mismo, no pueda confundirse totalmente con él.

Todos los estilos interpretativos participan entonces, por un lado, del artificio (pues la interpretación es apariencia) y de lo convencional, y, por otro lado, de lo natural (puesto que se pretende reproducir al ser representado); estos dos aspectos se tienen en cuenta según una proporción variable. Lo natural ha pasado a ser un modelo en Occidente, después de varios siglos. Para Diderot la interpretación no es más que una imitación de los signos externos de los sentimientos y las pasiones, «un remedo sublime», mientras que para Stanislawsky, fundador del método psico-técnico, el actor debe sentir y vivir lo mismo que el personaje que interpreta. Del testimonio de numerosos actores se sigue que la interpretación tiende a seguir las dos vías a la vez según una proporción cambiante, sintiéndose el actor partícipe del mundo representado y del mundo real.

La interpretación del actor exige una comprensión del personaje y, por tanto, del texto, añadiendo a la vez una dimensión a este texto que hace posible actualizar lo que no se encontraba más que virtualmente en la obra escrita por el autor. H. T./A. S.

➢ ROL.

II - Música

Tocar un instrumento musical es saber hacer uso de él, o bien ejecutar con él un fragmento musical. El *toque* de un músico instrumentista es su peculiar manera de interpretar, tanto por la calidad material y técnica de la ejecución como por la interpretación de la pieza. Así, se dice que el toque de un músico es delicado, borroso, claro, brillante, o duro, pesado, seco, etc. El toque es, pues, el

modo de actuar de las manos al servicio de la comprensión musical.

INTÉRPRETE

I - Sentido general

Etimológicamente, intérprete es el mediador entre dos partes que da a conocer a una lo que la otra dice, bien sea explicándolo o traduciéndolo en su lenguaje. Hay artes que componen obras y las ofrecen ya conclusas (como la pintura o la escultura), otras requieren una mediación entre el autor y el público meramente material (el albañil o el impresor no añaden nada por su cuenta a la obra del arquitecto o el escritor), y hay otras finalmente que necesitan de un intermediario que no se limita a reproducir. En estas últimas, la obra contiene en potencia diversas maneras de ser puesta en práctica, de manera que el intérprete ha de llevar a cabo elecciones y ha de comprender la obra para hacerla sentir al público. El término *intérprete* pone el acento en esta comunicación intelectual y espiritual y en lo que el artista ejecutor pone de sí mismo. Platón, en el *ion,* hace del intérprete un eslabón más en la cadena de la inspiración: el dios inspira al autor, el cual inspira al intérprete, y éste, a la vez, inspira al público. Las artes que requieren de intérprete son la literatura oral, la música y las artes del espectáculo en general.

A. S.

➢ EJECUTANTE, INSPIRACIÓN.

II - Música

En música el papel del intérprete es muy delicado. La notación, por perfecta que sea, no puede dar cuenta más que aproximativamente de lo que es la obra, particularmente desde el punto de vista expresivo. Por otra parte, los derechos y deberes del intérprete han ido cambiando a través del tiempo. Inicialmente el compositor y el intérprete se confundían en una misma persona. Más tarde, en la Edad Media, la notación musical adquiere tal complejidad que sólo los iniciados podían estar a su alcance; de este modo, los cantores de coros debían aprender de oído los caprichosos meandros del gregoriano. En los siglos XVII y XVIII al intérprete se le encomienda el bajo cifrado, teniendo que realizar la parte de la obra reservada al teclado. Se le deja una gran libertad en la elección de las variaciones y en la supresión de ciertos pasajes difíciles. Poco después sobre él caerá la responsabilidad de tener que improvisar la cadencia de los conciertos.

Bruscamente, en menos de cincuenta años (alrededor de 1750-1800), todo esto cambia. Los compositores exigen que sus obras se interpreten con precisión sin que se altere ninguna nota.

Por fin, actualmente, el intérprete se reencuentra con parte de su perdida libertad al escribir partituras según un modelo abierto.

Mediador entre el compositor y el auditorio, el intérprete tiene una gran responsabilidad. Su papel permanece oculto. ¿Se debe pensar, al igual que Stravinsky, que el intérprete ideal sería una máquina?, ¿o se debe creer, al igual que los románticos, que el intérprete es poseído por una inspiración casi divina? Si la obra da cuenta de la vida interior del compositor, su intérprete debe procurar hallar una sutil comunicación con él para transmitir así su mensaje al melómano. Por otra parte, la restitución de una obra antigua es, en cierto modo, una trampa, pues ni los instrumentos ni las tradiciones son los mismos, siendo entonces la notación mucho más imperfecta que la actual (el «la» ha subido más de un tono). Por todo ello, el intérprete musical no debe poseer solamente una gran técnica, sino también una gran cultura, buen gusto y una sensibilidad profunda y sobria.

E. H.

➢ COMPOSICIÓN *[III].*

III - Arte dramático

En el teatro y el cine, el intérprete, profesionalmente llamado actor, presta su voz y su cuerpo a un personaje diegético. Se puede decir que lo encarna.

El personaje en el texto (guión, libreto, etc) es un ser potencial cuya realidad física y moral requiere de la figura del intérprete. Éste respeta lo mejor posible los rasgos del personaje y añade además su propia personalidad, dando lugar a un ser único. Toda interpretación es reductora si no deformante, pues no existe la interpretación absoluta. El arte del actor consiste en sostener un precario equilibrio entre su sensibilidad personal y las exigencias del texto (o del director de escena).

Se debe señalar, no obstante, que en algunos casos especiales (improvisaciones, payasos, *Commedia dell'arte,* etc.) el intérprete encarna un personaje del que él mismo es el autor y del cual se ha fijado un modelo. El personaje y el intérprete tienden a confundirse en la expresión de un yo que se descubre prácticamente en su totalidad.

H. T.

➢ ACTOR, COLABORADOR/COLABORACIÓN, COMEDIANTE, DESDOBLAMIENTO, EMPLEO, ENCARNAR, PARADOJA, PERSONAJE, ROL, TIRADA.

IV - Coreografía

El intérprete, intermediario entre el creador y el público, no puede actuar con total libertad al deber someterse a las exigencias de la coreografía y tener en cuenta al espectador al que se dirige.

La personalidad del intérprete puede dar lugar en algunas ocasiones a elementos nuevos; así, P. Taglioni forja una Sílfide que transforma en cualidades los defectos de su hija, haciendo que su sensibilidad hacia ella rija el movimiento coreográfico de la obra, etérea y sobrenatural, conforme a las pautas fijadas por el romanticismo. Al contrario, la interpretación de F. Essler, más racional, calificada por Th. Gautier como «bailarina pagana» en comparación con su ilustre compañera, completa su encarnación del personaje con una proyección dramática personal. Nijinski, bailarín ruso, despierta el entusiasmo de su público por sus proezas técnicas en su interpretación de *El espectro de la rosa,* o la intensidad de su interpretación dramática en *Petrouchka,* pero provoca el escándalo cuando, perdiendo el control de sí mismo, va más

allá de la interpretación del Fauno y cae en lo obsceno. Nikolais, coreógrafo americano contemporáneo, reduce el papel del intérprete a ser un objeto maleable y móvil, puesto al servicio del movimiento originado por la abstracción pura.

La interpretación puede seguir directrices diametralmente opuestas. Así, por ejemplo, la marioneta trata de imitar al hombre minimizando su aspecto mecánico, mientras que el hombre la imita enfatizando la brusquedad de sus gestos.

La interpretación puede ser llevada a cabo por un grupo de bailarines, haciendo eco de los personajes principales (como en la danza de la muerte en *Nana),* o poniendo el acento en lo global *(Sinfonía concertante,* de Discombey).

En la actualidad, algunos coreógrafos realizan estudios próximos a la combinatoria a la hora de poner en escena a los intérpretes; Béjart, en el *Bolero,* hace bailar a una mujer rodeada de hombres al igual que un hombre rodeado de mujeres.

M. Sm.

INTERVALO. Distancia que media entre dos puntos, dos objetos o dos hechos, bien sea en el tiempo o en el espacio. Este término se emplea en estética en el sentido común de la palabra, pero en música adquiere un significado específico, a saber: la diferencia de tono entre dos notas. Se dice que el intervalo es armónico si las dos notas suenan a la vez, y melódico si suenan sucesivamente.

La acústica representa el intervalo en relación a las frecuencias propias de cada una de las notas que lo componen, yendo de los sonidos más graves a los más agudos. Así, 2/1 se utiliza para la octava, 3/2 para la quinta natural, 5/4 para la tercera mayor natural, etc.

Los intervalos armónicos pueden percibirse como consonantes o disonantes, aunque la sensibilidad estética ha cambiado mucho en este aspecto. En el siglo XIX se solía hacer una serie de las consonancias más perfectas hacia las más imperfectas, es decir, los intervalos de quinta justa *(ut-sol* en escala de *ut)* o de octava justa *(ut-ut);* consonancias imperfectas como los terceras mayor y menor *(ut-mi* becuadro, *ut-mi* bemol); consonancias mixtas en el caso de las cuartas justas *(ut-fa);* consonancias atrayentes como las cuartas aumentadas *(ut-fa* sostenido: el trítono) o las quintas disminuidas *(ut-sol* bemol); el resto de los intervalos eran considerados disonantes, aunque en la Edad Media algunos de los intervalos antes citados se consideraban también disonantes. A comienzos de este siglo la distinción entre consonantes y disonantes pierde importancia, dando prioridad a otras áreas diferentes; este nuevo afán (principalmente después de *Harmonielehre* de Schönberg, 1911) hace que las investigaciones se centren el el *timbre,* alterando las líneas de fuerza y desembocando en un modo distinto de percepción del universo auditivo como tal, ya no basado en las relaciones entre los sonidos.

D. C.

➢ CESURA, CONSONANCIA, DISONANCIA, ESCALA, ARMONÍA, JUSTA, MENOR *[II],* TONO *[III].*

ÍNTIMO / INTIMISTA. El género *íntimo* (novela íntima, teatro íntimo, poesía íntima) aparece como un género literario especial, recibiendo esta denominación a comienzos del XIX. Inicialmente se desarrolla como una rama dentro del romanticismo*, pero luego sobrevive con existencia propia. Este tipo de obras pone el acento en los sentimientos y estados interiores de una vida que aparentemente no sufre grandes alteraciones. Parte, pues, de un estudio psicológico a la vez que de un estudio de las costumbres, de una complacencia y un éthos* de una gran sensibilidad y de la transparencia poética de lo cotidiano. Un escritor intimista es el que valora y cultiva este género. Aunque se haya llegado a hablar de una escuela intimista, el intimismo no es un movimiento literario, sino que ante todo es una manera de componer y de sentir dentro de la cual se encuentran autores tan distintos como George Sand en *François le Champi* (calificada explícitamente como novela íntima), Fromentin en *Dominique,* Verlaine en *La bonne chanson* o Cécile Sauvage en *L'âme en bourgeon.*

Cuando se habla de teatro íntimo nos referimos a algo distinto relativo al modo de representación teatral, consistente en utilizar una pequeña sala para crear así una atmósfera de intimidad entre los actores y el público.

A. S.

➢ HABITACIÓN.

INTRÉPIDO. A la vez audaz y firme. A veces se ha tratado de intrépido, en literatura, aquello cuyo contenido choca con las opiniones recibidas o corrientes, o con el decoro; pero apenas si se trata entonces de un concepto estético. La estética toma, por lo general, el término *intrépido* de manera laudatoria; califica, en este caso, lo que, en una obra de arte o en un artista o escritor, es nuevo* y arriesgado (dado que no se apoya en los procedimientos ya experimentados, y afronta riesgos técnicos), pero que está tan firme, e incluso poderosamente concebido o ejecutado, que el resultado es feliz, sencillo y grande. Así, se habla de un estilo intrépido, una metáfora intrépida, un pintor intrépido, un trazo intrépido, un plan intrépido, etc. En arquitectura se aplica, sobre todo, a lo que desafía a la pesadez y triunfa de las grandes dificultades, para terminar logrando dar a un edificio una gran elevación*.

A. S.

➢ AUDAZ.

INTRIGA. La intriga de una novela o una pieza teatral es la trama general de la acción, la disposición de los hechos que la componen. La palabra se refiere más a la relación que hay entre los distintos acontecimientos que a éstos en sí mismos. Se llama comedia de intriga a aquella cuyo interés principal está en el ingenioso modo en que transcurre la acción, a menudo compleja y fértil en requiebros tan inesperados como lógicos dentro del tema.

A. S.

➢ ACCIÓN, COMPLEJO, POLICÍACO.

INTRODUCCIÓN. Acercamiento al tema.

I - En literatura

Texto que precede a la obra para acercarla al lector y facilitarle su comprensión.

II - En música

Corto episodio, a menudo lento, situado antes de la obra propiamente dicha (obertura, sinfonía*, sonata*, etc.). E. H.

INTUICIÓN. Aprehensión inmediata llevada a cabo por un solo acto de conocimiento, a diferencia del resto de los procesos mentales, tales como el razonamiento. En estética, la intuición puede recaer sobre el artista, quien a la hora de crear una obra siente de un modo directo y global lo que debe hacer, en lugar de ir progresivamente por medio de razonamientos y cálculos o llegar a ella a partir de elementos que desde el inicio han sido considerados aisladamente; pero también puede recaer sobre el que contempla la obra, quien, sin analizarla, la comprende por una cierta simpatía* directa e íntima. En cuanto a la intuición del teórico del arte, se emparenta con la intuición científica, caracterizada por la sensación de un conocimiento inmediato, un cierto tipo de iluminación directa; ahora bien, aunque sea fecunda y de gran utilidad a la hora de formar hipótesis, no tiene ningún valor probatorio, de manera que estas hipótesis deben ser sometidas a crítica y cuidadosamente verificadas. A. S.

INVENCIÓN. Etimológicamente, llegar a algo, encontrar, descubrir. Inventar tenía originariamente el sentido actual de encontrar, y encontrar el de inventar; posteriormente los significados se invirtieron. Invención no conserva su sentido primitivo más que en algunas expresiones antiguas, como la invención de un tesoro, en el lenguaje jurídico, o la Invención de la Santa Cruz por Elena, madre del emperador Constantino, hallazgo que se conmemora en el calendario litúrgico y frecuentemente representado en la pintura religiosa.

I - Acción de inventar

Invención es el acto mental de alguien que concibe o se imagina algo por primera vez y que no existe en la realidad. Este último aspecto es lo que diferencia la invención* del descubrimiento, en el que se toma consciencia de algo ya existente pero que se desconocía hasta entonces. La invención genera un umbral en el curso de la historia, al menos en el campo psicológico; incluso si se admite la existencia atemporal de esencias, de hecho, la invención de una esencia supone su primera manifestación a un espíritu. La invención está, pues, en el origen de todo lo que es nuevo, aunque puede permanecer en la mente del inventor sin que llegue a ejecutarse. De este modo queda establecida la diferencia entre la *invención* y la *creación,* principalmente en la esfera del arte: mientras que aquélla es un hecho puramente mental, la creación abarca además de esto el hecho de llevarla a la práctica. La invención queda entonces como la parte psicológica innovadora de la creación.

II - Facultad de inventar o aptitud inventiva

El acto, *invención* en el sentido *I,* es una manifestación puntual de la facultad, *invención* en el sentido *II.* Para evitar la ambigüedad se ha creado el término *inventiva,* que designa la facultad de inventar o una manera de ser en la que está muy desarrollado este rasgo. (Es la misma diferencia que hay entre la *volición,* acto puntual de querer, y la *voluntad**, facultad general de querer.) La palabra *inventiva* va desplazando progresivamente a *invención* en el sentido *II,* que queda ya en desuso.

III - Contenido del acto de invención

Invención se utiliza también como *cosa inventada, invento,* principalmente al hablar de una invención científica o técnica; en el campo de las artes esta acepción del término tiene dos sentidos: *1 /* Lo que hay de original en la cosa inventada, lo inédito de ella. Se dice también «la invención de tal artista es la de...» para señalar algo que resulta nuevo a la hora de resolver un problema artístico. *2 / Lo que no existe en la realidad sino en la diégesis de la obra;* lo que, en una obra literaria o en alguna de las artes figurativas, es el resultado únicamente de la fantasía del autor. *Invención* se asemeja entonces a *ficción,* aunque entre ambos términos hay un matiz diferenciador, pues cuando se dice de un personaje o un suceso que es *invención* del artista o el escritor, no sólo se quiere decir que no es real o histórico, sino que se quiere enfatizar además que procede de una actividad creadra, e incluso, frecuentemente, de un saber hacer hábil e ingenioso para el cual no todo el mundo está capacitado.

Todos los sentidos aquí expuestos *(I, II, III 1* y *III 2)* se deben entender en un sentido amplio, aplicándose a todas las artes. No obstante, en música el término *invención* ha adquirido un sentido técnico especial. A. S.

IV - Sentido especial en la música

Pequeña obra instrumental, escrita generalmente en canon o en contrapunto* invertible, utilizada durante el período llamado «barroco» y llevada a la perfección por J.-S. Bach. Berg, no obstante, ha sabido dar honor a esta forma musical olvidada. E. H.

➢ Concepción, Ficción, Imaginación.

INVESTIGACIÓN. Trabajo del investigador, es decir, alguien que se esfuerza por establecer nuevos conocimientos o en obtener resultados nuevos. El primer caso concierne a la investigación en estética; ésta se asemeja a la investigación filosófica o científica, y trabaja para conocer mejor todos los objetos que estudia la estética*. El segundo caso concierne a la investigación del artista y del escritor que ensayan géneros o procedimientos nuevos, o que trabajan para descubrir cómo realizar determinados efectos; a menudo es menos sistemática y más empírica que la primera. No hay que despreciar el largo trabajo de investigación que a menudo exige la obra de arte; determinadas obras, por otra parte, tienen como única finalidad

la investigación y en este sentido son ensayos, tentativas y no obras que tienen su fin en sí mismas.

A. S.

IRONÍA. Del griego εἰρωνεία, etimológicamente *interrogación,* vida especializada en *preguntar fingiendo ignorancia,* tal y como lo hacía Sócrates con aquellos que, creyendo saber, no sabían y eran incapaces de dar respuesta a sus preguntas.

La palabra pasa al latín *(ironía)* y luego al español, en un sentido más distendido. En estética la ironía es un recurso utilizado en la literatura consistente en un tipo de discurso burlón en el que se pretende decir lo contrario de lo que realmente se dice.

La ironía se define, pues, por el *contraste que hay entre el sentido obvio y el sentido verdadero.* Hay que precisar que no es el sentido de las *palabras* el que cambia, y que la ironía no se corresponde con la *antífrase* (con la que algunos autores recientes la confunden a pesar de que corresponden a tradiciones distintas). La antífrase toma *una palabra* en el sentido inverso de su auténtico sentido para designar algo de naturaleza contraria, mientras que la ironía (como lo muestran las largas disputas del siglo XVIII) no es una *figura retórica o tropo**, sino que es una figura que se dirige a la mente: dispone de un discurso en el que las palabras deben tomarse en su sentido literal, por lo que es la inteligencia la que ha de saber distinguir su auténtico sentido. La ironía se basa en el contraste que hay entre el sentido del texto y lo que pasa por la mente del receptor.

La ironía corre el peligro de no ser entendida por el auditorio o el lector, y tomarse al pie de la letra aquello que quiere decir lo contrario (no faltan los malentendidos). La ironía supone entonces *apostar por la inteligencia del lector,* capaz de captar el sentido verdadero que encubre el discurso. Para ello se requiere que haya cierta «simpatía» entre el autor y el lector, cómplices de un entendimiento indirecto.

El contraste irónico supone una broma punzante. Los autores de la Antigüedad (Cicerón, Quintiliano, etc.) trataban a la ironía como *illusio* (que no se traduce por *ilusión,* sino como *acción de burlarse de alguien* o de algo). La ironía no es sólo unión y oposición de contrarios en el plano interpretativo, sino que es también *dialéctica de lo lúdico y de lo serio.* Sucede lo mismo con el humor, en el que tras la risa se oculta algo grave. La ironía es la intersección de la esfera de lo cómico con la de lo grave, incluso con lo sombrío y lo trágico. Esto explica que tras haber sido apreciada por la tradición clásica, haya sido retomada por el romanticismo. De todos modos, y en contra de uno de los recursos habituales en el romanticismo, la ironía no entrelaza pasajes serios con pasajes divertidos, sino que da a un mismo pasaje, a un único discurso, diferentes niveles de interpretación. El romanticismo*, de todos modos, ha contribuido singularmente en la ironía: le ha concedido un estatuto metafísico. Los románticos alemanes, especialmente, veían en ella una libertad de lo subjetivo en relación a lo objetivo, del yo en relación al no-yo de los objetos. A partir de esto se desarrollaron reflexiones de naturaleza moral.

Este aspecto lúdico de la ironía no excluye, sin embargo, un tono en algunas ocasiones agrio. La retórica clásica, que encuentra numerosos adeptos en autores recientes, distinguía dos tipos de ironía: *la ironía jovial* y *la ironía amarga* (de la cual se pone como ejemplo el parlamento de Orestes en *Andrómaca:* «Gracias a los dioses mi desdicha sobrepasa mi esperanza...»). Tal vez sería necesario añadir la categoría de ironía cruel, pues cabe una ironía realmente dura sin que propiamente sea amarga.

En todo caso los tipos de ironía se diferencian principalmente *según el objeto del que se ironice;* en este caso las funciones de la ironía son propiamente estéticas. La ironía puede hacer burla del objeto del que trata presentándolo bajo la apariencia contraria de la que se condena. Puede hacer burla también en lo que se refiere al estilo, fingiendo un determinado punto de vista con el fin de ridiculizarlo, sin que eso suponga ridiculizar también aquello sobre lo que se habla (aunque es cierto que los epigramas irónicos hacen burla de lo que muestran, Montesquieu, en *El espíritu de las leyes,* L. XV, cap. V, no se burla de los esclavos negros de los que habla, sino de aquellos que defienden tesis racistas ofreciendo argumentos ridículos). En estos usos la ironía es uno de los recursos de la *sátira,* como a menudo se ha puesto de manifiesto. De todas formas, lo que no se ha puesto tan de manifiesto es que la ironía no es siempre satírica. Cuando el ironista ironiza consigo mismo puede hacerlo como burla, pero también puede hacerlo por pudor para evitar mostrar abiertamente sus sentimientos profundos; por eso, inversamente a los falsos elogios satíricos, los fingidos desprecios suponen una auténtica admiración y cariño. En esta vía (de manera contrapuesta al caso en el que se ironiza sobre los que usan un determinado estilo), ocurre que la ironía llega a burlarse de aquellos que se expresan de un modo que ésta rechaza; así, la expresión irónica de un sentimiento profundo y sincero no es una burla al que experimenta ese sentimiento, ni al objeto hacia el que siente algo, ni al tipo de personas que hablan de ese modo, sino que es una burla hacia aquellos que en su lugar harían una exhibición de sus sentimientos directa y declamatoria. Como acertadamente dice Jankelevitch *(L'ironie en la bonne conscience,* 1936; la ironía es «el arte de pasar rozando»

La gran ventaja estética de la que dispone la ironía es, pues, la de *disociar lo serio y lo grave.* Bajo un tono ligero abarca temas contundentes y serios, pero sin caer nunca en lo pesado. Pascal, en los *Provinciales,* aceptaba la idea de que hubiese un Dios irónico (Carta XI), mientras que Jankelevitch (op. cit.) habla más bien, debido a la naturaleza mixta de la ironía, de un *daimon* como el Eros del Banquete.

Frecuentemente se ha cuestionado si la ironía es una figura literaria o puede también darse en otras artes. En tanto que discurso y utilización de palabras, la ironía pertenece claramente al campo

literario. No obstante, existen procedimientos y efectos análogos en la música y en las artes plásticas, bien por medio de alusiones indirectas, bien por medio de la *parodia** o lo *humorístico*. A. S.

➢ COMEDIA, HUMOR, SÁTIRA.

IRRACIONAL. Ajeno a la razón, bien porque se contradice o porque es opuesto a ella. A. S.

IRREAL. *I* - Propiamente hablando, irreal es lo que carece de existencia objetiva o, principalmente, material, y no existe más que en la imaginación. Este sentido es poco empleado en estética, pues se da más importancia a señalar qué tipo de existencia tiene un objeto que a decir que no la tiene; así, se prefiere utilizar términos positivos más precisos como *ficticio, imaginario, ilusorio,* etc.

➢ FICCIÓN, ILUSIÓN, IMAGINARIO.

II - Se emplea también el término *irreal* para designar cierta cualidad estética que en una obra literaria, pictórica o en las artes del espectáculo (más raramente en música), adquieren los seres («un personaje irreal, un paisaje irreal») o los elementos de la obra («una luz irreal, una atmósfera irreal») debido al modo en que son representados. Lo irreal se caracteriza así: hay una apariencia sensible pero poco acentuada, a menudo clara y transparente; parece no haber pesadez, no existir bloques sólidos; hay algo de evanescente, como si estuviese todo a punto de disiparse o desaparecer; finalmente, todo lo que aparece difiere en algunos aspectos de los seres que les corresponden en la realidad. Lo irreal se emparenta, pues, por un lado con lo inmaterial, por otro, con lo fantasmagórico o mágico, y, por fin, con lo extraño o insólito. Lo irreal evanescente corre el riesgo en algunas ocasiones de caer en lo insulso. A. S.

➢ EXTRAÑO, FANTASMAGÓRICO, MÁGICO, INSÓLITO.

IRREGULAR / IRREGULARIDAD. Entre las diversas acepciones de estos términos hay dos que conciernen a la estética.

I - Irregularidad: disparidad entre elementos homólogos

Un polígono es irregular cuando sus ángulos, sus caras, no son iguales. Un rostro es irregular cuando hay una clara asimetría entre sus dos lados. Un ritmo es irregular cuando sigue estructuras temporales variables y desiguales. Lo irregular es incompatible con ciertos estilos, géneros o categorías estéticas fundadas sobre un ordenamiento exacto, según simetrías y formas estrictas y puras (Baudelaire: «Había rechazado ese tipo de espectáculos / El vegetal irregular...»). Puede provocar inquietud o malestar, como, por ejemplo, en una estancia de forma poligonal ligeramente irregular que pareciendo un rectángulo no lo es. Esta sensación de desagrado ha sido utilizada por las categorías estéticas oscuras (Lovecraft: los ángeles maléficos de la Habitación de la hechicera). Lo irregular se presta también, por su carácter inesperado y su inventiva siempre nueva, a categorías estéticas tales como lo pintoresco, lo fantasioso, lo fantástico o lo espiritual. El estilo barroco* es casi por esencia irregular.

II - Irregular: lo que no se somete de modo estricto a las reglas de un género o estilo en el que, sin embargo, se sitúa

No existe irregularidad más que en un sistema de reglas establecidas y aceptadas. Así, un poema que no obedece a ninguna de las reglas del soneto no es un soneto irregular, sino que no es de ningún modo un soneto; los sonetos de Alfred de Musset son realmente sonetos porque respetan las reglas principales del género, como la distribución en cuartetos y tercetos y el número de rimas, aunque la mayor parte son irregulares poque no siguen las reglas de la distribución de las rimas. La irregularidad puede ser un defecto ocasionado por la negligencia del artista, aunque también puede deberse a una flexibilidad en las reglas demasiado estrictas cuyo seguimiento minucioso no aporta demasiado al valor estético de la obra. Las formas que son suficientemente libres y que contienen pocas reglas, se prestan poco a la irregularidad. A. S.

ISLÁMICO (estética)

I - Filosofía general

Para empezar, debe señalarse que no hay escritos propiamente estéticos en la filosofía árabe. No obstante, las distintas concepciones que sostienen la visión del mundo musulmán y constituyen su armazón tienen también una carga estética y han influido, de hecho, en su arte.

1 / Visión platónica del mundo

La influencia que predomina es la de Platón, particularmente la doctrina del mundo de las ideas, verdades eternas entre las que destacan las Ideas-número y las formas matemáticas. Estas verdades intelectivas emanan de Dios (por lo que se les ha llegado a llamar ángeles); la décima de éstas, la agente, da a conocer al intelecto humano las Ideas platónicas, por lo que en latín pasó a llamarse *Dator Formarum*.

El pitagorismo y el neopitagorismo (que a menudo retorna a la aritmología de carácter mágico o misterioso) refuerza el valor que para ellos tienen las matemáticas en la perspectiva platónica. La aplicación de estos saberes a las artes llega muy temprano, tomando consciencia del valor estético de las formas matemáticas y los números. El primer filósofo árabe, al Kindi (muerto hacia 873), igualmente matemático y astrónomo, escribió un tratado sobre *los cinco cuerpos platónicos,* lo cual supone el que exista ya una teoría de la belleza matemática que de hecho impregna el arte musulmán, reflejando con precisión la visión del mundo de un sistema del que los artistas, los calígrafos y los pintores formaban parte.

2 / Influencia aristotélica

El armazón filosófico aristotélico se extiende igualmente a todos los filósofos y sabios en general, subordinándose y quedando integrado, salvo, tal vez, en Averroes (muerto hacia 1198), situado en una visión del mundo platónica. Aristóteles aparece primeramente como el maestro de la lógica, siendo su teoría de la abstracción y del concepto aceptada unánimemente. Es, por tanto, el

Doctor de todas las ciencias, especialmente las naturales. Numerosos manuscritos que nos han llegado están inspirados de un modo directo en su *Zoología,* en una versión vulgarizada destinada al gran público. La doctrina de las especies y del concepto han tenido una aplicación directa en la solución de problemas anteriormente vedados, como la imitación de los seres vivos. Las especies y los conceptos no son seres vivos, y, «por lo tanto, es perfectamente lícita su representación». El concepto se distingue aquí de la Idea platónica, puesto que él no representa un ideal de perfección de la especie, sino que es un *término medio* que engloba a los seres que realmente existen. Así, en las miniaturas de los manuscritos árabes los personajes que aparecen son de una belleza mediocre o están caricaturizados. No será hasta la segunda era de las miniaturas persas cuando las miniaturas den lugar a figuras que sigan un arquetipo de belleza, debido a la influencia del sufismo.

En el campo de la *Física,* la idea del *horror vacui* parece captar la atención de los intelectuales, teniendo un efecto directo sobre las artes y asegurando en todo caso una justificación *a posteriori* de la opción estética que es el «horror al vacío*».

3 / El atomismo de Demócrito

A / Curiosamente, la teoría del atomismo de Demócrito se mezcla con la del «horror al vacío», generando en el plano artístico el hecho de que se llenen superficies enteras de pequeños «átomos estéticos» repetidos en gran número de veces con una mayor o menor densidad. Esto se aplica tanto en el empolvado de oro de los márgenes como en átomos de gran complejidad. El «orden de densidades» constituirá uno de los parámetros principales del arte musulmán.

B / Por otra parte, el atomismo de Demócrito engendrará en la teología musulmana lo que se ha llamado «el ocasionalismo acharita» (de al-Achari: concepto del «justo medio» sunnita). Louis Massignon aplica en 1921 esta teoría al arte musulmán para sostener que no hay formas fijas o en sí mismas en la decoración abstracta, siendo todo móvil e imprevisible, como una sucesión de puntos o el curso de los arabescos. Por lo que llevamos dicho se aprecia que esto es un error histórico a la vez que teórico: histórico, *de facto,* porque, por encima de las apariencias, la decoración abstracta, como en los enjambres de *muqarnas,* sigue una rigurosa *estructura geométrica*; teórico, porque la teología y la concepción del mundo siguen los parámetros del platonismo y, por lo tanto, se considera que los números y las figuras geométricas dan forma de un modo matemático a lo real. Las distintas formas no son el resultado azaroso del agrupamiento de átomos y puntos, ni son tampoco «fluidas»; al contrario, están perfectamente definidas y son eternas, como los *cinco cuerpos platónicos,* lo que se ve reflejado en el arte. Pero, por otra parte, en lo concerniente a los seres vivos, apoyándose en el Corán y en el Infinito poder de Dios antes que en el ocasionalismo, hallamos en las miniaturas representaciones de seres imaginarios pero que podían ser verdaderos. Son numerosos en los relatos de *Simbad el marino* y, en general, en el género *aja'ib* (asombrosas maravillas) del mundo.

4 / El neoplatonismo

Aunque esté colocado en cuarto lugar, el neoplatonismo supone en realidad una de las influencias mayores en el mundo intelectual musulmán, teniendo una repercusión directa en el arte y la estética. No sólo Platón es interpretado bajo los esquemas de Plotino, sino que el mismo Aristóteles es confundido con Proclus debido a un manuscrito apócrifo conocido entonces como la *Teología* de Aristóteles.

Con Plotino, tal como es interpretado por los filósofos musulmanes, la Belleza alcanza el rango primero entre las Ideas, siendo la belleza terrenal un *testimonio (cha'ed)* de la Belleza suprema que es Dios. De esta tesis procede la teoría del Amor, pues lo bello no puede ser amado más que en un modo absoluto. Este amor determina el *regreso,* la conversión de la multiplicidad de los fenómenos hacia el Uno o el Único dentro de la mística de la religión. Todos los filósofos musulmanes son, de este modo, neoplatónicos (salvo Averroes), sean cuales sean sus posturas. Avicena alude a la filosofía oriental» y hace referencia al relato místico *Hayy ibn Yakzan,* en el que ve el retorno hacia la Belleza impulsado por el Amor.

➢ NEOPLATÓNICO (ESTÉTICA).

5 / El misticismo sufí

Es principalmente en los místicos sufís, tanto chiítas como sunnitas, en donde el neoplatonismo encuentra su apogeo, debido esto a sus experiencias existenciales dentro del marco de la teoría filosófica y la poesía lírica. Postulan que el amor de Dios se traduce en el amor de todo lo que es bello en la naturaleza y que le sirve de testimonio. Este amor instiga a emprender el *retorno.* Esta ascesis implica, sin embargo, distanciarse de toda belleza terrestre, mas, una vez que se tiene el sentimiento de unión del alma en el éxtasis místico, la belleza mundana se convierte en un eco de la auténcica Belleza. «Las almas de los que han conocido a Dios, escribe al-Jounayd (siglo IX), piden consuelo a las verdes praderas, a las bellas perspectivas, al frescor de los verdes jardines y a toda la belleza de la naturaleza, porque su autor está ausente».

II - Psicología

Mundus imaginalis. H. Corbin ha expuesto una teoría de una *facultad imaginaria autónoma* partiendo de la filosofía de Sohrawardi y sus sucesores, platónicos de Persia, especialmente Sadra Shirazi. Sostener la existencia de esta facultad intermedia entre el intelecto y la percepción del mundo sensible parecía necesario a la hora de explicar las visiones proféticas. Una vez admitida esta facultad, estos filósofos afirman que la percepción sensible no actúa directamente sobre el alma, sino por el intermediario del *mundus imaginalis.* «Las formas del mundo exterior son causa de que surja una forma en la consciencia imaginativa, símbolo de aquéllas.» El objeto percibido por la vía de los sentidos es en realidad esta forma simbolizante. De hecho, sea cual sea el procedi-

miento por el que se produce esta forma en la consciencia imaginativa, bien porque la forma simbolizante para la consciencia imaginativa esté ocasionada por el *exterior* y sea extraída a partir de los órganos sensitivos, bien porque proceda del *interior* y descendemos a ella a partir de elementos cognoscibles espirituales, el caso es que es objeto real de visión *(moshâhada)* (H. Corbin, *La philosophie islamique,* pp. 86-87). Así, esta fase intermedia ilustraría tanto la situación del pintor como la del místico o la del profeta, que, en un ambiente platónico, se corresponden admirablemente con la descripción de la distancia que media entre la realidad sensible y el mundo representado en la pintura (cf. A. Papadopoulo, *Esthétique de l'art musulman,* III, p. 719).

III - Los teólogos

Numerosos teólogos y jurisconsultos aportaron su punto de vista sobre los entredichos que atañen directamente al arte musulmán, aunque lo hiciesen sólo desde un punto de vista religioso. De aquí partirán los pintores que hicieron lícita la representación de seres vivos. Toda la discusión gira en torno a la definición de los términos *imitación* y *ser vivo.* El punto de partida implícito de los teólogos es la teoría de la *mímesis* de Aristóteles; el arte debía imitar exactamente a la naturaleza. Se debe destacar un *hadith* de Ibn Abbas que responde a un artista que se lamenta de que no podrá ejercer más su oficio: «Pero si tú puedes cortar la cabeza a los vivos y hacer que parezcan flores». Esto abre las puertas de lo fantástico y de cierto surrealismo que, por otra parte, no van a seguir los artistas salvo en los enluminados. Se debe resaltar también las profundas reflexiones de Akbar, emperador mogol y pintor, quien permitió la práctica del retrato en la India porque, según él, lo que no puede hacer el pintor es *imitar* a un *ser vivo,* es decir, hacer una copia conforme, un auténtico doble. Los límites de la *mímesis* quedan así precisados.

IV - Los «críticos» de arte

La mayor parte de los textos históricos musulmanes sobre arte no hacen ninguna aportación de índole estética. Se deben situar en un lugar especial las observaciones de Mohammad Haydar Doughlat (1500-1552), príncipe timurida y pintor, quien trata de hacer ver por medio de sus apreciaciones sobre los principales pintores de su tiempo lo que el artista y el mecenas consideraban como lo principal en la calidad de una obra. Se trata de un *plan* o *diagrama* de la composición, o, como hoy diríamos, la *estructura* que se traza antes de ponerse a pintar y que guía la *disposición de las formas representadas.* La cualidad principal de esta estructura era la «asimetría» o desequilibrio. Haydar Doughlat habla abiertamente de la disposición de las miniaturas en espiral y según las estructuras con las que objetivamente nos encontramos. Entre otras cualidades menciona la «madurez», la «delicadeza del trazo», la «finura del pincel» y el «vigor de la pincelada»; entre los defectos habla de obras «duras» o de terminado «vasto».

La estética implícita al arte musulmán constituye de modo excepcional la «forma simbólica» perfecta de la civilización islámica. La estética, reflexionando, formaba parte, de una manera difusa, del platonismo, del neoplatonismo, del misticismo, del aristotelismo e incluso del atomismo, elementos éstos que impregnaron las mentes de los intelectuales musulmanes. A. P.

➢ Musulmán (arte).

ITALIANO. Este adjetivo no es, propiamente hablando, un término de estética dentro del campo artístico o literario, sirviendo tan sólo para indicar la localización u origen geográfico o la nacionalidad de un escritor, un artista o una obra. Atañe primeramente, por tanto, a la historia de la literatura o la historia del arte. Pero cuando este término se emplea para calificar un estilo general, un ideal artístico, una tendencia global o una concepción de conjunto desarrollada en Italia que puede ser tomado como algo característico, entonces sí es un término de estética. Expresiones tales como «estilo italiano», «gusto italiano» o «escuela italiana» son empleadas principalmente para señalar un contraste o diferencia con otra escuela, gusto o estilo cultivados en un país vecino, frecuentemente Francia o Alemania.

En líneas generales, se ha tomado como específico de los italianos dar un especial valor al arte y al artista, un especial cuidado en la calidad de la ejecución (un gran número de conceptos en este campo se designan internacionalmente con nombres italianos, especialmente en música y pintura), una cierta sensualidad en el arte y una tendencia hacia el espectáculo y lo aparente (voluntariamente suntuoso y pintoresco). La estética romántica opuso la alegría italiana a la seriedad metafísica de los alemanes buscando la síntesis en la ironía* y lo humorístico*; ver la tesis que defiende Hoffmann en *Princesa Brambilla.*

En el teatro la comedia italiana desempeña un papel modélico, con sus personajes tradicionales llenos de fantasía y locuacidad, y su *commedia dell'arte,* parangón del arte de la improvisación.

En literatura los escritores italianos han sido estimados principalmente por las cualidades propias de cada uno; lo que ha parecido ser italiano en general es sobre todo la armonía de una lengua en la que las vocales tienen una tasa de frecuencia netamente más alta que en las otras lenguas europeas.

En música se considera característico de los italianos la importancia dada a la melodía, el gusto por la belleza vocal y la búsqueda de la virtuosidad. A. S.

En danza, el *estilo italiano* es el segundo gran estilo clásico; nacido en la Scala de Milán y extendido en toda Europa, sucede al estilo francés a finales del XIX. Se diferencia de su predecesor en que busca la virtuosidad y el brío, dando mayor importancia a las partes rápidas, realizando efectos (como los latigazos, «fouettés») y privilegiando las proezas antes que la expresividad. Desarrolla los giros, la «petite batterie», origina las series y

resta valor a los adagios, los grandes saltos y los desplazamientos en brazos. Es, esencialmente, un estilo femenino. En esa época la coreografía del paso* adquiere una mayor importancia ante la coreografía de la línea*.

En Francia, reemplazando el estilo francés, contribuye a la decadencia de la danza clásica, pues las bailarinas buscan el efecto en detrimento de la limpieza. En Rusia, sumándose al estilo francés bajo la égida de Marius Petipa, da origen a los más brillantes éxitos del ballet clásico: *La bella en el bosque durmiente* (1890), *El lago de los cisnes* (1894-1895), etc. G. P.

J

JANSENISTA. El jansenismo es una doctrina que, haciendo profesión del catolicismo, sigue algunas observaciones litúrgicas especiales y admite una especie de predestinación por el carácter «irresistible» de una «gracia suficiente» necesariamente «eficaz». Pero es ante todo su moral austera y sus exigencias espirituales lo que hace que el jansenismo tenga repercusión en la estética. Ha ejercido su influencia en el *contenido* de algunas obras; así, Pascal en las *Provinciales* ataca el laxismo que los jansenistas reprochaban a los jesuitas. Si bien en algunas ocasiones el jansenismo se ha opuesto al arte considerado «vanidoso» y llamativo a los sentidos, no se puede decir que exista una *estética jansenista* allí donde la ética y las preocupaciones teológicas hablan del *modo de practicar y concebir el arte en tanto que arte.*

Philippe de Champaigne puede ser un modelo tanto en sus retratos como en sus posiciones teóricas (ver, por ejemplo, sus conferencias en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture):* rechazo de lo «confuso» y de lo «informe», de lo llamativo o pintoresco, de la seducción sensible de los colores; no «dejarse deslumbrar» por «el resplandor de la belleza exterior», pues «la apariencia de belleza no puede subsistir por sí sola, sea cual sea su belleza, porque la belleza de un cuerpo no hace nada por su propia cuenta sin un alma o espíritu que le dé vida»; de aquí el cuidado en el retrato de reflejar la vida interior del modelo; preferencia por lo sobrio y lo «sólido», por lo que se da prioridad al dibujo que reproduce la realidad; importancia de la «corrección» y la «fidelidad en las proporciones» (que son «una de las partes más bellas de la pintura»), así como las sombras y el claroscuro, pues las sombras, aunque no sean más que ausencia de luz y, por lo tanto, no sean «nada», señalan y precissn los contornos y el «ordenamiento» de un mundo auténtico espacial. Todo esto se conjuga con una valorización del «genio», don de Dios, en relación a las «reglas humanas que pueden ser arbitrarias (en este punto se reúnen algunas de las ideas de Pascal).

Por analogía, en algunas ocasiones se ha considerado jansenista a todo lo que supone exigencia de rigor en materia artística. Así, Delille se declara «jansenista de la rima».

Señalemos finalmente que en sentido técnico se llama «encuadernación jansenista» a la que es compacta y sin ornamentos; «Cristo jansenista» es a veces el que está representado con los brazos en vertical, aunque este modelo de representación sea muy anterior al jansenismo y carezca de significado simbólico como otorgador de una gracia divina reservada a algunos predestinados. A. S.

➢ JESUITA.

JAPONÉS (estética)

I - Definición

La expresión *estética japonesa* es empleada a veces en el lenguaje corriente para designar las tendencias que impregnan el arte de Japón; este sentido es aproximado y un tanto impropio. Se ha llamado también *estética japonesa* a la adoptada por artistas no japoneses a partir de las obras japonesas de las que tienen conocimiento; pero este sentido es todavía más impropio. El sentido exacto de la expresión *estética japonesa* sería el siguiente: el conjunto conceptual y de los estudios japoneses en su reflexión sobre el arte, la literatura y los hechos estéticos. En el siguiente desarrollo tomamos este último sentido. A. S.

II - Algunos aspectos de la estética japonesa vistos a través de su vocabulario

El vocabulario estético, en razón de su especificidad y su renovamiento a medida que evolucionan los conceptos que engloba, nos ofrece una imagen bastante fiel del pensamiento estético japonés desde su origen, alrededor del siglo XII de nuestra era, hasta nuestros días. En el curso de estos ocho siglos de historia han surgido algunos términos clave gracias a los cuales se puede reconstruir las principales opciones propias de la estética de cada época. Estas sucesivas transformaciones dejan entrever algunos principios constantes que orientan el arte japonés de un modo invariable, a pesar de los profundos trastornos que supone la entrada masiva y periódica de elementos culturales continentales.

Se distinguen cinco períodos en la historia de la estética japonesa:

1 / La alta antigüedad, que corresponde al período prehistórico y llega hasta el siglo VII; se caracteriza por la ausencia de todo contacto regular con China.

2 / El período antiguo, que cubre el período de Nara (645-794) y de Heian (794-1185); aparece una estética japonesa influenciada por la civilización china.

3 / La Edad Media, que engloba los períodos de Kamakura (1185-1333), Muromachi (1333-1568) y Mamoyama (1568-1603); está marcada por el brotar de una estética propiamente japonesa.

4 / El período moderno, coincidente con el período Edo (1603-1868); supone el pleno desarrollo de la estética japonesa en todos los campos artísticos.

5 / Con la restauración de Meiji, en 1868, da lugar la *época contemporánea,* fuertemente influenciada por la filosofía occidental. Así, filósofos japoneses como M. Nakai y Y. Yamagiwa han elaborado un sistema estético japonés inspirado en los sistemas estéticos occidentales, mientras que críticos literarios se esfuerzan en hacer un censo de los princi-

pales términos estéticos del vocabulario japonés a partir de documentos pertenecientes a los diferentes ámbitos artísticos. En todo caso, ni S. Hayashiya, ni M. Nishiyama, ni S. Hisamatsu, entre otros, han logrado llevar a cabo una verdadera síntesis que sobrepase lo meramente literario. En cuanto a los filósofos, ocupados en exceso en asimilar los sistemas estéticos occidentales y su aplicación al fenómeno japonés, no han sido capaces de proponer una teoría general tanto filosófica como estética. Esta dificultad que tienen los japoneses a la hora de elaborar una síntesis que unifique la disparidad de fenómenos, está probablemente ligada, como veremos, a su propia manera de pensar.

Sería imposible hacer frente al vocabulario estético creado por toda una prole de críticos como los poetas Shumsei Fujiwara (1114-1204), Teika (1162-1241), Shotetsu (1381-1459), Shinkei (1406-1475) o Bashô (1644-1694), autores teóricos como Zeami (1363-1443), Zenchiku (1405-1468) o Mokuami Kawaratake (1816-1893), o críticos literarios como Mabuchi Kamo (1697-1769) y Norinaga Motoori (1730-1801). Se procederá, pues, a ir por períodos, prestando atención principalmente a los términos que, aunque forjados por literatos para su propio uso, sean reflejo de las nociones estéticas que se hallen en los otros campos artísticos (música, pintura, arquitectura, etc.) de la misma época.

1 / Alta antigüedad

El término *sayakeshi* (puro, claro, fresco) es un adjetivo empleado para designar un tipo amplio de belleza característico de este período, de gran simplicidad, frescor e ingenuidad que explota principalmente las propiedades inherentes a los materiales: tierrra cocida monocroma de las estatuas Haniwa o vasos neolíticos, por ejemplo, así como la madera empleada en la arquitectura. De este modo, el templo sintoísta de Ise, en el centro de Japón, está todo hecho a base de ciprés japonés bruto pero pulido, sin coloración y con un techo de cañas. Este templo es periódicamente reconstruido cada veinte años desde el siglo VIII, con el fin de conservar su frescura y belleza originales transmitidas así durante doce siglos. Quien compare esta mentalidad con la que originó la edificación de la catedral de San Pedro de Roma, construida de una vez para la eternidad, comprenderá uno de los aspectos primordiales de la estética japonesa, a saber, el valor dado a la belleza evolutiva, fugaz, que fluye con el tiempo. En el compendio de *Manyôshû*, que recoge 4.500 poemas escritos entre los si-glo VI y VIII (759), *sayakeshi* sirve para calificar los sentimientos directos, fieles u honestos, sin remilgos, despertados, en general, por los cambios que se dan en la naturaleza, como las nubes al cubrir las cimas montañosas, o el mar, inspiradores de una sensación de grandeza cósmica que sobrepasa al hombre. En el caso del templo de Ise, su belleza se desarrolla en un ciclo de veinte años en el que se aprecian las fases sucesivas en el curso de las cuales la madera se patina. Al margen de este término, se da una degradación que constantemente progresa originando su reconstrucción para perpetuar así su belleza evolutiva. Sin duda, esta concepción de lo bello está ligada a la noción de *Naru* o *devenir*, característica del pensamiento japonés autóctono. El tiempo viene a ser una suerte de energía vital que conduce hasta su fin en el devenir, hecho a base de estados sucesivos, de los diferentes seres que han tenido lugar en el mundo. Este devenir puede ser temporal, cíclico, repetitivo o no. En todo caso, cada devenir específico manifiesta el gran devenir que mueve el cosmos y se integra en él.

2 / Antigüedad

En contacto con la civilización china, a partir del siglo VII, se da un cambio total en la estética japonesa. Debido a la influencia del budismo y a la importación de nuevas técnicas, se registran cambios profundos, especialmente en el campo arquitectónico, urbanístico y pictórico. Así, se construye la nueva capital en Nara según el modelo de la capital china; los templos budistas de Tôdaiji y Tôshôdaiji son réplicas de la arquitectura budista que se hace en el continente chino. Pero a partir del siglo X, después de que la capital se desplace a Kyôto en el 794 y se ponga fin en el 894 a las misiones culturales enviadas a China, la estética propiamente japonesa se rehace asimilando y transformando el legado chino. La poesía china, dominante durante el período Nara, cede su puesto a la japonesa, escrita en su mayor parte por poetisas, desarrollándose una literatura femenina cuya estética viene caracterizada por la noción de *aware*. Este término era originariamente una exclamación, al igual que *appare* en la Edad Media, empleado al encontrarse en presencia de algo profundamente emotivo. Por extensión, este término se utiliza en el período Heian para designar todo aquello que despierta simpatía o piedad profunda. También la noción de *aware* remite a conceptos aparentemente opuestos tales como el de *okashi*, que sirve para calificar algo atrayente por su alegría, su carácter agradable, y que se aplicará más tarde a lo cómico o humorístico, y el de *omoshiroshi*, que refleja las cualidades de brillo y claridad, evocando lo que una cosa tiene de radiante y que llama la atención. Bajo este calificativo se colocarán la noción de *yûbi*, elegancia, gracia, suntuosidad; de *yûga*, belleza refinada; de *en*, encanto directo y atrayente; de *rei*, belleza calma, y de *yasashi*, belleza discreta. La estética a la que remiten estos términos se corresponde con la que concibieron las mujeres de talento, pertenecientes a la aristocracia de la época, tales como Onono-komachi, Murasaki-shikibu y Seishô-nagon. Este tipo de belleza está más manifiestamente expresada en el *kokinshû*, libro de 1.111 poemas (905), en las artes plásticas (particularmente en las estatuas de Amida Bouddha y el templo de Byôdô-in en Uji), en las pinturas de rollos de *Conte de Genji*, el *Genji-monogatari emaki*, y en la música instrumental bailada en la corte imperial, el *Gagaku*. Este concepto de *Mono-no-aware* evoca un mundo en el que se siente simpatía y compasión por los seres y sus vicisitudes, antes que un universo en el que cada uno lucha contra su destino. Esta actitud de aceptación emocional nace sin duda de su concepción

del *devenir, Naru,* en la que uno se deja guiar por la energía primordial.

Es necesario hacer mención también del término *Ushin,* utilizado en la crítica de arte para indicar que alguien tiene un sentido profundo de lo artistico (literalmente, *tener buen corazón),* en oposición a *mushin* (desprovisto de corazón), que indica la ausencia del sentido de lo bello. En el período siguiente , no obstante, *mushin* adquirirá un sentido elogioso, significando aquello que tiene una belleza despojada, sin artificios; esto se debe a un cambio en la sensibilidad estética, solidario con las transformaciones económicas y socio-políticas que se llevan a cabo.

3 / Edad Media

Bajo la protección de la nueva clase dirigente de los militares la estética de este período desarrolla conceptos originales, de entre los cuales el más característico es el de *Dô* o *vïa.* Dentro de una perspectiva de entrenamiento espiritual y de lograr un control total sobre el cuerpo, se privilegia el proceso creativo en tanto que tal, sin descuidar los resultados a los que da lugar. Así nacen las «prácticas» estilizadas como el *Cha-dô,* ceremonia del té, o el *Kô-dô,* ceremonia de los perfumes, que vienen a ser prácticas o técnicas artísticas, en las que los movimientos y el paso del tiempo se ritualizan, por así decir, siendo su práctica en sí misma lo que importa, no lo que resulta de ella. Estos mismos principios de disciplina se pueden encontrar en la armoniosa destreza de actividades del tipo de la caligrafía *(Shôdô)* y las «artes» marciales: *Jû-dô, Ken-dô, Aiki-dô, Kyû-dô,* etc. Esta búsqueda espiritual y estética se basa en una «vía» no lejana al budismo Zen, que, en reacción al budismo clásico del período precedente, decadente e intelectualista, preconiza las «reglas de vida» fundamentadas en la meditación y orientadas al despojo de toda consciencia de sí. Al realizar la ceremonia del té, una caligrafía, un dibujo con tinta china, un poema o un espectáculo de Nô, lo importante no es la obra ejecutada, sino la experiencia que sobre uno mismo suscita su ejecución. En resumen, la obra no es el fin que se persigue, sino el medio para llevar a cabo una «práctica espiritual». Una vez más se aprecia cierta correspondencia entre este «ascetismo», esta renuncia a la obra acabada, este despojo de sí mismo, y la noción de sumisión –o más propiamente, armonización– al *Naru, devenir* que «impulsa» el movimiento del universo. Se comprende aquí el valor que se da al *mushin* a expensas del *ushin.* La importancia dada al desarrollo, y, por tanto, al proceso de creación artística, hace que la estética se oriente hacia la problemática «poética», ligada entonces a la de la simple aprehensión emotiva. Así, Zeami (1363-1443), actor, creador y teórico del teatro Nô, insiste en la estructuración regula-da por el principio de *jo-ha-kyû* (introducción, desarrollo, rápido), que hace que todo siga un desarrollo temporal progresivo, evitando todo contraste o movimiento brusco, y creado según un dinamismo comparable al del crecimiento, esto es, a un *naru, devenir.* Este principio interviene tanto para regular la microestructura que constituye, por ejemplo, una unidad rítmica de tambor, como para controlar el conjunto de una obra Nô, tanto a nivel de creación como de ejecución, e incluso la vida de los actores. Se puede encontrar este mismo principio llamado de distinta forma en Zeami *(byô-shû-jitsu;* planta, esplendor floral, fruto) y en Fuhaku en el *cha-dô* (Shû-ha-ri; mantener, romper, abandonar). Ya se peine una hoja de orquídea, ya se componga un *renga* (poema encadenado), o se realice un *kemari* (juego de pelota), siempre se debe seguir el *naru,* obedeciendo al principio de mutación progresiva.

En cuanto a los vocablos empleados para designar los tipos de belleza de esta época, hay que destacar el término *Yôen,* belleza con encanto y refinamiento, y *Yojô,* belleza ambiental que escapa a toda expresión, ambos términos preconizados por los compiladores del *Shinkikin-shû* (obra del año 1206 que reúne 1.981 poemas), preocupados de conservar la tradición poética. Zeami, por su parte, prefería la belleza llamada *Yûgen,* encanto profundo, belleza mística y algo abstracta, como aparece en las máscaras de Nô. Esta misma belleza vaga y misteriosa llamada *yûgen* es realzada por Shinkei (1406-1475) en el *renga.* Por su parte, rikyû propone en el *cha-dô* una belleza despojada y modesta llamada *wabi.* Los mejores testimonios de esta estética medieval, hecha de realismo y espiritualismo, son las estatuas realizadas por Unkei, muerto en 1223, los jardines de los templos Daisenin y Ryuanji, diseñados por Sôami (muerto en 1525), las obras arquitectónicas de Kinkakuji (1398) y Ginkakuji (1489), las pinturas monocromas de Seshû (1420-1506) y Sesson (1504-1577) e incluso las obras teatrales Nô de Zeami y las máscaras de Nô.

4 / Época moderna

Aunque este período herede el conjunto de concepciones estéticas medievales, aparecen términos nuevos que designan los conceptos nacidos en el seno de las clases urbanas, poderosas con el desarrollo económico de la sociedad moderna. Así, *sui,* finura espiritual quintaesenciada, se encuentra en la literatura de Osaka, como, por ejemplo, en las novelas de amor de Sikaku (1642-1693). Más tarde el término *iki,* espiritu elegante, directo y honesto, se utilizará, con un sentido cercano al de *sui,* en las obras teatrales de *kabuki* (teatro dialogado, cantado y bailado) de Mokuami (1816-1863). Por su parte, Bashô (1644-1694), el gran maestro del *haiku* (poema de diecisiete sílabas), defiende la belleza llamada *Karumi,* en la que bajo la ligereza se haya una propiedad esencial de un ser o de un objeto de modo que con su contacto se alcanza «lo profundo», así como la belleza que él llama *sabi,* belleza que se basa en el despojo, en la simplificación que conlleva el rechazo de todo adorno y en la búsqueda de una belleza espiritual en la soledad y la pobreza. Esta noción de *sabi* hace referencia a la de *wabi* del período precedente, siendo la expresión de una belleza enteramente humana en el campo artístico sin que se llegue a disociarla del afán espiritual propio de los hombres de este período. Igual-

mente se utilizan en el *haiku* los término siguientes con una fuerte connotación metafísica: *shiori,* belleza nostálgica; *hibiki,* clímax que alcanza durante un tiempo prolongado el alma de los oyentes; *hosomi,* delicadeza que llega a la esencia de las cosas. Se ve aquí hasta qué punto en los artistas japoneses la creación, en tanto que proceso, vía, prima sobre la creación en tanto que obra acabada o perfeccionada. Como escribía Okakura (1862-1913), sólo los artistas persuadidos de la imperfección congénita a su alma son capaces de engendrar la verdadera belleza. Este estado de espíritu es poco propicio, claro está, para el desarrollo de un pensamiento lógico de tipo causal, tanto en las artes como en la filosofía. Por otra parte, una mentalidad así es un poderoso factor de adaptación al mundo espacio-temporal y sociocultural en el que se encuentra en permanente evolución, conduciendo al arte a formas en las que predomina la estilización, la ritualización y la disciplina en la ejecución, concebida como un fin en sí misma. Formar parte del mundo es participar en su *Naru,* su fundamento, repetando sus pulsaciones constitutivas, del mismo modo que los creadores tienden a no considerarse más que las «manos» cumplidoras del orden evolutivo del Naru. En consecuencia, renuncian a toda iniciativa personal, y, renunciando a su consciencia activa, pretenden ser puramente receptivos a este Naru que les atraviesa y les impulsa. Esto, no obstante, no quiere decir que no haya necesidad de adiestrar «la mano» para captar lo mejor posible el *naru* propio de cada campo artístico por medio de la práctica diaria que es el *dô,* la *vía.* La música de *shakuhachi* (flauta vertical de cinco agujeros) o de *koto* (cítara de trece cuerdas), adquiere todo su sentido cuando se replantea desde esta perspectiva.

Esta búsqueda del orden espiritual, no obstante, no excluye una concepción estética más realista, como la que ha guiado la construcción de los castillos (por ejemplo, el de Himeji, el de Matsumoto, etc., la creación de obras teatrales para marionetas, *Bunraku,* o incluso para el *Kabuki.* Igualmente sucede en la pintura, con obras de Eitoku Kano (1543-1590), Tohaku Hasekawa (1539-1619) y Kôrin (1658-1716). En cuanto a las láminas, ¿se debe hablar en las obras de Harunobu (1725-1770), Hokusai (1760-1849) e Hiroshige (1797-1858) de un realismo a la vez poético y caricaturesco? Por otra parte, se asiste al perfeccionamiento del arte artesanal: porcelana de Kakiemon, alfarería de Kôetsu y Kôrin, lacados, tintes de Kimono, armería (fundas de sable, espadas), forja, cestería, trabajo sobre bambú, etc. En todo caso siempre se logra un acuerdo fundamental entre las exigencias estéticas, espirituales y materiales.

Una mirada retrospectiva sobre estos doce siglos de historia del arte japonés hace que todo este conjunto aparezca como íntimamente unido, ya se tenga presente de un modo mayor o menor la concepción autóctona del *Naru.* Este principio asegura las fases sucesivas del desarrollo del patrimonio primitivo y de la asimilación de la estética procedente del continente chino, que, filtrándose de un modo lento y natural, selecciona elementos de éste sin que intervenga para ello ninguna autoridad humana, bien sea individual o colectiva. Se aprecian aquí dos importantes características del arte y la estética japonesa: por una parte, la coexistencia de distintas tendencias que se expanden según su propio *naru* sin que exista ningún elemento dirigente que les obligue a unificarse.

A partir de 1868 comienza una nueva fase –un nuevo Naru– al entrar en contacto con Occidente: emergen las culturas europeas (realismo francés, romanticismo alemán, etc.) y la técnica americana, el uso de lenguajes informatizados, el ordenador, etc. Serán necesarios varios siglos para que estas dispares influencias, sometidas al proceso evolutivo del *Naru,* se organicen progresivamente dando lugar a un panorama estético propiamente japonés en el que el fondo autóctono habrá sabido enriquecerse de todo aquello que le hace posible seguir creciendo y modificándose sin alterar su *naru* vital. A. T.

➢ AUSENCIA *[III],* KABUKI, MARIONETA, NÔ.

JARDÍN. La noción de jardín es por definición una noción de estética. El jardín, propiamente hablando (llamado a veces jardín de ornamento o jardín decorativo), tiene como objetivo ofrecer un espectáculo a la vista. Esto sucede también en las plantaciones con fines utilitarios, como en los huertos o jardines botánicos, en los que existe además una función estética; basta ver, por ejemplo, el papel estético de los huertos o vergeles en la literatura cortesana medieval o en la poesía persa, o la travesía del hortelano antes de llegar a la rosaleda en el catorceavo idilio de Ausone, o la descripción del hortelano del canónigo en *Consuelo* de George Sand. En la *Enciclopedia* de Diderot, el caballero de Jaucourt define el jardín como un «lugar artesanalmente plantado y cultivado», clasificando el arte de la jardinería según las «artes del gusto». Sin embargo, no es frecuente encontrar en la lista de las bellas artes a la jardinería, lo cual resulta chocante, pues el análisis mismo de su concepto, su definición profunda, muestra su estatus artístico y su lugar dentro de la clasificación de las artes.

I - El arte de la jardinería es un arte consistente en disponer según la vista masas y volúmenes de color

Árboles, macizos, alamedas, los mismos relieves accidentales del terreno, son dispuestos para proporcionar placer a la vista, distribuyendo en el espacio su densidad y colorido, lo que sitúa al arte de la jardinería dentro de las artes plásticas. Su parentesco con la arquitectura (la función utilitaria de ésta no le ha impedido figurar entre las bellas artes) es tan evidente que hace que vayan a menudo asociadas. Los jardines que acompañan a una casa o un edificio forman con ellos un conjunto coordinado, perteneciendo ambos frecuentemente a un mismo estilo. Así, la arquitectura clásica requiere un jardín al estilo francés, con largas alas, rectas perspectivas y parterres geométricos, mientras que la casa campestre pide un jardín rústico, y los grandes complejos modernos tienen jardines

que les son a la vez análogos (césped de ángulos rectos, árboles de igual altura que los inmuebles) y complementarios (matorrales de formas redondeadas y árboles en posición caída para romper la rigidez de las líneas rectas).

II - El arte de la jardinería conlleva un punto de vista móvil, interior y exterior

Al igual que en la arquitectura, la obra está hecha siempre para alguien que se desplaza por un recorrido que la determina. Arte visual, este arte también tiene una dimensión temporal.

III - El arte de la jardinería se sirve de un material vegetal, vivo y orgánico

En este punto la jardinería comienza a distinguirse de la arquitectura. Su duración, para empezar, no es igual, pues su contenido varía según las estaciones. Además, está sometido a procesos naturales, a condiciones climáticas inevitables y a las exigencias de determinados tipos de plantas que no soportan cualquier condición para sobrevivir. Aquí el jardín se asemeja al paisaje y a la belleza natural. ¿Por esto es por lo que nunca se le ha considerado perteneciente a las bellas artes? Sin embargo, no debe olvidarse que un jardín es una obra artística y no un simple pedazo de un paisaje natural.

IV - El arte de la jardinería se sirve de un material que dispone de antemano de su estructura propia

Ésta es una de las consecuencias de lo precedente. La posición de los tallos, la forma de las inflorescencias, etc., generan toda una morfología botánica. El arte de la jardinería tiene en este punto una analogía estrecha con la literatura, la cual se sirve también de un material preexistente y ya elaborado como es el lenguaje. Así, en la jardinería se seleccionan las especies según sean o no aptas dentro de un proyecto estético, bien sea enderezando los tallos en un punto y dejando crecer las matas en otro, bien redondeando la copa alta de un árbol, o dejando caer las ramas curvas y flexibles de un árbol llorón.

V - Finalmente, el arte de la jardinería tiene distintos géneros y participa en diferentes categorías estéticas

Respecto a este último aspecto está claro que un jardín puede ser pintoresco, noble, poético, lindo, preciosista, mágico, etc., lo que ha dado lugar a géneros reconocidos como el jardín francés, el jardín inglés, el japonés o el rústico; hacemos mención aquí del «jardín de cura» o «jardín de presbítero», muy floreado y cuidado, del jardín «vieja Francia», con los macizos bordeados de pequeñas matas de boj, con rosales, flox y malvarrosas, y también del «jardín salvaje», caracterizado por las flores naturales y la falta de manipulación en las formas, evitando crear alineamientos para que dé la impresión de tener una disposición aleatoria (aunque muy a menudo se trata de un azar buscado, para lo cual existen métodos, como es el de arrojar bulbos a ras de suelo haciéndolos rodar por el césped y plantarlos allí donde se detengan). Algunos de estos géneros terminan cayendo en lo tópico, como sucede con el jardín público moderno, con su césped, sus pequeños árboles verdes, blancos o purpúreos, sus aucubas y sus macizos de salvias rojas y ageratos. Felizmente siempre le queda al artista la posibilidad de crear géneros nuevos.

El arte de la jardinería ha sido objeto de innumerables tratados (fueron numerosos sobre todo en el siglo XVIII, en donde se plantea la cuestión desde un punto de vista netamente estético; ver, por ejemplo, el célebre *Coup d'oeil sur Beloeil,* del príncipe de Ligne); da lugar a grandes obras, como los jardines al estilo francés de los castillos de Dampierre, de Montjeu, o de Vaux-le-Vicomte, diseñados por Le Nôtre, o los del castillo de Villandry, hoy restaurados tal y como eran en el siglo XVI, o como los jardines ingleses (Kensington Gardens fue un modelo para su género; Parc Monceau es uno de los jardines que subsisten de los diseñados por Carmontell y reformados más tarde por Alphand); incluso durante el Segundo Imperio francés se construyen jardines ingleses paisajísticos como el del Palais de l'Elysée. Los jardines italianos de los alrededores de Roma son por todos conocidos, siendo los más célebres los de la Villa del Este en Tivoli y los de la Villa Torlonia en Frascati. En todo caso, el arte de la jardinería no requiere necesariamente grandes extensiones de terreno, pues la belleza de un jardín no es proporcional a su extensión; pequeños jardines elaborados con buen gusto y cariño pueden ser obras maestras e impregnar de belleza el marco de la vida humilde de todos los días. A. S.

➢ BORDADO *[II, 2],* COMPOSICIÓN *[I, 1, C],* ARBOLADO, PAISAJE *[II, 1],* RÚSTICO *[III].*

JAZZ. La etimología de este término es incierta, existiendo numerosas hipótesis: *Jass* (forma ortográfica adoptada hasta, aproximadamente, 1917), podría venir, por ejemplo, de *Chase* (caza, combate), de *Jason* (1860, vitalidad, energía), de *Chasse* (paso de baile que rechazaban los *Quakers),* de *Jasbo* (nombre criollo: «buena caza»), del francés «jaser» (discutido por Dauzat), o de *jackass* (argot negro: asno o idiota; música de idiotas). Otras etimologías propuestas son menos probables (nombres propios de músicos). Desde 1890, «jass» pertenece al vocabulario de los trabajadores negros, siendo una incitación a jugar con energía a los dados en el Mississipi. Así, los músicos se increpaban diciendo «jass it» para tocar con ardor.

I - Música

La música de jazz supone un universo sonoro imposible de ser confundido con otros, marcadamente determinado por sus orígenes y por los diferentes elementos que la han ido constituyendo a lo largo del tiempo.

1 / Orígenes de jazz

Se admite generalmente que el jazz nace a orillas del Mississipi, en Nueva Orleans.

No obstante, si bien es cierto que el jazz ha encontrado en esta ciudad y esta zona de los Estados Unidos su apogeo, es necesario señalar

también que sus orígenes son más complejos. La música de jazz tal y como la conocemos hoy no se dio a conocer de una vez y en su forma actual, sino que procede de una síntesis, un intercambio entre dos culturas, a saber, la de Norteamérica y la de las poblaciones negras descendientes de esclavos africanos, siendo, así, afro-americana.

Lo que queda de la cultura africana es una música en la que todo el pueblo participa, que da ritmo a los quehaceres de la vida y del trabajo, una música estrechamente ligada a la danza (ver en este apartado *II - baile),* basada en un ritmo continuo, *siempre improvisada,* donde los timbres adquieren una importancia singular y en la que se emplea principalmente una escala pentatónica (do-re-mi-sol-la).

Los elementos propios de los negros insertados en la civilización americana son indiscutiblemente los cantos de las plantaciones, los *espirituales negros* (cantos religiosos de inspiración bíblica) y los *gospel-songs* (cantos religiosos de inspiración evangélica).

Se puede encontrar también en el origen de jazz los *Minstrels,* una especie de espectáculo-parodia que daban los blancos disfrazados y pintados de negro, en el que incluían bailes y diálogos chistosos. Estos espectáculos burlescos existieron antes de la Guerra de Secesión, a mediados del XIX.

El jazz es una creación colectiva que nace en focos dispersos por todos los Estados Unidos, allí donde había poblaciones negras, aunque su desarrollo estuvo centrado en Nueva Orleans, ciudad de mezclas étnicas en la que conviven a fin del último siglo todo tipo de razas: blancos, negros y numerosos mestizos precedentes de españoles y franceses llamados «criollos de color», de entre los cuales, como los negros, había muchos músicos. Se forman orquestas, mezcla de grupos folclóricos y pequeños conjuntos de cuerda, llamadas *brass-bands,* que tocaban tanto en desfiles, como en entierros o fiestas de diversión. Uno de los precursores fue Buddy Bolden, cuya principal aportación fue dar libertad rítmica al conjunto, uno de los elementos constitutivos del jazz.

Siguiendo la vía marcada por estos precursores rápidamente se van formando orquestas en New York (Harlem), a donde llegan numerosos inmigrantes venidos del Sur.

2 / Elementos constitutivos del jazz: el baile

— La primera forma que se da es el *rag-time,* sincopado *(rag-time,* tiempo despedazado). El tiempo moderado es el de la marcha, compuesto con distintos aires (16 medidas). Se pasa de uno a otro cambiando de tonalidad. El *rag-time* tiene su origen en el *cake-walk* (literalmente, paseo de pastel), baile de las plantaciones de 2/4 y con melodía sincopada (se le ha equiparado a los ritmos irlandeses que llevaron a América los emigrantes). Se encuentran también aquí los temas de los *minstrels.* Se interpreta al piano y no recibirá acompañamiento de orquesta hasta mucho después, haciéndose más flexible (ritmo de 4/4). La mano izquierda del piano pone el acento sobre el primer y tercer tiempo, mientras que el acompañamiento marca el segundo y el cuarto, lo que da lugar a cierto balanceo que desembocará en el *swing.*

— El *swing* es un modo de tocar oscilante y sincopado, un peculiar modo de dar vida al ritmo. En él se halla una fase melódica independiente y, como siempre, *improvisada.* Se pone el acento bien en los tiempos fuertes, bien en los débiles; la melodía es sincopada sobre ritmos indiferentemente binarios o terciarios, dando como resultado un conjunto creador de un efecto de *contraste.* De hecho, es un modo tan especial de tocar que más que describirlo o enseñarlo, se «siente», manteniendo un constante conflicto entre el ritmo de base y la melodía, alternando una tensión que puede hacer llegar al paroxismo o la falta de rigor, un balanceo interior difícil de explicar, vacilante siempre entre el tiempo marcado y el aceleramiento, y que, aunque de origen africano, se ha convertido en algo típicamente americano.

«Nada en el jazz importa si el swing está ausente», decía Duke Ellington.

— El «blues» nace en el Mississipi a comienzos de siglo y encuentra su expresión teórica en la persona del músico negro Handy. Es una música a un tiempo melancólica e irónica, de ritmo lento y desarrollada en doce medidas (un esquema A que se repite A' y un segundo esquema B). Los primeros *bluesmen* ponían poco cuidado en seguir una medida, y no será hasta bastante tiempo después cuando la improvisación en el canto se apoyará en una estructura fija.

El *blues* canto de trabajo, balada, baile, etc., existía en el sur mucho antes de ser sometido a códigos, y contenía eso que se ha llamado *blues-notes,* microintervalos que suenan «falsos» a los oídos occidentales. La coloración específica del blues depende de sus terceras y 7.ª bemolizadas, reposando sobre los acordes mayores que le dan un sonido ambiguo lancinante muy especial.

El *blues* es indiscutiblemente uno de los elementos constitutivos del jazz.

La realidad es que el jazz interpretado por los grandes maestros es un *coktail* cargado de erudición y espontaneidad. Sucede lo mismo con los instrumentos que se utilizan en el jazz, ya sea en pequeñas formaciones (tríos, cuartetos o quintetos) o en las grandes orquestas. Lentamente se han ido estableciendo elementos complementarios en el jazz:

— La *base rítmica,* armazón sobre la que improvisan los solistas, llevada a cabo por el piano, la batería, el contrabajo y la guitarra.

— Los *instrumentos solistas,* prácticamente todos de viento (a excepción del violín, que no siempre se utiliza). En este grupo se encuentran los trombones, trompetas, saxofones y clarinetes, que han hecho famosos un gran número de célebres artistas.

— La *voz solista.*

3 / Sucesos que han tenido una especial influencia en la evolución del jazz

A / *La guerra de 1914.* La entrada de los Estados Unidos (1917) favorece la llegada a Europa de músicos de jazz y provoca la formación de orquestas.

Esta música nueva extranjera (y extraña) despierta un inmediato y apasionado interés entre los compositores, lo cual queda reflejado en sus obras. Éste es el caso de Geshwin, en los Estados Unidos, con su *Rapsody in blues,* o Stravinsky escribiendo *Rag-Time,* o E. Satie en el *Ragtime du Paquebot* del ballet *Parade,* o G. Auric con *Adiós Nueva York,* entre muchos otros. Jean Cocteau en su Manifiesto *Le Coq et l'Arlequin* (1918) llama al jazz *cataclismo sonoro,* mientras que D. Millhaud, que descubre el jazz en Londres en 1920, escribe en sus *Notas sin música:* «Aquí, el arte del timbre es de una extrema sutilidad, como muestra la aparición del saxofón, demoledor de sueños, de la trompeta, a veces dramática y a veces lánguida, del clarinete, a menudo agudo, del trombón lírico, que saca de su vara el cuarto de tono en el crescendo del sonido y de la nota, lo que acrecienta el sentimiento, y del piano, abarcador de todo este conjunto diverso pero no dispar, unido a los golpes sutiles y complejos de la batería, como una pulsación interna indispensable para la vida de la música. El empleo constante de la síncopa en la melodía tenía tal libertad en el contrapunto que parecía una improvisación desordenada, siendo así que se trataba de una elaboración digna de mención... lo que me dio la idea de utilizar esos ritmos y esos timbres en una obra de música de cámara...»

B / *La inmediata posguerra en el mundo.* La aparición y la comercialización del *disco* aportan al jazz una dimensión especial. Hasta entonces música esencialmente improvisada, siempre distinta, el jazz va a ser fijado y va a poder ser en lo sucesivo indefinidamente reescuchado, perdiendo su carácter creativo a la vez espontáneo y elaborado, su inmediatez sólo encontrable en el concierto. *En los Estados Unidos,* una causa inesperada y específica del desarrollo del jazz es la *prohibición* del alcohol que hará proliferar los cabarets clandestinos, en los que se bebe, baila y canta toda la noche escuchando a pequeñas formaciones de jazz (como el quinteto de Sydney Bechet). Aparecen los primeros grandes nombres: King Oliver, Louis Armstrong, etc. Cabarets y orquestas son financiados generosamente por los *gangs* (bandas) salidas del contrabando y que, apasionadas por esta música, la apoyan, la alientan e incluso mantienen sus propias orquestas.

Se ve entonces a músicos blancos tocar al estilo llamado Chicago (inmigrantes alemanes, judíos de Europa central...), como es el caso del recién fallecido B. Goodmann, ejemplo típico, quien añade una nueva agresividad al carácter indolente de la música del sur.

C / *El crack de 1929.* Los músicos están entre las primeras víctimas y sólo logran subsistir aquellos que siguen considerándose los «monstruos sagrados», como Louis Armstrong o Duke Ellington.

Las dificultades crecientes incitan a los grandes artistas a partir hacia una Europa que descubre a «los dioses del jazz» como Becket, Armstrong, Ellington, Hawkins, etc., y que genera émulos como el quinteto de cuerda de Stéphane Grappeli y Django Reihardt, quienes partiendo del jazz crean un estilo original que no se limita a ser una transposición del americano. *Dinah* es una buena muestra de ello.

D / *Después de 1929.* La vuelta a la prosperidad y la abolición de la prohibición del alcohol hacen que el jazz conozca una gran expansión. Nacen enormes *dancings* y grandes orquestas, las *big-bands.* Es el desenfreno del *swing.* Borny Goodmann forma las primeras orquestas compuestas por negros y blancos, lo que supone en cierto modo una revolución. Las orquestas son homogéneas y conservan durante mucho tiempo los mismos músicos.

Es la era de las grandes solistas femeninas cuyos nombres siguen siendo célebres, como Ella Fitzgerald o Billie Holiday, a la que Boris Vian describía como «una gata provocadora con las uñas metidas y los ojos entornados...». Nueva Orleans pierde su importancia y deja de ser el maestro en el que hay que tener puesta la mirada, pues por todas partes surgen conjuntos reconocidos (como el de Count Basie). Este gran período clásico del jazz reúne un admirable número de autores y virtuosos que salvo algunas excepciones que nos son cercanas, son en su mayoría negros americanos.

El jazz no es equiparable con ningún otro tipo de música. Es el fruto de una cultura específica sin parangón. En él se encuentra una profunda mezcla de tristeza y alegría desbordante, una cierta voluntad de transgresión nacida del ancestral deseo de evasión que se expresa en las improvisaciones a veces deslumbrantes de los solistas. Se trata de una música llena de humor que da cabida incluso a la pantomima, pues el músico es un actor que puede imitar a personajes, que vive la música con todo su cuerpo haciendo brotar de su instrumento los ruidos más extraños en el corazón mismo de un blues melancólico. Se trata de una música irónica o absurda que deja que en su ritmo corran todos los conflictos, angustias e incertidumbres que habitan en el pueblo negro de América del Norte.

E / *Actualmente* asistimos a una disgregación de la noción de jazz. En los Estados Unidos las condiciones en que viven los negros son diferentes, pues están mucho más intergrados en la vida de la ciudad y del mundo obrero. El jazz se refugia en los *ghettos.* En Europa, como en los Estados Unidos, surge un gran número de orquestas de blancos.

Aparece el *rock n'roll,* versión del jazz más simple, brutal y violenta que éste; el *Be-Bop* es más complejo y elaborado. El *Free-jazz* es contestatario; en él no hay medida, no hay límites, no existe bosquejo armónico alguno, ni tonalidad, sino que es una especie de desenfreno de la melodía (John Coltrane), lo que denota una voluntad deliberada de destrucción de las estructuras. El *Free-jazz* genera un halo hechizante pero que en la práctica supone la destrucción del jazz: es la *New-thing.*

Los compositores de jazz contemporáneo no han dejado pasar los hallazgos de la música occidental, el dodecafonismo*, la politonalidad, la atonalidad e, incluso, la música aleatoria, concretizada, electrónica* y los descubrimientos de ésta.

El «disco» de ritmo violento, el *reggae* venido de Jamaica y su ritmo sincopado son otras alternativas posibles.

Hay quien teme que el jazz pierda su esencia en esta nueva búsqueda. Ya no se baila con el jazz, sino que hay que ir a escucharlo a los conciertos y a los festivales (como el de Antibes), donde se le celebra. L. F.

II - Danza

Forma de baile nacido en los Estados Unidos a partir de la música que lleva su mismo nombre y, probablemente, creada por los negros. El jazz se fundamenta en el *relajamiento* (mientras que la danza clásica se funda en contraponer ciertos músculos, y el expresionismo en la contraposición alterna de músculos antagonistas). El bailarín debe olvidarse de sus articulaciones y hacer que el cuerpo sea flexible, como si no tuviera esqueleto. La danza jazz, inicialmente baile de divertimento, existe hoy principalmente en el music-hall y en algunos ballets modernos, siendo estimada particularmente por la gente de color, cuya morfología parece estar mejor adaptada a este tipo de baile. A menudo es expresiva sin llegar a ser narrativa. G. P.

➢ RITMO *[II]*.

JERARQUÍA. Término que pertenece en primer lugar al vocabulario religioso, y que luego se ha extendido, por analogía, a otros ámbitos; hoy designa toda organización que subordina seres o clases de seres unos a otros por razón de sus respectivas funciones.

La estética sociológica conoce dos clases de jerarquías, que son hechos positivos: *1)* las jerarquías profesionales en las artes, cuando unos artistas son subordinados unos a otros, u ocupan en su oficio un rango más o menos alto (la jerarquía, por ejemplo, en los cuerpos de ballet de la Ópera, tiene grados designados con términos precisos); *2)* la inserción de las profesiones artísticas en la jerarquía social, en donde los artistas (de forma, por lo demás, variable de un arte a otro) pueden tener un rango más o menos elevado.

Pero se ha admitido con frecuencia que existe una jerarquía de las artes, o una jerarquía de los géneros* dentro de un arte: unos se consideran nobles y superiores, y otros, inferiores. Los criterios de estas jerarquías son variados: supuesto grado de espiritualidad, amplitud de los conocimientos necesarios, cantidad de invención requerida, supuesta analogía con funciones cósmicas... Estas jerarquías dan testimonio de un modo general de tomar la vida en una determinada civilización. Por otra parte, aunque a menudo una época ridiculice la jerarquía admitida por la época precedente, no es raro que la sustituya, más o menos conscientemente, por alguna otra jerarquía tan difícil de justificar como la anterior. A. S.

JERGA. *Jerga* es originariamente otra forma de la palabra *argot;* en sentido propio significa eso que los linguistas llaman un *lenguaje específico,* es decir, un lenguaje que sobre el fondo común de un lenguaje vivo y corriente, desarrolla un vocabulario especial dentro de un grupo de personas, comprensible sólo para los iniciados y oscuro para el gran público. Esta palabra designaba más específicamente, a finales de la Edad Media, el lenguaje secreto de los malhechores (ver, por ejemplo, los poemas en *jerga* de Villon). Se ha llamado también *jerga,* especialmente en los siglos XVII y XVIII, a todo lenguaje que mezcla términos extranjeros o de dialectos. Todas estas formas de *jerga* presentan cierto aspecto esotérico o extrarordinario, a veces divertido, lo que las hace susceptibles de ser utilizadas en la literatura de un modo interesante.

También se emplea el término *jerga* para designar un lenguaje desmañado, de palabras deformes, o, al contrario, un lenguaje demasiado erudito, o también, el lenguaje de una pequeña camarilla que por cualquier motivo intrascendente difiere del de los demás. Este empleo de la palabra jerga es, por tanto, peyorativo y tiene un uso reprobatorio cuando se aplica a un escritor. A. S.

JEROGLÍFICO. Carácter figurativo de la antigua escritura egipcia. En sentido figurado, signos o escrituras incomprensibles o indescifrables. No obstante, los jeroglíficos reúnen precisión y simplicidad. También se llama *jeroglífico a* la imagen simplificada, pero inmediatamente reconocible, de una cosa o una idea. Así, por ejemplo, la señalización emplea a menudo jeroglíficos. M. S.

➢ IDEOGRAMA.

JESUITA. La orden de los jesuitas ha tenido una estrecha relación con la historia del arte, principalmente en la época de la Contrarreforma y hasta el siglo XVIII, por lo que se ha hablado de un estilo jesuita y una estética jesuita.

La primera característica de este tipo de estética es su *uso de la imaginación, como facultad de representación mental, con fines religiosos.* Ya en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola se encuentra toda una pedagogía sobre la imaginación, metódicamente empleada para hacer presente al alma escenas como la de la pasión de Cristo con tanta claridad e intensidad como si fuera real. Es, pues, lógico que sus sucesores hayan intentado hacer del arte figurativo un apoyo para el fervor religioso. (El arte no debe extraviarse en una pintura que sea ajena a su propósito, y, en este sentido, el arte jesuita sigue las recomendaciones del concilio de Trento.)

Los jesuitas han influido en la elección de los temas (han sido inspiración, por ejemplo, de catálogos iconográficos), renovando y difundiendo la devoción a santos modernos. Pero como ellos conciben al hombre como miembro de la ciudad, se hace necesario crear *una arquitectura apropiada para una devoción colectiva y pública.* Así, en la iglesia madre, el *Gesu* de Roma, el arquitecto Vignole ha de adoptar la planta basilical, que reúne a los fieles en una colectividad unificada, en

una única nave. Este esquema será imitado a continuación por toda Europa.

Pero la arquitectura no está puesta sólo al servicio de Dios. La iglesia*, siendo «una imagen del cielo en la tierra», debe ser un lugar en el que *todas las artes contribuyan a su esplendor:* escultura, artes decorativas (con materiales preciosos y coloreados), pintura y música se unifican *ad majorem Dei gloriam.* La importancia de la predicación da lugar tanto a una multiplicación de los púlpitos, magníficamente esculpidos, como a la práctica asidua del arte de la retórica. El servicio divino llega aquí a formar un soberbio espectáculo.

El arte jesuita es a menudo también un *arte teatral,* incluso en el sentido propio del término: los colegios jesuitas organizan espectáculos interpretados por sus propios alumnos, donde las obras se amenizan con música e incluso bailes bajo la dirección del *pater comicus* (habitualmente el profesor de retórica).

El gran valor otorgado a la imaginación y la apariencia hace que la estética jesuita no tenga reparos en el uso de efectos visuales engañosos. Un gran barroco, el P. Pozzo, por ejemplo, se sirve explícitamente de la perspectiva de los decorados teatrales para prolongar la arquitectura real en una arquitectura imaginaria (iglesia de San Ignacio, en Roma), abierta al inmenso espacio ficticio del cielo paradisíaco poblado de nubes y santos.

(La comparación con el artículo *Jansenista* permite ver el enfrentamiento clásico entre jesuitas y jansenistas existente también en el campo artístico.) A. S.

JOCOSO. Lo jocoso se opone a lo grave y a lo serio, tanto en el fondo como en la forma. Así, lo jocoso puede ser tomado de manera laudatoria o peyorativa, según se sea sensible a su alegría, su humor juguetón, su gracia ligera y su elegancia, o se le reproche su frivolidad, su facilidad y su carácter superficial. Considerado bajo su aspecto de «no serio», aparece como un juego en el que se manifiestan con naturalidad y buen humor cualidades de gusto y de espíritu. La palabra jocoso califica una manera o un estilo en las artes del lenguaje («Imitar la elegante jocosidad de Marot», de Boileau, *Arte Poética* I). Se puede emplear también hablando de ballet. En el arte del grabado, se habla de una «punta jocosa» para subrayar la ligereza del trazo. E. S.

➢ LIGERO, LIGEREZA.

JOVEN / JUVENTUD

I - Definición general

Se llama juventud bien al período de la vida que va del nacimiento a la edad adulta (la infancia estaría, pues, incluida), bien, en un sentido más estrecho, al período que sucede a la infancia y se extiende hasta la madurez. *Joven* se opone a *maduro* y a *viejo.* Físicamente, la juventud es el período en el que el crecimiento prosigue hasta detenerse, en el que el esqueleto acaba de osificarse y en el que entran en juego las funciones genitales. Mentalmente las facultades psíquicas alcanzan el desarrollo intelectual del adulto; la memoria está ya elaborada y es muy flexible, lo que permite al joven aprender mucho; la imaginación y la vida afectiva están desarrolladas también y tienen gran capacidad; la experiencia es muy pobre al acceder al mundo de los mayores; el horizonte temporal es lejano y se tiene la sensación de poseer un largo futuro ante sí. El límite de la juventud varía, pues el modo de vida hace madurar más o menos pronto; en las sociedades en que la media de vida es baja, los que logran vivir más parecen ancianos mucho antes que en otras sociedades.

Si bien la juventud es una noción fisiológica, psicológica y social, es también una noción estética en varios sentidos:

II - La representación de la juventud en el arte

1 / Artes plásticas

La representación de seres jóvenes se corresponde a menudo con una valorización estética del cuerpo humano, que se muestra preferentemente en la edad en la que está en flor, con toda su fuerza y, si cabe decirse, en estado puro, es decir, no marcado por la vida, por sus quehaceres cotidianos, su profesión, etc.

2 / Literatura

La preferencia por los personajes jóvenes tiene varias posibles funciones estéticas. La literatura centrada en la descripción de la vida afectiva y la literatura de aventuras (ambas combinables) se sirve habitualmente de personajes principales jóvenes por ser la juventud la edad en que los sentimientos son algo importante y en la que se arriesga con facilidad. La juventud, no obstante, es también el período en el que un adulto inexperimentado se forma psíquica y socialmente, lo que ha dado lugar a un género literario especial, la novela de aprendizaje (existente desde hace mucho tiempo, pues ya se encuentran ejemplares en la Edad Media, y que se desarrolló principalmente a finales del XVIII y en el XIX, en buena parte bajo la influencia del *Wilhelm Meister,* de Goethe). Finalmente, la juventud, para un escritor de edad avanzada, es un período de su propio pasado, a menudo idealizada al ser vista retrospectivamente; de ahí vienen, al volver sobre sí mismos, tantos *recuerdos de juventud;* también, indirectamente, la biografía del autor puede ser bastante a menudo reconstruida a través del tiempo (lo que nos hace tener presente la edad del artista), por medio de personajes intermediarios diegéticos.

III - La juventud del artista

A menudo la juventud es una condición necesaria para el artista a la hora del aprendizaje; algunos instrumentos musicales, por ejemplo, o la danza, requieren un estudio precoz. En general, la familiaridad con el arte y la literatura es más fructuosa si el contacto con ella surge desde una edad temprana.

Al tratarse del creador, no ya tanto del ejecutor, un artista joven ha de poseer recursos mentales ya desarrollados y una flexibilidad de espíritu que

permite ampliarlos en un tiempo breve. Ser un debutante puede suponer un obstáculo al entrar en contacto con el público; como el artista joven no es todavía conocido, darle la oportunidad de darse a conocer por medio de conciertos, exposiciones, publicaciones, etc., es una aventura económica que entraña grandes riesgos para los organizadores de conciertos, los galeristas y los editores. Saber detectar y lanzar jóvenes talentos es una interesante operación para estos intermediarios entre el artista y el público. La paradoja con la que se tiene que enfrentar el joven artista es que para lograr hacerse conocer es necesario ser ya conocido.

Habitualmente se cree que la juventud es la edad de las innovaciones en el artista, de las formas de arte nuevas enfrentadas al conservadurismo de sus predecesores. Esto sucede a veces en la realidad, pero no es generalizable. Estudios (p. ej., el de Charles Laio) basados en un gran número de casos muestran que muy a menudo la innovacion artística es resultado de la madurez del autor. Por otra parte, no debe confundirse la creación de *obras* con la invención de *estilos* o *géneros*. Los artistas de primera línea son capaces de crear obras geniales dentro que ellos no han inventado y que lo llevan a su perfección. A menudo el artista o escritor joven adquiere poco a poco la destreza propia de su arte practicando inicialmente formas ya existentes. Los *juvenilia** raramente son revolucionarios, sino que es más bien el comienzo de la madurez lo que hace lanzarse a estilos nuevos que son seguidos por la juventud, a veces con gran entusiasmo. Además, la plasticidad de espíritu, la aptitud para recibir y formarse, para renovarse, pueden subsistir como una juventud de espíritu en personas entradas en edad. Muchos artistas conservan a lo largo de toda su vida el gusto por lo novedoso, por explorar campos artísticos inéditos, por estar dispuestos a comenzar siempre. Se podría decir de ellos que mentalmente no envejecen nunca y que permanecen siendo jóvenes a lo largo de toda su vida. A. S.

JUEGO

I - El arte como juego

La palabra juego se refiere a una actividad lúdica, de distracción, en oposición al trabajo. Ahora bien, algunos autores se han aproximado al arte del juego.

Este punto de vista expuesto inicialmente por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794-1795). Según Schiller, la sociedad moderna tiende a no considerar al hombre más que bajo su aspecto profesional, y, por tanto, a limitarlo y a hacer de él un ser fragmentario y especializado. Sería necesario, pues, reestablecer la armonía del ser humano global, capaz de dignidad y libertad. Éste es el papel del arte, pues el arte hace posible la puesta en práctica de dos tendencias opuestas y complementarias de la naturaleza humana: *1)* el *instinto sensible* aspira a la vida y pide ir a la práctica y obtener sensaciones, pero somete al hombre al tiempo y a las leyes de la naturaleza; *2)* el *instinto formal,* que aspira a lo atemporal, a lo universal, excluye la pasividad pero está sujeto a las leyes de la razón. El *instinto del juego* satisface las dos tendencias conjuntamente, pues no somete al hombre más que a las obligaciones que él se da a sí mismo, y no a fuerzas externas, por lo que tiene acceso a la libertad. El objetivo del instinto del juego es, pues, la *forma viva,* que es la belleza*. Se puede, por lo tanto, reconocer la belleza en la satisfacción que proporciona en el instinto del juego. El arte y el juego tienen ambos como fin llevar a cabo la naturaleza completa del hombre, pues «el hombre no es del todo hombre más que cuando juega».

Tal es la postura de Schiller, para quien el arte no es un divertimento, sino algo de extrema importancia. El arte no *es* exactamente un juego, sino que es *análogo* al juego en tanto que uno y otro hacen que el hombre pueda crear por sí solo las leyes sin tener que recibirlas del exterior, y en tanto que uno y otro reestablecen la naturaleza global y autóctona del hombre, atado a la especialización profesional y a las exigencias sociales.

Partiendo de un conocimiento un tanto vago y tal vez indirecto de las ideas de Schiller («un autor alemán del que he olvidado su nombre»), Spencer replantea el tema del arte-juego, aunque desde otro punto de vista. Su teoría está expuesta en el capítulo IX de *Principios de psicología* y en un artículo. Lo útil y lo bello, publicado inicialmente en la revista *The leader* (1852-1854), que después pasará a constituir el capítulo VI de sus *Ensayos sobre moral, ciencia y estética.*

Spencer toma como base que las facultades físicas y psíquicas del hombre tienen como fin «mantener el equilibrio orgánico del individuo, o al menos mantener la especie»; su objetivo es, pues, la satisfacción de las necesidades vitales (consideradas desde el punto de vista corporal). Ahora bien, los animales pertenecientes a especies superiores poseen más energía de la que les es necesaria para la satisfacción de esta necesidad. El exceso de energía se «libera» en actividades inútiles que simulan ser auténticas actividades. Estas actividades son las del juego y en los animales superiores, incluido el hombre) y la del arte (en el hombre), siendo ambas imitaciones de actividades serias. El hombre juzga entonces como bello aquello que no sirve para nada; todo objeto que pasa a ser inútil se muestra como bello. Así, un castillo, útil en la Edad Media, no ha aparecido bello hasta que las circustancias históricas cambian y hacen que sea inútil. Los objetos del pasado son bellos porque «lo pasado no es más que un ornamento, un motivo de decoración». El progreso de la civilización permite cada vez más al hombre economizar su energía individual, lo que hará que el arte se desarrolle «proporcionando un agradable ejercicio a las facultades más simples». Los sentimientos estéticos dan un mayor o menor «volumen» de satisfacción, siendo el mayor aquel que proporciona tres clases de goce: el de la sensación, el de la percepción y el de la emoción. Spencer añade a esto una jerarquía en los sentimientos, de los cuales los más elevados serían los sentimientos altruistas que favorecen la permanencia de la especie

(aun a costa del individuo); de esto se sigue que la epopeya de la escultura griega y la literatura de la Edad Media son formas de arte inferiores, pues se fundan en sentimientos egoístas e inferiores.

Spencer, partiendo de una temática tomada de Schiller, desemboca en una postura totalmente opuesta. El arte no es para él un factor liberador y de equilibrio del individuo en el que se realice la naturaleza humana, sino una agradable distracción para ocupar el ocio de las facultades inempleadas. Toda su teoría reposa en la idea primera de que las auténticas necesidades son sólo aquellas que aseguran la supervivencia del organismo individual y, sobre todo, de la especie. Si, al contrario, se admite que el hombre pueda tener necesidades específicamente mentales, no orientadas hacia ninguna finalidad corporal, sino que son en sí su propio fin, todo este aparato no conduce a ningún sitio, y habría que aceptar que tal vez el arte sea algo importante. Además, Spencer admite como evidente que nada útil es bello, negando así toda posibilidad de que una forma útil sea a la vez una forma pura, equilibrada y satisfactoria, lo que supone negar la posibilidad de existencia de las artes aplicadas* y del funcionalismo* estético. Cabe preguntarse si es casual que se encuentre a veces en Spencer los mismos temas que Dickens atribuye al Mr. Gradgrind de *Tiempos difíciles* (1854), burgués cientificista y torpe, siendo ambos autores contemporáneos.

Esta teoría de Spencer influyó en su tiempo, y si bien todavía sobrevive a modo de prejuicio, hoy es algo desfasado para todos aquellos que reflexionan verdaderamente sobre el arte.

➢ EDUCACIÓN *[II]*.

II - El juego como arte

Aunque, por lo que hemos visto, el arte no pueda reducirse a ser un juego, aun cuando muestre algunos caracteres comunes con él, caben dos posibles tipos de intersección entre ambos conceptos. El primero viene dado por la existencia de ciertos entretenimientos lúdicos de los artistas en su arte. Muestra de ello son los acrósticos*, los poemas de escritura automática, los versos holórimos (compuestos enteramente con una misma serie de fonemas), la práctica de ciertas formas de contrapunto*, o los cuadros que combinan temas con dobles interpretaciones (cf. Arcimboldo), los dibujos que, según se considere lo que es el fondo, representan una cosa u otra, las anamorfosis, etc. Son juegos en la medida en que se realizan por el placer de seguir con éxito una regla que entraña dificultades y que se ha impuesto arbitrariamente.

El segundo tipo de intersección posible puede aplicarse al juego en general (juegos intelectuales, deportivos, etc.), pues es aquel en el que la acción de un jugador, por su perfección, adquiere una forma estética. No es que el arte sea un juego, sino que el juego, en algunas ocasiones, puede convertirse en un arte. A. S./M. S.

➢ ACCIÓN, AGONÍSTICO, ALEATORIO, ACTITUD, COMBINATORIA, DIVERTIMENTO, NIÑO, AZAR.

JUGLAR. La palabra juglar procede de la latina *joculator,* gracioso, bromista. El juglar es, pues, etimológicamente, un *cómico profesional,* sentido amplio que la palabra *juglar* tuvo, principalmente, en la Edad Media. Mas como existen muchas maneras de divertir a la gente, este término ha adquirido otros sentidos más específicos.

I - El juglar puede ser el que realiza juegos de manos, un escamoteador o ilusionista. Hay toda una estética en estos espectáculos cuyo interés radica en la habilidad de manejar los objetos despertando admiración, sorpresa o asombro; estos efectos atañen a menudo a categorías estéticas específicas, como lo fantasmagórico*, lo maravilloso*, etc.

II - El juglar es también el que realiza proezas o habilidades con su propio cuerpo; es el caso del gimnasta, del acróbata e incluso del bailarín (la frontera entre la danza y la acrobacia no está clara en casos como la danza acrobática, la danza sobre cuerda y otros ejercicios de los funambulistas). El juglar no se ocupa sólo de que el ejercicio, la proeza, se realice, sino que procura que sus movimientos sean artísticos, ofreciendo un espectáculo con valor estético en el que se dan lugar categorías estéticas como lo maravilloso, lo gracioso*, lo cómico*, etc., o combinaciones como la de lo gracioso y lo bufonesco*, lo poético* y lo grotesco*, etcétera.

IV - Finalmente, se llamaba juglar en la Edad Media al que tocaba un instrumento o recitaba obras literarias sin depender de nadie, lo que le diferencia del trovador, quien recibía retribución económica de una gran casa de la que formaba parte. Las canciones de gesta* eran cantadas en público por los juglares, así como otras recitadas, cantadas o interpretadas, siendo el juglar un intermediario entre el autor y el público, como hoy el actor teatral, pues en una población en la que hay un gran número de analfabetos la literatura, lírica o narrativa, se ha de dar a conocer oralmente. Algunos autores tenían incluso su juglar habitual, algunos de los cuales han llegado a ser conocidos. El libro, intermediario por excelencia, ha sustituido al juglar en la difusión de las obras. A. S.

➢ TROVADOR.

JUICIO

I - Sentido general

La estética toma del término *juicio* todas sus acepciones filosóficas y psicológicas, designando una toma de postura intelectual por medio de una relación o asociación. Más específicamente la palabra tiene tres sentidos dentro de esta definición general:

A / La *facultad* mental de concebir una relación y de afirmarla o negarla *(el* juicio).

B / Un *acto* mental en el que opera esta facultad *(un* juicio).

C / El *resultado* de este acto, es decir, la frase, la *formulación* verbal que la expresa.

Los *juicios de valor* son juicios (en el sentido *B* y *C)* con carácter normativo, que condenan o aprueban en el campo moral, estético o lógico

(«no se debe mentir», «este poema es bello», «este razonamiento es válido y ése es falso»). También existen juicios de carácter neutro, que no aprueban ni quitan valor a nada; éstos son: los juicios *existenciales* o de *realidad,* que enuncian hechos, existencias, constataciones («llueve», «hay una ciudad llamada París»), y los juicios de *relación* que afirman o niegan una relación entre dos términos («París es la capital de Francia», «las anémonas de mar no son plantas»). Entre estos últimos, los juicios *atributivos* asignan al sujeto gramatical de la frase, por el verbo, los caracteres que indica el otro término o *predicado* («París es la capital de Francia» no es un juicio atributivo en cuanto que establece una relación entre París y Francia, sino que lo es sólo en cuanto que relaciona París y «la capital de Francia»). Los juicios pueden referirse tanto a un mundo imaginario como a un mundo real, lo que abre un vasto panorama en estética.

La estética se sirve de todas estas variedades de juicios, pero cuando en el siglo XVIII se constituye como disciplina independiente centra al comienzo su interés en los juicios de valor.

II - El juicio de valor en estética

Se trata aquí de valorar positiva o negativamente obras de arte o manifestaciones de la naturaleza. El gran problema que a continuación se plantea la estética es el de su carácter particular, relativo a la subjetividad del individuo, o el de su posibilidad de alcanzar lo universal. La estética, pues, desde sus comienzos en el siglo XVIII ha considerado este juicio como un «juicio estético», de placer o displacer. A. S.

1 / El juicio estético

La estética anterior al siglo XVIII, más que una tarea filosófica era una crítica literaria o moral. En el siglo XVIII, en lugar de analizar la noción de belleza en sí misma, la estética se sitúa en el punto de vista del espectador que está en presencia de la naturaleza o la obra artística. La pregunta que se plantea entonces es: ¿qué es lo que despierta en nosotros la idea de belleza?

A / *El idealismo intelectualista y el realismo empirista de Leibniz a Kant*

Las investigaciones en torno a esta cuestión se dividen en dos corrientes. La primera procede de Leibniz (1646-1716), que hace del juicio del gusto una actividad enteramente intelectual. Es la línea que sigue Baumgarten, que, con su *Aesthetica,* en 1750, bautiza la nueva disciplina. La belleza no sería más que perfección, es decir, unidad en la multiplicidad, pero no pasa de ser una visión turbia y confusa de lo perfecto, que es conocido distintamente en lo verdadero, realizado en el bien y tan sólo presentido en lo bello.

La segunda corriente reduce lo bello al sentimiento o sensación de placer físico. El padre Dubos, en 1719, considera que el juicio del gusto, o juicio estético, no depende de la razón, aunque se trate de un sentimiento específico de valor universal. Es un «sexto sentido que está en nosotros sin que podamos ver sus órganos» y que «se pronuncia sin consultar la regla y el compás», un movimiento interior «que precede a toda liberación». Por eso «todos los hombres son aptos para juzgar sobre versos y cuadros, porque todos los hombres son sensibles y los efectos de un verso o un cuadro repercuten en la sensibilidad». Esta corriente está representada por los empiristas ingleses, que aunque tengan ideas originales por separado, coinciden en reducir el gusto a la sensación de placer físico. Hume, en 1762, sostiene que sentimos placer en la pasión porque ésta mantiene ocupada al alma, que desea estar siempre en movimiento, incluso cuando ese movimiento no tiene objeto, como lo demuestra el hecho de que exista el juego. Para Hutcheson el sintimiento de belleza es una sensación positiva que brota de un modo natural de la propia constitución de nuestro espíritu, quien juzgaría infaliblemente sobre sí mismo si no estuviera contaminada por asociaciones; Hutcheson sostiene con fuerza la tesis del desinterés del estado estético.

Burke es el paradigma más tipico, cuyo pensamiento en el campo estético tuvo sobre Kant una influencia reconocida y comparable a la de Hume en su teoría del conocimiento. Burke, en 1756, atribuye como causa del fenómeno del gusto los placeres o dolores que emanan de nuestras percepciones y admite que sus veredictos son tan incontestables como los del resto de las sensaciones, incluso si se encuentran corrompidos por las pasiones o las costumbres. Esto no quiere decir que los fundamentos del gusto sean comunes a todos los hombres y que los sentidos sean la fuente esencial de nuestras representaciones y, por tanto, de nuestros placeres. La belleza es una cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre el espíritu humano por medio de los sentidos. A esto añade Burke que el amor a lo bello corresponde a la contemplación y que es distinto del deseo o el apetito de los sentidos.

El método psicológico de Burke es asimilado y discutido por Kant. De todos modos, no se debe olvidar la aportación que hace el pensamiento alemán, especialmente la de Sulzer y Moses Mendelssohn. Sulzer distingue en 1763 la facultad de sentir o de experimentar algo de una manera agradable o molesta, de la facultad de representar algo: «lo bello, escribe, no agrada porque es entendimiento o el sentimiento moral consideren que es perfecto o bueno, sino únicamente porque favorece a la imaginación y se nos presenta de un modo agradable. El sentimiento interno por el que experimentamos este placer es el gusto, esto es, la facultad de reconocer lo bello en una intuición y de experimentarlo gracias a nuestra intuición». Por otra parte, resulta que «lo bello sólo interesa por su forma, sólo interesa en cuanto que esta forma se presenta a los sentidos o la imaginación de un modo agradable, sin tener en cuenta su materia o su disposición, que hacen de medios orientados hacia un fin». En cuanto a Mendelssohn (1720-1786), su mérito estriba en haber descubierto «entre el saber y el deseo» una «facultad del sentimiento», una «facultad de aprobar» la belleza de la naturaleza y del arte, un placer del espíritu muy diferente al deseo: «Es una característica especial de la belleza... la de gustarnos incluso cuando no

la poseemos o no estamos en condiciones de alcanzarla.»

B / *La teoría kantiana*

Kant asimila gran cantidad de ideas de diferentes autores. Si bien rechaza la teoría de que el juicio del gusto dependa del concepto de percepción, reconoce que es una clase de sentimiento. Al mismo tiempo, Kant trata de establecer, fiel al racionalismo, que si bien pertenece al orden del sentimiento, no es, sin embargo, arbitrario y contingente, sino universal y necesario, aunque subjetivo, como todas las manifestaciones del sentimiento.

Tal es la síntesis que Kant trata de establecer entre el intelectualismo y el empirismo. Contra el intelectualismo responde que los juicios estéticos se derivan de conceptos, pero a la vez sostiene que son necesarios. Contra el empirismo responde que lo bello es una sensación, pero a la vez admite el concepto de un sentido común estético. Por una parte, la facultad estética de juzgar se distingue de la función de conocimiento del juicio teórico sobre lo que es verdadero, fundamentado en los conceptos de objetos; dado que todo conocimiento objetivo reposa sobre conceptos, no es posible que haya una ciencia estética. Por otra parte, se distingue de la facultad de desear, orientada a cumplir fines, ya sea la satisfacción de necesidades sensibles (goce de lo agradable), ya sea la realización de un fin dado (búsqueda de lo útil o del bien relativo), o el cumplimiento del deber (voluntad racional del bien en sí). Al contrario, «el juicio del gusto es puramente *contemplativo,* es un juicio que, indiferente a la existencia del objeto, une solamente su naturaleza al sentimiento de placer o de dolor». No satisface directamente ninguna inclinación, no conlleva ningun impulso hacia la acción: el placer experimentado ante lo bello es un *placer desinteresado.* La finalidad de Kant no es sólo profundizar en el análisis de esta especial facultad de sentir, sino fundamentarla.

En primer lugar, pues, no se debe confundir, como sucede en el empirismo, los juicios estéticos que atañen a los sentidos y que se asientan en la modalidad de lo agradable y lo desagradable, con los juicios estéticos aplicables a lo bello y lo sublime y que constituyen propiamente los juicios estéticos. Ambos tienen en común que nos hacen sentir placer o dolor (según sea el objeto del juicio bello o no), pero no por ello difieren menos radicalmente. Por un lado está en relación con el *gusto de los sentidos,* que varía en cada individuo y que, aun en los casos en que está generalmente compartido, no es más que un simple hecho. Por el contrario, el juicio sobre lo bello o gusto por la reflexión, al mismo tiempo que aparece como valedero para todos los hombres (es decir, como universal), se impone a cada uno como necesario.

Claro está, «el juicio del gusto no puede estar determinado por pruebas», ni empíricas –cualquiera que sea el juicio subjetivo–, ni *a priori,* por lo que no existen reglas para lo bello: si se dice que «un objeto es bello, uno cree tener consigo un consentimiento universal..., mientras que, sin embargo, toda sensación individual no tiene en cuenta más que aquello que experimenta y le produce placer». ¿De dónde procede entonces la pretensión del juicio estético de alcanzar lo universal en lo bello? ¿Cuál es el fundamento de esta pretensión? ¿Cuál es la finalidad de lo bello?

Lo que agrada en un objeto bello es lo que muestra y no sus cualidades sensibles ni su utilidad. El juicio sobre lo bello expresa el estado psíquico del sujeto, no el conocimiento del objeto; su finalidad se basa en un equilibrio de las funciones del espíritu. Tal es la paradójica noción de la *universalidad subjetiva* del juicio estético. Kant define lo bello como «aquello que se conoce sin concepto como objeto de un placer universal» Ahora bien, puesto que el placer estético es desinteresado, el objeto que lo produce contiene un motivo de placer para todo el mundo. Y, en efecto, «este placer no se fundamenta sobre ningún interés que quede reflejado», sino que la causa de este placer, aunque se experimente subjetivamente, debe fundarse «sobre algo que se pueda suponer en todo arte, y, por tanto, que esté en pleno derecho de exigir de cada uno un placer semejante». A diferencia del juicio de conocimiento objetivo, o juicio *determinante,* que subsume, es decir, hace que lo particular se integre en lo universal, el juicio estético no pasa de ser «un ejemplo de una regla universal imposible de enunciar». No es determinante, sino *reflexivo,* una reflexión del sujeto sobre el funcionamiento de su propio espíritu que no se relaciona más que indirectamente con el objeto.

El juicio reflexivo estético es, en efecto, una reflexión sobre el libre juego de nuestras facultades que se traduce en un sentimiento de placer. Todos los juicios estéticos son particulares, puesto que proceden siempre de una representación particular. No obstante, «no es el placer, sino *la universalidad de este placer,* percibido como unido en el espíritu al simple juicio sobre un objeto, lo que nosotros nos representamos *a priori* en el juicio estético como regla universal de juicio valedera para todos». Con otras palabras, es esta universalidad la causa fundamental del placer estético; supone, además, la hipótesis de un sentido estético común a partir del cual se pueda definir el gusto como «la facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento unido a una representación dada sin la ayuda de ningún concepto». En el juicio estético, pues, el placer «acompaña a la común aprehensión de un objeto por la imaginación, facultad intuitiva, concurriendo con el entendimiento, facultad conceptual»; porque «cuando la imaginación, en su libertad, despierta al entendimiento y éste, sin la ayuda de los conceptos, provoca el juego habitual de la imaginación, la representación, entonces, no se transmite en tanto que pensada, sino en tanto que puro sentimiento interno de un estado armonioso del espíritu».

Kant, no obstante, no oculta que la *necesidad* del juicio estético debe promulgarse de un modo condicional, pues puede suceder que el sujeto crea infundadamente que reúne las condiciones

necesarias para formular un juicio universal. Siendo así que en el juicio sobre lo bello «se subsume bajo una relación que sólo puede ser sentida», «es fácil que tal subsunción sea inexacta». Kant, aun así, añade que esto no anula la elevada pretensión del juicio estético cuando cuenta con el asentimiento universal» y no pone en duda la exactitud de su principio de universalidad por subjetivo que sea su fundamento.

C / *Contemplación estética y creación artística*

En un primer momento puede parecer que hay una diferencia tajante entre la actividad del genio y del artista en general, cuyo hacer está encaminado hacia la obra de arte, y, por otra parte, el juicio estético, contemplativo y pasivo, del aficionado al arte, espectador u oyente. Por ejemplo, en Kant, el análisis de la noción de genio se yuxtapone a la del juicio sobre lo bello. Creer que ante una obra de arte el placer estético se produce de un modo inmediato e inevitable en el hombre, supone desconocer tanto la naturaleza de la creación artística como la de la contemplación estética. La reflexión estética contemporánea (Bergson, Alain, Pradines, Benedetto Croce, Mikel Dufrenne) pone de manifiesto que la verdadera contemplación está estrechamente ligada a la creación, que es una conversión por la que el artista pasa del plano perceptivo, referente a la utilidad de la acción, al plano estético, que es el de la contemplación desinteresada. Por ejemplo, la música sería una transmutación de ruidos naturales en sonidos y de los movimientos naturales en ritmos, gracias a la cual se genera un universo musical propio. Del mismo modo, de la pintura emana, por la simbólico del dibujo, de las formas, de los colores y las escalas y por la armonía plástica a la que da lugar, una poesía que devuelve a las sensaciones su cualidad intrínseca. Así, el artista es el primero en el plano de la contemplación, es, por lo tanto, el mediador de ese extrañamiento por el cual desaprendemos a percibir para aprender a oír y ver. Si bien el creador abre el camino al espectador, éste ha de llevar a cabo necesariamente el mismo proceso de liberación, para lo cual no basta con que se preste ocasional y superficialmente a la música, la pintura o cualquier otro arte, sino que se entregue a él.

Se sigue de esto que el verdadero juicio estético no es simple curiosidad, diletantismo o pasividad. Según el célebre aforismo atribuido a Rafael, comprender es igualar. O al menos, cabría decir, encaminarse a ello. Si tantas obras no dicen nada para mucha gente es porque éstos esperan que la obra hable por sí misma, en lugar de salir a su encuentro. La obra de arte sólo dice en cuanto que la hacemos decir. Con otras palabras, al menos en un plano ideal, contemplación es creación. Reconocer la belleza es en cierto sentido esforzarse por reproducirla. Por esto es posible la comunicación, de otro modo inexplicable, que se da en el placer estético, que no logra darse con plenitud más que como coronamiento de una verdadera actividad espiritual. Esto significa que la obra responde a nuestra esencia y la lleva a cumplimiento. Filosóficamente, como dice Benedetto Croce, en este punto no habría divergencia entre el autor y el que contempla: «Establecer una diferencia sustancial entre *genio* y *gusto,* entre *producción* y *reproducción* artística, sería hacer inconcebibles la comunicación y el juicio... El crítico tal vez sea un pequeño genio y el artista un gran genio... pero ambos han de tener una misma naturaleza... en esta correspondencia reside la posibilidad de que nuestros pequeños espíritus resuenen con los grandes y se engrandezcan con ellos en la universalidad del espíritu». ¿Qué amante de la música no ha soñado con ser músico? ¿Qué músico no sueña con ser director de orquesta? ¿Qué director de orquesta no sueña con ser compositor? ¿Qué aficionado a la píntura no sueña con consagrar su vida, como Gauguin, a la pintura? Muchos son los que se esfuerzan en realizar este sueno que sólo algunos alcanzan.

D / *La educación del juicio estético en la obra de arte*

Está claro que este esfuerzo de comprensión es imposible sin una formación del gusto, es decir, sin abrir el espíritu a la belleza de obras de arte y campos artísticos que los prejuicios y preferencias afectivas nos ocultan. «La obra de arte, dice Mikel Dufrenne, forma el gusto, somete a disciplina las pasiones, impone orden y medida y vuelve al alma apta para un cuerpo apacible. Además, reprime aquello que de particular (bien de empírico, históricamente determinado, bien de aleatorio) hay en la subjetividad; más concretamente, convierte lo particular en universal, impone la prueba de la ejemplaridad. Anima a la subjetividad a ser pura mirada, hace que nuestra apertura al objeto sea libre, poniendo el contenido particular de esta subjetividad al servicio de la comprensión, en lugar de suponer un obstáculo al hacer prevalecer sus inclinaciones. La obra de arte es una escuela de atención; a medida que se ejerce la aptitud de abrirse a ella se desarrolla la aptitud de comprender..., es decir, de penetrar en el mundo que la obra ofrece.»

E / *El pluralismo interpretativo*

Se ha objetado que el gusto estético, y no sólo el gusto de los sentidos, cambia de una persona a otra. Dejando a un lado interpretaciones difícilmente admisibles que no provocan más que la incomprensión, resulta que esta multiplicidad, como dice Luigi Pareyson, «no es la inevitable consecuencia del carácter aproximativo y subjetivista de la experiencia estética», sino que, al contrario, se debe atribuir «a la inagotable infinitud de la obra artística». Lo que la obra revela al espectador nunca es algo cerrado, lo cual, el hecho de que la interpretación sea simpre personal, no resta en nada su valor. «Las ideas que la obra sugiere, escribe Mikel Dufrenne siguiendo con lo anterior, los sentimientos que despierta, las imágenes concretas... que dan lugar a todas estas significaciones, varían según cada espectador, pero siempre como diferentes perspectivas que convergen en un mismo punto, distintas intenciones encaminadas a un mismo fin». La creación, pues, llama a la contemplación y exige, aunque no siempre lo logre, la participación humana universal. Ante la obra artís-

tica los hombres «trascienden su singularidad y pasan a tener una libre disposición para el universal humano», ya que ella los une «en un plano superior en el que sin perder la individualidad se sienten solidarios... La contemplación estética es un acto social por excelencia».

F / *Significado de la variación del juicio estético*

Es fácil y vanal mostrar que el gusto varía en todas las artes tanto geográfica como temporalmente, por lo que parece que se deba concluir en la relatividad del gusto. Conviene, de todos modos, señalar algo esencial, a saber, que la obra del genio, siempre original, desconcierta, cuando no resulta escandalosa; pero con la perspectiva que da el tiempo se produce una decantación por la que sólo pasan al tesoro de la cultura humana las obras maestras indiscutibles, que la enriquecen sin oponerse entre ellas. Las querellas de cada época pasan al olvido; hoy no se condena a Racine en favor de Shakespeare. «Impresionismo» fue inicialmente un término de burla, pero el público de hoy participa masivamente de la belleza de las obras impresionistas sin tener que renegar de la obra de Poussin o de Claude Gellée. Es conocido que el estreno de la *Consagración de la primavera* causó indignación, pero hoy esta obra pertenece al repertorio clásico. Lo que parece seguirse de esto, pues no hay reglas para lo bello, como Kant había dejado claro, es que lo bello puede revestirse de una infinitud de formas y que la creación está siempre abierta a nuevos elementos. Como mostraba André Malraux, tal vez el privilegio de nuestra época, gracias a las técnicas de reproducción y a la creación del «museo imaginario», sea el tomar consciencia de que la inmensa diversidad de obras maestras a través del tiempo y del espacio no mantienen un «monólogo sostenido, sino un diálogo inquebrantable».

Así, se llega incluso a oponer el «juicio del gusto estético», en el que una sensibilidad delicada se abre a todas las manifestaciones artísticas, al juicio según los gustos, que queda encerrado en los límites arbitrarios de la subjetividad individual o en las costumbres de una epoca. (Sobre estos dos puntos de vista enfrentados, ver el artículo *Gusto.)* L.-M. M.

2 / El juicio de valor en la estética contemporánea

Se comprende, por lo que llevamos dicho, que la expresión «juicio estético» tienda a caer en desuso, remitiéndonos al siglo XVIII. No obstante, la estética contemporánea (esto es, y dicho de un modo amplio, la que abarca desde la segunda mitad del XIX hasta nuestros días) no está por encima de los juicios de valor, aunque no los llame así. En todo caso han de distinguirse dos clases de juicios: los juicios estéticos y los juicios que son objeto de estudio por la estética.

Estos últimos son los que emite el público en general ante una obra de arte o un paisaje realizando una valoración; han sido ampliamente estudiados, especialmente por encuestas y otros métodos experimentales (ver los artículos *Estética* y *Experimental).* Tales estudios revelan la presencia habitual en los juicios aparentemente estéticos, de elementos ajenos propiamente a la estética como la influencia de la propia afectividad, de los gustos, de los caracteres, de la edad, de la educación, de factores sociales, de la historia individual de cada uno, de asociaciones de ideas, del «efecto de prestigio», esto es, la influencia de la fama del autor o de la obra, etc. Aparece entonces un reduccionismo que se desplaza de la existencia constatada de tales factores a la creencia de que tales factores son absolutamente determinantes y, de ahí, a la negación de los valores propiamente estéticos. Es, concretamente, la teoría del reduccionismo psicologista o del reduccionismo sociologista.

No obstante, los estudios más amplios muestran situaciones menos simples; al lado de los elementos no estéticos sacan a la luz elementos estéticos desarrollados e incluso dominantes en muchos sujetos, principalmente en artistas y en personas que tienen una gran familiaridad con el arte. En estos casos se observa una mucho mayor homogeneidad en los juicios (mientras que la predominancia de elementos no estéticos da lugar a una variedad mayor en los juicios). Robert Francès, echando mano de los estudios sobre el papel de la culturización* en el juicio estético, realizados por Lawlor, Child y sus colaboradores, escribe como conclusión: «Los resultados muestran las divergencias debidas a la culturización del ciudadano medio y su participación implícita en normas que no puede conocer por sí mismo pero que influyen en su valoración. ¿Qué sucede si se compara el juicio de dos expertos pertenecientes a culturas distintas? La tesis más plausible parece ser que sus divergencias aumentarán, pero la experiencia muestra lo contrario de un modo bastante constante (...). Si el acuerdo al que llegan expertos de culturas distantes e incomunicadas es mayor que al que llegan individuos no expertos de estas culturas, esto puede significar: o bien que las normas estéticas de las que están impregnados tienen algo en común que los profanos desconocen, o bien que en cada una de estas culturas las actividades artisticas, incluso en las artes aplicadas, llevan a cabo una selección de las personas con mayor sensibilidad estética, capaces de percibir en las obras de una y otra cultura aquello que no depende estrechamente de las normas sino de variables más generales ligadas a la forma, las proporciones, las asociaciones de los colores, etc. Sea como sea, las dos interpretaciones tienden a limitar la carga del relativismo» *(Psychologie de l'esthétique,* 1968). Cabría anadir que las dos interpretaciones no se excluyen, pues los individuos de gran sensibilidad pueden tener preferencia por dedicarse a las artes, siendo seleccionados por ellas, y percibir en las obras de culturas distintas cualidades puramente estéticas que a los profanos del arte les cuesta distinguir al permanecer ocultas para ellos tras factores que no son propiamente estéticos.

Además, los problemas que conlleva el juicio estético de valor han sido a menudo oscurecidos

por la confusión existente entre la noción de *valor* y la de *categoría**, *género** y *estilo*. En los siglos XVII y XVIII, por ejemplo, se admitía una jerarquía de géneros que iba de los más nobles a los considerados inferiores; de aquí procede la confusión conceptual que supone considerar que una obra perteneciente a un género noble tiene más valor que otra de un género inferior, incluso si ésta tiene una realización más perfecta dentro de su género. En la actualidad, el hecho de que ha adquirido un sentido inverso: puesto que la pertenencia a un mismo género confiere una serie de rasgos comunes a las obras pertenecientes a un mismo género tienen el mismo valor, y que no hay distinciones de valor en estética. Lo cierto es que obras de un mismo género pueden ser muy diferentes.

El estudio de las *obras* sobre las que se pronuncian juicios estéticos y de sus características intrínsecas es, pues, un paso necesario para el estudio del juicio estético de valor.

III - El juicio existencial y relacional en estética

Este tipo de juicios eran calificados al comienzo de este artículo como neutros, pues se pronuncian sobre una relación afirmándola o negándola, pero sin entrar en valoraciones.

El *juicio existencial* trata sobre un tipo de existencia que habría que especificar. Decir que algo «existe» o «no existe» significa ordinariamente que ese algo pertenece al mismo mundo al que pertenecemos nosotros (en contraste con los mundos imaginarios); se trata de una relación posicional. El juicio existencial afirma (o niega) dentro del orden de los hechos; la estética, por su parte, ha de ocuparse de llevar a cabo una verificación en este orden. Así, hay quien emite juicios perentorios para referirse al arte o a los artistas por simple prejuicio (bien porque es una idea común o porque cree que él piensa así), como los que torpemente opinan que el artista es un soñador incapaz de llegar a la acción, u otras creencias de la misma calaña. Por otra parte, hay artistas que realizan determinados juicios explicativos de sus obras desconociendo hechos científicamente comprobados. En todo caso la estética somete a crítica estos juicios para no admitir como existente lo que sólo es una suposición o algo imaginado.

No se debe, no obstante, olvidar que la estética dispone también de lo imaginario (a condición de no confundirlo con lo real). Puede suceder que un novelista, por ejemplo, haga decir a un personaje cosas que son falsas en la realidad, lo que significa que lo que dice ese personaje no existe en el *universo de la obra*. Algunas obras, e incluso algunos géneros, se basan en juicios existenciales de este tipo (ver *Absurdo, Anagnórisis, Diégesis, Verdad)*.

En cuanto a los *juicios de relación,* particularmente los de *atribución,* hay que señalar que su función es esencial en estética. La forma más sencilla es la de *subsunción* (recordamos, como ha quedado dicho anteriormente, que *subsumir* es concebir un individuo o una especie como contenido en un género, en el sentido lógico del término). Se subsume cuando se considera que una obra de arte se aproxima a tal estilo, pertenece a tal género o categoría estética, o cuando se clasifican las obras y se hace un análisis del tipo de relaciones que mantienen. Sin embargo, la posibilidad misma de tales juicios ha sido puesta en tela de juicio por aquellos que niegan que pueda haber conceptos en estética (se trata del *nominalismo* estético; ver este término, sentido *I)*. Los teóricos de la estética responden a esta cuestión como Diógenes al orador que negaba el movimiento, desplazándose, o, en este caso, conceptualizando.

En la estética actual frecuentemente los estudios desembocan en juicios relacionales, sacando a la luz hechos que justifican determinadas relaciones. En todo caso, el problema de los conceptos está ligado estrechamente al de los juicios, pues es difícil establecer juicios valederos y completos sin recurrir a relaciones de ideas de un modo vago. Por ejemplo, numerosas formulaciones sobre el color están viciadas desde el principio por contener una confusión de sentidos: el color como sensación y el pigmento colorante. Decir que un pintor «utiliza colores puros», puede significar que utiliza los pigmentos tal y como salen del tubo, sin mezclarlos, o bien que logra hacer sentir las mismas sensaciones que las que crean las longitudes de onda del espectro solar. Incluso cuando no se trata de valorar un hecho, sino sólo enunciarlo, el juicio estético ha de ser exigente; aquí, como en otros casos, un buen juicio requiere que sus términos y la relación existente entre ellos esté exenta de ambigüedad. A. S.

➢ ABSOLUTO, APRECIACIÓN, BELLO, CATEGORÍA, CONTEMPLACIÓN, ESTÉTICA, GUSTO, KANTIANO (ESTÉTICA), PLACER ESTÉTICO, PREFERENCIA, VALOR *[IV]*.

JUSTO. El sentido de *justo* que interesa a la estética es el de precisión, no el de *justicia* como noción moral o social. Justo como opuesto a *falso* cuando se habla de un juicio, se considera sinónimo de *verdadero;* ver el artículo *Verdad.* Aquí, no obstante, trataremos el término *justo* como precisión o exactitud, bien en la adaptación a ciertas condiciones, bien en la realización conforme a un principio teórico constitutivo. Es contrario a lo aproximado, lo cercano, al más o menos.

En literatura, la *palabra justa,* el *término justo* es el que, en la lengua utilizada, tiene el sentido exacto que se requería. Se dice que un orador o un escritor da con el *tono justo* cuando emplea el registro y el estilo que mejor conviene a las circunstancias, al público o al tipo de persona a la que se habla.

En las artes plásticas, el *tono justo* es el color, el matiz, que se adecúa de un modo perfecto al efecto pretendido o al resto de la obra, o que combina adecuadamente con el efecto conseguido en alguna otra parte de la obra. Las *proporciones justas* son, en general, aquellas que son conformes al sistema de proporciones adoptado; en un sentido más específico, al tratarse de las artes figurativas que pretenden lograr un parecido con lo real, son las proporciones que tiene realmente el objeto re-

presentado (se aplica principalmente a las proporciones del cuerpo humano).

En poesía, se dice que alguien tiene el oído justo o fino cuando capta sin esfuerzo y con precisión los ritmos poéticos.

En música, el oído justo o fino es el que no comete errores a la hora de situar en la escala los sonidos y sabe distinguir cuándo un sonido está fuera de lugar. Una voz justa o precisa es la que de un modo inmediato reproduce con exactitud la nota requerida. El *intervalo justo* es, de un modo general, el que era preciso hacer dentro de la ejecución musical, y la *nota justa* es, ni más ni menos, la que era preciso hacer sonar.

En todos estos sentidos, la palabra *justo* es laudatoria, e indica que el artista o la obra llevan a cabo sin titubeos y de forma clara aquello que convenía. *En música,* no obstante, la expresión *intervalo justo* (quinta justa, tercera justa, etc.) tiene otro sentido que no supone ningún juicio de valor. En teoría musical, el intervalo justo es el que viene determinado matemáticamente por la sucesión de armónicos. Hay muchos sistemas musicales que sólo emplean intervalos justos, como es el caso de la *escala temperada* de uso general en la música europea a partir del siglo XVIII. Se dan incluso casos en los que el intervalo justo no produce una impresión demasiado armoniosa, por lo que el intervalo justo, en sentido técnico, no coincide necesariamente con el intervalo justo en el sentido precedente, es decir, aquel que se adecua en función de los principios constitutivos de la obra. A. S.

JUVENTUD (obra de)

Esta expresión se refiere a las obras que marcan un período de aprendizaje, de tentativas malogradas, a veces incluso un tanto infantiles, que preceden al período en que el autor o el artista se lanza verdaderamente hacia una auténtica producción artística o literaria. Las obras de juventud tienen tan sólo un interés biográfico, en cuanto que contienen en germen lo que el autor explotará cuando alcance la madurez de su talento. A. S.

K

KABUKI. Drama que inicialmente era bailado exclusivamente por mujeres y que después pasó a ser cantado y bailado por personajes jóvenes, el *wakash kabuki,* infiltrado por el *Nô* y que progresivamente integra el teatro de marionetas *(Bunraku)* (siglo XVIII), testimonio todavía hoy de la perennidad de la tradición teatral más pura de Japón. Sobre un escenario giratorio y ante decorados inexistentes o simbólicos, los actores –exclusivamente masculinos– se van transformando en una actuación que dura todo el día, alternando obras de carácter histórico o popular con monólogos, diálogos, mimos y danzas. Como acompañamiento cuentan con el sonido de las cuerdas del *shamisen,* así como las *flautas* y percusiones del *Nô;* los músicos, situados al fondo del escenario o a los lados, contribuyen, tanto por el estilizado refinamiento de sus intervenciones como por la intensidad de sus silencios, a crear un clímax de sobriedad y austeridad que se diferencia del conjunto. En cuanto a la gestualidad del *kabuki,* hay que señalar que oscila entre una contención de la energía y una sutilidad extrema en la elección de matices. En una palabra, el *kabuki* constituye el arquetipo de lo que se podría llamar el minimalismo teatral, justo en las antípodas de aquello que el Occidente ha desarrollado baio la forma operística. D. C.

➢ JAPONÉS (ESTÉTICA), NÔ.

KAFKIANO

I - Sentido propio

Relacionado con la obra, el estilo o el lenguaje de Kafka.

La obra de Kafka es una de las más originales de nuestro tiempo, por lo que ha dado lugar a interpretaciones múltiples. No obstante, en numerosos escritos –diarios, notas, reflexiones, cartas– y diálogos es el mismo Kafka quien da la clave de sus relatos.

Su arte no es nada más que la «descripción de su vida interior» (Marthe Robert), o también: «Es la experiencia vivida y nada más que la experiencia vivida y el dominio de esta experiencia. Esto es lo importante» (Gustav Janouch). El dominio ejercido sobre esta experiencia se lleva a cabo en la obra literaria, pero no tratando de describir los estados anímicos, pues este tipo de experiencia es intraducible de un modo directo: «sólo son verdaderamente insolubles y complejos los problemas que no se dejan formular, ya que suponen la parte problemática de toda vida». Así, Kafka ha de utilizar el lenguaje para decir aquello que está detrás del lenguaje, pues: «Para todo lo que se encuentra fuera del mundo sensible el lenguaje sólo puede ser utilizado de un modo alusivo y nunca, aunque sea como aproximación, de un modo analógico, porque, en conformidad con el mundo sensible, no trata más que de lo que hay y sus relaciones *(Preparativos de una boda en el campo).* Ahora bien, este mundo es un mundo mutilado, escindido en su origen y sus fines. Como muestra Marthe Robert en su importante estudio sobre Kafka, «Cuando éste evoca la Creación, lo hace de modo que el acto creador cae en el olvido y, al mismo tiempo, tan sólo flota de un modo vago el recuerdo del legislador que ha fijado el orden de las cosas (el viejo Gobernador, el Emperador de *La Muralla china)*» (p. 87). Ante este mundo que funciona sin que nadie sepa por qué causa o con qué fin, el héroe, el propio Kafka, no es capaz de comprender ni juzgar, sino sólo ser testigo. El lenguaje de Kafka es, pues, el de un testimonio preciso y meticuloso. Sin embargo, ese lenguaje que parece limitarse a dar cuenta de los hechos, la mayor parte de las veces insignificantes, o detalles, a veces grotescos, o a describir lugares a menudo sórdidos, es el único que, «alusivamente», es capaz de hacer traspasar al lector el umbral de lo inexpresable. Kafka conduce al lector insidiosamente a través de su mundo ambiguo, enigmático y onírico, por medio de un análisis de las relaciones entre las palabras, su uso en las expresiones ordinarias, de la estructura de su universo semántico, recurriendo incluso a juegos de palabras y poniendo cuidado en la elección de los nombres propios; como él mismo explica: «El sueño revela la verdad que sobrepasa a la imaginación. Es lo que la vida tiene de terrible y lo que el arte de turbador» (G. Janouch).

II - Sentido figurado

Lo que nos remite al universo inextricable, incomprensible y angustioso de los relatos de Kafka; el esfuerzo del que se encuentra inmerso en él y trata de cambiarlo o de salir, enfrentándose a obstáculos infranqueables y con resistencias que parecen obedecer a una lógica incomprensible; engranaje o pieza sumisa a leyes de igual modo incomprensibles. Pese a su origen literario, este adjetivo se utiliza tanto en el ámbito artístico como fuera de él. Se dice que una administración o un organismo estatal son kafkianos cuando resultan complicados y absurdos. M. S.

KANTIANO (estética)

I - Fuentes de la estética kantiana

En tiempos de Kant las investigaciones sobre estética obedecían esencialmente a dos grandes corrientes. Por un lado, el intelectualismo de Leibniz (1646-1716) y de Baumgarten (1714-1762), al que se debe el origen del término *estética* y cuya *Aesthetica* fue escrita en 1750; ambos consideran al juicio sobre la belleza una operación enteramente intelectual que se reduce a una visión

confusa de lo perfecto. Por otro lado, el sensualismo de Burke según el cual el juicio sobre lo bello tiene como base un sentimiento o incluso una sensación física de placer. Del mismo modo que Hume despertó a Kant de «su sueño dogmático» y le hizo rehacer totalmente el «viejo dogmatismo carcomido» heredado de Leibniz y de Wolf, y dar un papel esencial a la experiencia en la teoría del conocimiento, en el campo de la estética fue principalmente la lectura de los empiristas ingleses lo que le hizo abandonar su postura intelectualista, ya rechazada en 1719 por el padre francés Du Bos y repuesta más tarde por los alemanes Sulzer y Mendelssohn.

He aquí las principales teorías que harán mella en Kant:

El inglés Burke (1728-1757) sostiene que el fenómeno del gusto artístico es el resultado del placer y el dolor que emanan de nuestras percepciones, y que sus veredictos son tan indiscutibles como los de nuestras sensaciones: de igual modo que lo dulce es siempre placentero y lo agrio o amargo es siempre desagradable, «nadie considera a un ganso más bello que un cisne».

Para el inglés Hutcheson (1694-1747) el sentimiento de lo bello es una sensación positiva de agrado que se desprende de un modo natural de la constitución de nuestro espíritu, y cuyo juicio es tan infalible como el del resto de los sentidos. Se debe distinguir de un modo tajante lo bello de lo acabado, de lo perfecto y, sobre todo, de lo útil.

El padre Du Bos (1670-1747), francés, considera que el artista debe dirigirse a nuestra sensibilidad. El primer objetivo de la poesía y la pintura es el de conmovernos. Nuestras preferencias no dependen de nosotros; el gusto pertenece al orden le los sentimientos. La razón debe someterse en este punto al juicio del sentimiento, que es como un «sexto sentido que está en nosotros aunque no veamos sus órganos».

El alemán Sulzer (1720-1779) afirma que «la belleza no gusta porque el entendimiento la encuentre perfecta, o el sentimiento moral vea en ella algo bueno, sino tan sólo porque satisface la imaginación, porque se presenta a nosotros de un modo agradable. El sentido interior por el que experimentamos este placer es el gusto, es decir, la facultad de reconocer la belleza de un modo intuitivo y de disfrutar gracias a esta intuición».

Finalmente, el alemán Moses Mendelssohn (1729-1786) lleva a cabo una distinción capital: «Habitualmente las facultades del alma se dividen en facultad de conocer y facultad de querer, sin considerar la facultad de sentir como un modo de la facultad de querer. A mi entender, entre el conocer y el querer se alberga la facultad de aprobar, que en modo alguno se identifica con el deseo. Al considerar la belleza de la naturaleza y el arte obtenemos placer, un placer desvinculado por completo del deseo; es más, es una característica específica de la belleza el proporcionar un placer sereno a quien la contempla, el agradarnos, incluso cuando no la poseemos y nos es imposible acceder a ella».

II - El pensamiento kantiano

1 / Principios de la estética kantiana y su lugar en la Crítica del juicio *de 1790*

En su parte primera, esta obra penetra en las raíces de la reflexión estética del pensamiento alemán, inglés y francés del siglo XVIII, coordinándolos en una síntesis que pretende ser rigurosa en sí misma y coherente con el conjunto de su filosofía, tal como queda establecido en las dos primeras *Críticas*, la de la *razón pura* y la de la *razón práctica*.

Hasta Kant las dos teorías predominantes sobre el gusto estético parecían incompatibles: o bien se consideraba al gusto como una función del entendimiento, y, por tanto, participante de la necesidad del juicio científico, o bien se le consideraba como un sentimiento, y, por tanto, concreto, arbitrario y contingente, al igual que todas las manifestaciones del sentir.

Esta antinomia es la que pretende resolver Kant dentro de su particular modo de hacer filosofía, haciendo del gusto un juicio de la facultad de sentir, pero otorgándole, a la vez, la universalidad y la necesidad que le venían dando las teorías estéticas de corte intelectualista. Dicho de otro modo, Kant se distancia de Leibniz al sostener que los juicios estéticos no se derivan de conceptos, pero, por otra parte, está con él al afirmar que son necesarios; y se distancia de Burke al sostener que lo bello no es ninguna sensación, pero está con él en la idea de que hay una sensibilidad común, un «sentido común» estético. Según la opinión más extendida, el gusto es particular y subjetivo: sobre gustos no se discute. Kant, de vuelta de su dogmatismo académico, reconoce la subjetividad del gusto, pero, fiel al racionalismo, tratará a toda costa de demostrar su carácter necesario.

La *Crítica de la razón pura* (1781-1787) y la *Crítica de la razón práctica* (1788) establecen la imposibilidad de los juicios sintéticos *a priori*. Estos juicios, que son los que hacen progresar el conocimiento; siendo necesarios, son el fundamento de la ciencia y la moral. La *Crítica del juicio*, por su parte, sostiene que los juicios estéticos tienen una universalidad y necesidad especiales, pero que también son juicios sintéticos *a priori*. Conmo dice Victor Basch en su *Ensayo crítico sobre la estética de Kant*, «Junto al imperativo categórico moral, Kant pone el imperativo estético: juzga lo bello de tal modo que tu juicio pueda ser universal y necesario. O, lo que es lo mismo, si el gusto es la facultad de juzgar de un modo inmediato y espontáneo sobre aquello que, de hecho, nos gusta, el *buen gusto* es la facultad de juzgar inmediata y espontáneamente sobre aquello que nos debería gustar».

Kant ha querido, al igual que en su filosofía teórica y moral, llevar a cabo una «revolución copernicana» en el campo de la estética. Así como, en el campo del conocimiento, el fundamento de las leyes y del saber científico no se debe buscar en los objetos (como hacia el empirismo), sino en el espíritu, así, en el campo de la estética, en lugar de partir de la experiencia de lo bello y descubrir allí, como si fuera una ley objetiva, la unidad en la

variedad, Kant parte del juicio estético sobre lo bello para mostrar que es, como los juicios del conocer y de la voluntad, universal y necesario.

2 / La facultad del juicio estético

El punto central de la estética kantiana está en la facultad del juicio estético. Kant se sitúa no en el punto de vista del creador, sino en el del contemplador. Esta facultad da lugar a dos tipos de juicios estéticos: los que se refieren a lo bello y a lo sublime.

A / *El juicio estético sobre lo bello o juicio del gusto*

La pregunta principal que plantea Kant no es «qué es lo bello?», sino «¿en qué consiste el juicio sobre lo bello?», ¿«qué sucede cuando un sujeto dice ante un espectáculo, por ejemplo, que es bello?». Para responder a ello es necesario distinguir este tipo de juicio de los restantes. Primero hay que distinguirlo del juicio del conocimiento: el juicio sobre lo bello no asocia la representación a un objeto por medio del entendimiento para obtener un conocimiento, sino a un sujeto por medio de la imaginación y a la sensación individual de placer o displacer; no es un juicio lógico, sino *estético,* lo que quiere decir que su principio determinante sólo puede ser subjetivo.

Seguidamente se distingue del juicio sobre lo agradable y del juicio sobre lo bueno por diferentes motivos. El juicio sobre lo bello es sólo desinteresado en aquello que no ofrece ningún interés más que el de su belleza y el placer que produce su contemplación. Al contrario, la satisfacción relativa a lo agradable es tan subjetiva como la del juicio sobre lo bello pero no participa de su desinterés porque despierta deseo, no tratándose de una aprobación ante el objeto, sino de una inclinación. En cuanto a lo bueno, no se debe confundir con la agradable (un manjar puede ser bueno y perjudicial para la salud), aunque también esté ligado al interés. El solo concepto de lo bueno satisface a la razón, sea lo que es bueno para otra cosa (lo útil) o lo que es bueno en sí mismo; en ambos casos lo bueno conlleva el concepto de un fin, y, por tanto, mueve a la razón hacia un acto de voluntad, y, por tanto, a un placer de pendiente de un objeto o una acción, lo que supone un interés. El juicio sobre lo bello, en cambio, es esencialmente *contemplativo.* Se puede *definir lo bello como el objeto de un satisfacción que no está ligada a ningún interés y en la que sólo interviene el juicio estético.*

A esto sigue la afirmación de que *lo bello es lo que se representa sin concepto como el objeto de una satisfacción universal.* Así, pues, el que toma consciencia de que el placer producido por un objeto está exento de interés, está obligado a admitir que ese objeto contiene un elemento que a todo el mundo produce satisfacción, dando por supuesto que esta satisfacción no se basa en una determinada inclinación del sujeto, sino que éste se siente libre por completo en cuanto en lo que se refiere al placer que experimenta ante el objeto. Kant habla *como* si el juicio sobre lo bello procediese de la estructura del objeto, *como* si fuera algo lógico, aunque sea algo estético y no contenga más que una relación entre el sujeto y el objeto. Si bien se asemeja al juicio lógico en que se puede considerar válido para todo el mundo, la universalidad no es en este caso el resultado de conceptos, sino que es puramente subjetiva.

Cabría, según lo anterior, dar una regla por la cual todos deberían admitir la belleza de una obra. El juicio del gusto es personal y singular, pero cuando digo, por ejemplo, que *esta* rosa es bella, paradójicamente pretendo obtener la adhesión de los demás, aunque el sentimiento individual sólo se pronuncie por lo que uno experimenta y le agrada. El agrado, al igual que el juicio sobre lo bello, no resulta en modo alguno de conceptos, sino que está ligado al sentimiento de placer; no obstante, en el caso de lo agradable, es valedero el principio de «cada uno según sus gustos»: se dice «el vino de Canarias *me* gusta», mientras que no se puede decir «este objeto es bello *para mí*». Cabría definir entonces lo bello como *lo que agrada universalmente sin concepto.*

La pregunta que surge es: ¿Cómo es posible que el juicio sobre lo bello, siendo un sentimiento individual, requiera el consentimiento universal? ¿Por qué el que juzga sobre lo bello considera que no habla sólo por sí mismo, sino también por los demás, tratando a la belleza como si fuese una propiedad de las cosas?

Kant asigna al parentesco entre el juicio sobre lo bello y el sentimiento de placer o displacer un origen radicalmente diferente del placer que procura lo agradable. En el caso de lo agradable, el placer que se experimenta procede directamente de un objeto dado, mientras que en el caso de lo bello, procede de aquello que hace que las facultades del alma que participan en la representación entren en un libre juego en el que la imaginación, que pone orden en lo diverso, y el entendimiento, que constituye la unidad del concepto, se enlacen armoniosamente, como se requiere para todo conocimiento en general. Esta asociación subjetiva concuerda con el conocimiento en general en el sujeto, sabedor de que debe ser válida para todo el mundo y, por lo tanto, universalmente comunicable, como lo es todo saber concreto. El placer estético resulta, pues, del estado del alma producido por el libre juego y la armonía de la imaginación y el entendimiento, porque si procediese sólo de la representación del objeto, no sería nada más que el simple agrado de la sensación, quedando reducido al valor puramente individual de lo meramente agradable.

Si bien esta armonía entre las facultades del conocer es la causa de la satisfacción que produce el objeto bello, el juicio sobre lo bello no está ligado por ello a ningún fin determinado, pues todo fin comporta un interés, bien sea sensible, como en el caso de lo placentero, o racional, como en el caso del bien, mientras que el juicio sobre lo bello es desinteresado. Es, pues, un juicio sin fin, pero no sin finalidad, a saber, «la finalidad subjetiva de la representación de un objeto, simple forma de la finalidad en la representación por

la que un objeto nos es dado». En las artes plásticas, por ejemplo, el dibujo, que agrada por su forma, es lo esencial y constituye para el gusto la condición fundamental a la hora de emitir un juicio. Así, «la belleza es la forma *de la finalidad de un objeto en tanto que es percibida en él sin la representación de un fin*».

Finalmente, si se admite que el gusto reposa sobre principios *a priori,* se debe también reconocer que éste actúa sin concepto como el objeto de una satisfacción necesaria. Esta necesidad no es teórica-objetiva, ni una necesidad práctica según la cual se deba actuar de un modo absoluto. Tampoco puede fundarse sobre juicios empíricos ni sobre la concordancia de las opiniones de los otros. Esta necesidad sólo puede ser llamada *ejemplar:* es la necesidad de adhesión de *todos* a un juicio que se considera como ejemplo de una regla universal que, sin embargo, no puede enunciarse. Ahora bien, si se requiere la adhesión general, cada sujeto debe poseer un principio que es común a todos (aunque se aplique de un modo incorrecto), un principio que merecería ser llamado *sentido común,* siendo esta denominación más propia incluso que la de entendimiento común.

B / *Las bellas artes y el genio*

Como ha quedado expuesto, la pregunta principal que plantea Kant trata sobre qué es el juicio sobre lo bello, y no sobre cómo es posible el arte y la creación de lo bello. Una de las razones de esto es que la belleza natural, objeto de contemplación, tiene cierta clase de prioridad sobre el arte como producción, y que la vinculación a la naturaleza, al menos en la belleza de las formas con que se nos manifiesta, muestra una disposición del espíritu más propicia al sentimiento moral que la que provoca la belleza del arte. Las bellas artes, así pues, no son arte más que en la medida en que muestran al mismo tiempo las formas de la naturaleza. La finalidad en la producción artística, aunque ésta sea intencional, no debe aparecer.

Respecto al *genio,* habría que decir que es el don natural que da sus propias reglas al arte, siendo las bellas artes las artes del genio. La calidad de su originalidad es su primera propiedad; sus producciones deben ser a un mismo tiempo modélicas, esto es, *ejemplares,* y servir a los otros como regla de juicio. En todo caso, el genio no puede por sí mismo dar una explicación científica de su obra. El genio está, pues, totalmente opuesto al espíritu de imitación. En este sentido, Newton no puede ser llamado un genio, pues todo lo que ha descubierto puede ser entendido, mientras que Homero no puede decir cómo la riqueza de sus ideas poéticas enlaza con su mente, puesto que ni él mismo lo sabe y sería incapaz de enseñarlo a nadie. Las ideas de un artista no pueden despertar en su discípulo más que ideas análogas, por muy dotado que esté. Así, para juzgar sobre objetos bellos es necesario el gusto, mientras que para su producción, es decir, para las bellas artes, lo que se necesita es genio. El genio, no obstante, está en estrecha relación con el gusto, pues la riqueza de la imaginación suelta a una libertad sin ley no conduce más que al absurdo; la facultad de juzgar, por contra, es la capacidad de hacer que ésta esté en concordancia con el entendimiento. El gusto, al igual que la facultad de juzgar en general, es la disciplina del genio.

Lo que caracteriza al genio en su producción es el alma, principio significante, que anima a la mente y pone en movimiento sus facultades, incluso acrecentándolas. Este principio posibilita la presencia de *Ideas estéticas.* Ahora bien, por idea estética se debe entender aquella representación de la imaginación «que hace pensar sin que ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, se le adecúe, y que, por tanto, sin que ningún lenguaje sea capaz de dar con ella y hacerla inteligible». Tal es el poder de la imaginación para crear, en cierto sentido, una segunda naturaleza con la materia de la que se sirve, sobrepasando la naturaleza común. Así, por medio de la imaginación creadora y libre, el pintor, el escultor y el poeta aspiran a materializar hasta el más alto punto las ideas racionales por invisibles que sean, el reino de los bienaventurados, de los infiernos, de la eternidad, la creación, o la realidad de la experiencia magnificándola, la muerte, la envidia y todos los vicios, el desamor, la gloria, etc., rivalizando de este modo con la razón.

C / *El juicio estético sobre lo sublime*

Según Kant, lo sublime tiene caracteres comunes con lo bello. Para empezar, ambos agradan por sí mismos, pues la satisfacción que producen no depende de una sensación placentera, ni de un concepto, como el del bien, sino que procede de la facultad de representar o imaginación en armonía con la facultad que maneja los conceptos. Los juicios a los que dan lugar son ambos, igualmente, especiales por ser válidos universalmente para todo sujeto.

Pero también hay diferencias notables entre uno y otro. Mientras que la belleza natural concierne a la forma del objeto consistente en la limitación, lo sublime podrá proceder de un objeto informe si lo ilimitado se encuentra representado en él y si se añade a él mentalmente la noción de su totalidad. Además, lo bello conlleva de un modo directo un sentimiento de expansión de la vida y va unido al atractivo y a la actividad de la imaginación, mientras que lo sublime es un placer que no agrada más que indirectamente, en tanto que es producido por la sensación de una suspensión momentánea de los impulsos vitales seguido de un desahogo todavía mayor. La emoción que resulta de esto que no es un mero juego de la imaginación, está desprovista de todo atractivo, de modo que este placer, hecho de admiración y de respeto, debe ser llamado un placer negativo. Finalmente, y lo que es más importante, mientras que lo bello lleva en su propia forma una finalidad por la que el objeto parece estar predeterminado por nuestra facultad de juzgar, lo que suscita el sentimiento de lo sublime aparece, según su forma, como opuesto a toda finalidad y violentando, en cierto sentido, a la imaginación (por lo que no es considerado menos sublime, sino todo lo contrario).

De esto se sigue que si bien se puede llamar bellos a numerosos objetos de la naturaleza, sería impropio llamar sublime a un objeto natural. Lo sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible. De este modo, el vasto océano azotado por la tormenta no puede ser calificado como sublime, pues su imagen causa terror. A diferencia de lo bello, el concepto de lo sublime no indica limitación en la naturaleza, sino sólo en el uso que la imaginación hace de las intuiciones. Lo sublime gusta porque la consideración del objeto provoca una actividad del espíritu que se siente limitada subjetivamente, y es asociada por la imaginación bien a la facultad de conocer, bien a la facultad de querer. Y es por lo que, por otra parte, se debe distinguir entre lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico.*

a) *Lo sublime matemático.* Llamamos sublime a lo que es grande de un modo absoluto, es decir, lo que está al margen de toda comparación, o aquello en comparación de lo cual todo es pequeño. La naturaleza no nos puede ofrecer esto. Lo sublime es, por lo que sólo es pensable, lo que demuestra la existencia de una facultad del alma que sobrepasa cualquier medida de los sentidos. Toda evaluación de la magnitud de los objetos naturales es *estética,* esto es, subjetiva, y no objetivamente determinada, y cuando ésta alcanza su máximum lleva consigo la idea de lo sublime, produciendo un tipo de emoción que ningún cálculo matemático podría causar.

Kant establece que todo lo que agrada sin interés a la simple facultad de juzgar encubre en su representación una finalidad subjetiva y, como tal, universalmente valedera. Pero, siendo así que en el fundamento del juicio de lo sublime no existe una finalidad en cuanto a la forma del objeto ni en cuanto a la belleza, ¿en qué consiste la finalidad subjetiva en este caso y por qué debe ser prescrita como norma?

La imaginación progresa por sí misma hasta el infinito cuando trata de *comprender* la magnitud representándola. El espíritu, por su parte, oye en sí mismo la voz de la razón que, para todas las magnitudes dadas, exige la totalidad, y, de ahí, la idea inevitable de lo infinito como algo dado. El hecho de que se piense el infinito únicamente como un todo indica la existencia de una facultad suprasensible sólo capaz de pensar sin contradicción un infinito dado. Así, la naturaleza es sublime en aquellos fenómenos naturales cuya intuición suscita la idea de su infinitud, lo que no puede deberse más que a la imposlbilidad que la imaginación tiene de evaluar la magnitud de un objeto real. Lo verdaderamente sublime sólo está en el espíritu del que juzga y no en el objeto natural, pues si no, ¿quién llamaría sublimes a las informes masas montañosas apiladas en un desorden salvaje o la sombría mar revuelta? En este punto el espíritu se siente engrandecer en su propia valoración si al contemplar el objeto testimonia en él el respeto que debemos a nuestro propio destino, sustituyendo el respeto hacia el objeto por el respeto hacia la humanidad que hay en nosotros como sujetos, lo que Kant llama *subrepción.* En lo sublime tenemos, por así decir, una intuición que nos muestra la superioridad racional de nuestra facultad de conocer sobre el poder de la sensibilidad por grande que sea.

El sentimiento de lo sublime es así, a un mismo tiempo, un sentimiento de displacer provocado por la insuficiencia de la imaginación en la evaluación estética de la magnitud en relación a la evaluación hecha por la razón, y, por otra parte, un sentimiento placentero y positivo despertado, en relación a esta imposibilidad, por la consciencia del poder de la razón y el sentimiento de nuestro destino suprasensible. Del mismo modo que la imaginación y el entendimiento producen por su unión en el juicio sobre lo bello una finalidad subjetiva, igualmente aquí imaginación y razón la producen por su enfrentamiento.

b) *Lo sublime dinámico.* En lo *sublime matemático* la percepción de la naturaleza entraba en conflicto con la facultad de conocer (razón teórica); la magnitud y la grandeza del panorama que la naturaleza nos ofrece ejercía un llamamiento sobre la razón en cuanto capaz de sobrepasar la limitación de los sentidos. En lo *sublime dinámico* la naturaleza se manifiesta como una potencia que nos hace calibrar la insignificancia de nuestras fuerzas materiales y, por ello, recuerda al alma su destino suprasensible, descubierto por la razón práctica. La naturaleza en el juicio estético, considerada como una fuerza que no tiene poder sobre nosotros, es *sublime dinámicamente.* En este caso debe representarse como capaz de causar miedo, como, por ejemplo, un volcán en erupción, un desprendimiento de rocas o una tormenta con rayos y truenos, donde nuestro poder de resistencia ante tal fuerza es irrisorio. Juzgamos estos fenómenos como sublimes (a condición de que no peligre nuestra seguridad) porque nos muestran un poder de resistencia totalmente distinto, dándonos valor para igualarnos a la, aparentemente, todopoderosa naturaleza. Su fuerza hace que nos demos cuenta de nuestra debilidad física en tanto que seres naturales, pero a la vez nos revela una facultad que nos hace superiores a ella, de modo que la humanidad en nuestra persona no queda rebajada aunque el hombre sucumba ante su poder.

Ahora bien, esta idea de lo suprasensible no la *conocemos,* pues la naturaleza no se nos presenta como fenómeno, aunque la podamos *pensar.* Lo que hace que la tengamos presente es el juicio estético que extiende la imaginación hasta sus límites, bien en extensión (matemático), bien según su fuerza sobre el espíritu (dinámico), pues este juicio se fundamenta en el sentimiento de un destino de aquello que excede por completo el campo de la imaginación, y en el que se considera la representación del objeto como subjetivamente definitiva.

El análisis de estas dos formas del juicio estético desemboca en las dos breves definiciones que siguen; lo bello es lo que agrada en el simple juicio; lo sublime es lo que agrada de un modo in-

mediato por la resistencia que ofrece al interés de los sentidos. Estas definiciones muestran que el punto de vista de la estética kantiana no es el empirismo ni el realismo*, sino el racionalismo y el idealismo*.

Es cierto, senala Kant, que la bella disposición de la naturaleza organizada habla en favor del realismo en la finalidad estética de la naturaleza, y que el concepto de belleza parece haber sido puesto al principio de su causa productora, siendo escogido por nuestro gusto. De todos modos, para dar cuenta de la belleza de las formas organizadas (flores, formas de plantas, formaciones de animales) no es necesario recurrir a algo distinto que el mecanismo que la naturaleza muestra siempre en la libre generación de sus formas, que parecen hechas para el disfrute estético de nuestra facultad de juzgar y que son definitivas para nuestro juicio.

Pero, según Kant, lo que prueba de un modo inmediato que el principio de *idealidad* de la finalidad de la naturaleza es el principio que introducimos siempre como fundamento del juicio estético, es que en el acto de juzgar sobre la belleza buscamos en nosotros mismos la medida *a priori,* y que cuando se trata de juzgar si algo es bello o no, es la propia facultad de juzgar la que es legisladora. Si, en efecto, se admite el realismo en la finalidad de la naturaleza, deberíamos aprender de ella lo que es bello para nosotros, estando el juicio del gusto sometido a principios empíricos, y, al ser sólo subjetivo, no sería válido más que para el sujeto en cuestión. Ni que decir tiene que el principio de idealidad queda todavía más patente en las bellas artes, pues éstas no pueden ser producto del entendimiento o de la ciencia, sino sólo del genio, siendo las *ideas estéticas* las que reciben sus reglas.

La teoría estética de Kant ha jugado un papel fundamental en el pensamiento posterior, siendo aún hoy un punto de referencia primordial.

L.-M. M.

➢ ABSOLUTO, CATEGORÍA, FINALIDAD, FORMA *[III]*, GENIO, GUSTO, IDEAL *[II]*, JUICIO *[II]*, PLACER ESTÉTICO *[I]*, SUBLIME.

KITSCH. La etimología de este vocablo habría que buscarla en la palabra inglesa *sketch* (croquis) y en el verbo alemán *verkitschen* (liquidar, vender a saldo). El término no aparece hasta el siglo XIX en la Europa central, donde los críticos lo usaban para referirse a objetos de mal gusto.

El *kitsch,* que se introduce en todas las formas de arte, parece deber sus orígenes a la proliferación de formas imitativas nacidas de la técnica industrial y al simple deseo de las masas de consumir arte. De este modo –debiéndose este fenómeno a la civilización industrial– cualquier persona está al alcance de poseer una copia de una obra maestra del pasado (ver, por ejemplo, el uso abusivo que se ha hecho de *La Gioconda),* pudiendo desinteresarse de la creación contemporánea. Así, el *kitsch* sigue las reglas establecidas en una época anterior (incluso en sus creaciones «originales») y se contenta con la *imitación,* a menudo deformada y apartada de la auténtica creación artística.

Las obras *kitsch* se caracterizan siempre por la ausencia de experiencia vivida.

El *kitsch,* que no debe confundirse con el arte mediocre, plantea importantes problemas a la estética que han sido analizados por pensadores como Walter Benjamin, Hermann Broch, Umberto Eco, Pierre Francastel y Roland Barthes. Se plantea el problema del gusto*: ¿por qué es una manifestación de mal gusto? Plantea también la polémica de la coexistencia del arte auténtico con la necesidad de reproducción mecánica de las obras (aunque no sea más que con fines pedagógicos). Para Hermann Broch la relación entre el *kitsch* y el arte verdadero sería la misma que hay entre Cristo y el Anticristo; el *kitsch* equivaldría al mal en el sistema de valores del arte, pues no busca nunca el realizar un «buen trabajo», sino el crear un bonito efecto visual. Su papel sería el de apaciguar la angustia original del hombre recurriendo a medios de una simplicidad que causa estupor. Su técnica trabaja siempre según *recetas.* Si bien imita al arte, nunca imita el auténtico acto creador, por lo que no puede imitar más que las formas artísticas más simples. El *kitsch* siempre se caracteriza por una falta de libertad subjetiva. Se debe señalar que algunos artistas de la vanguardia* contemporánea (especialmente Andy Warhol y Jaspers Johns) se sirven intencionadamente del *kitsch* para rescatarlo, para subsumirlo e incorporarlo así en el sistema global del arte.

N. B.

➢ CROMO, CURIOSIDAD, IMITACIÓN, POMPIER.

L

LABORIOSO

I - Hablando de una persona

Asiduo al trabajo, y que se complace en él. Aplicado a un escritor, a un artista, el término es neutro, y constata simplemente que trabaja mucho; también se dice más bien, en este caso, que es un gran trabajador, de modo que *laborioso* no es muy empleado.

II - Hablando de una cosa

Que exige mucho trabajo, gran esfuerzo. Aplicado a una obra de arte o a un estilo el término es más bien peyorativo: obras laboriosas, estilo laborioso, se resienten excesivamente de las grandes dificultades con que el autor se ha encontrado, y encierran algo de embarazoso, un poco pesado, inútilmente complicado. A pesar de todo el esfuerzo que que el autor ha empleado, no ha sido suficiente como para superar completamente las dificultades. A. S.

LACERACIÓN. La laceración o acto de cortar (sin tijeras) es una técnica que no se debe confundir con la del recorte. Acto frecuentemente lúdico, la laceración recurre a lo aleatorio. Permite al artista encontrar, crear nuevas formas, y desvelar un pensamiento plástico más íntimo, más secreto. De este modo, los papeles cortados de Hans Arp son un testimonio de su incesante actividad creativa, y provocan en los espectadores una singular emoción, gracias a los ondulados contornos de las formas. Si la laceración posee un carácter irremediable (ningún arrepentimiento es posible), el artista tiene, sin embargo, la posibilidad de intervenir en el ensamblaje de las formas en la composición. A veces, la laceración, que no está desprovista de violencia y de agresividad, introduce en el espacio de la obra un matiz iconoclasta que sugiere el no-ser, como sucede en el caso de las telas monocromas de Lucio Fontana, o en las esculturas de Alberto Burri, compuestas por pedazos de tela de yute y de trapos. El vacío, de este modo integrado en el espacio, enriquece la obra, otorgándole una dimensión casi metafísica. N. B.

➢ ALEATORIO.

LACRIMOSO. La *comedia lacrimosa* o *género lacrimoso* era primeramente en el siglo XVIII el teatro de Nivelle de la Chausée *(El prejuicio a la moda,* etc.), después, de forma más general, con Sedaine en *La filosofía sin el saber,* o Beaumarchais en *Eugenia,* la escenificación patética de personajes ordinarios y modernos, de la misma condición que el público. El género se asemeja, pues, al *drama** de Diderot, en que quiere mostrar la presencia de lo trágico en la vida corriente; y no intenta, como la comedia clásica, estigmatizar por medio del ridículo. La comedia lacrimosa se distingue, sin embargo, del drama por el predominio de sentimientos afectuosos y tiernos; y por el atropello de los personajes bajo la acción de fuerzas que les superan; así como por una llamada constante a la sensibilidad de los espectadores. Pero el término de lacrimoso se convierte en peyorativo cuando la sensibilidad se tronca en sensiblería, y en una superficial voluptuosidad por las lágrimas. A. S.

LAKISTA. Adjetivo masculino derivado del inglés lake, lago.

Por *poetas lakistas* se entiende los poetas románticos ingleses Wordsworth, Coleridge y Southey, que, temporalmente, han residido en el mismo lugar, los lagos del norte de Inglaterra. A veces también se habla a propósito de ellos de una escuela lakista, estimando que les unía un mismo propósito poético. Pero como ya lo señaló Thomas de Quincey *(«Reminiscencias de los poetas lakistas ingleses»),* la proximidad entre ellos está lejos de ser evidente. Esto es sobre todo aplicable para Wordsworth y Coleridge. A pesar de la redacción en común de las *Baladas Líricas* (1798), la práctica y la teoría poética de los dos hombres divergen profundamente. Si bien es verdad que para Wordsworth la poesía es la efusión espontánea de un sentimiento poderoso que hace nacer en nosotros el espectáculo de la naturaleza, no se puede olvidar que, a la inversa, los grandes poemas de Coleridge movilizan sobre todo los motivos sobrenaturales. También sabemos que en la *Biografía Literaria* este último rechaza explícitamente la teoría poética de Wordsworth, fundamentada en la idea de que el lenguaje poético debía utilizar palabras de uso corriente, no distinguiéndose de la prosa más que por el ritmo. Para Coleridge, la parte más noble del lenguaje es producto de los filósofos y del pueblo. Dada su naturaleza ideal, la poesía debe inspirarse en el lenguaje sobrio y no en el habla popular. Igualmente, piensa que las diferencias formales existentes entre la poesía y la prosa manifiestan de hecho una distinción de naturaleza y de finalidad. J.-M. S

➢ PRERROMÁNTICO, PRERROMANTICISMO, ROMANTICISMO.

LAMENTACIÓN. Queja por una gran desgracia. Frecuentemente ritualizada, a veces litúrgica; la lamentación constituye, de este modo, un género literario en los países y épocas más variados. Es una efusión lírica de dolor, de pesar; en el caso de una considerable destrucción, exalta lo que ha desaparecido, muestra el infortunio de los que en lo sucesivo están privados de ello. Cuando toma la forma estrófica de refrán, éste puede marcar la expresión repetida de un dolor colectivo, que aúna

las quejas individuales. La lamentación no excluye las formas muy elaboradas y sabias; siendo éstas no siempre las más insinceras. A. S.

LAMIDO. La aparición de este término en el vocabulario crítico es coetáneo a ascensión del gusto por el atrevimiento y el vigor de una ejecución libre (siglo XVIII). Contrario directo del bosquejo* espontáneo, la obra *lamida* es el resultado de un cuidado meticuloso, paciente y minucioso, que produce una materia lisa, pareja, pero tan inerte que parece sin vida. Cuando nace una cierta admiración, y que se comprometa con las cualidades del oficio, gracias a las cuales es posible hacer desaparecer el arte por el arte (Rameau) –es decir, disimular la presencia activa del cuerpo– las obras plásticas, literarias, etc., lamidas son generalmente despreciadas; están excesivamente bien acabadas, dicho de otro modo, asesinadas antes de ser acabadas. D. R.

LANGUIDEZ. Astenia, debilitamiento enfermizo del cuerpo o del alma, con el cual las funciones se ralentizan. Como término de estética, *languidez y lánguido* eran antes únicamente peyorativos, indicando en las obras literarias una falta de energía, de vivacidad, de interés, demasiada longitud en relación con el contenido. Pero enseguida se han admitido las bellezas de la languidez, según la expresión de Baudelaire: encantos delicados; gracias muelles; fragilidades enfermizas, ya sea en lo voluptuoso o en lo etéreo; el límite que las separa ya sea de la delicadeza o de la pesadez, es un poco vago. En uno y otro sentido, languidez y lánguido son hoy poco empleados en estética. A. S.

LAPIDARIO. Del latín *lapis,* piedra. Solamente tiene sentido estético cuando califica las inscripciones grabadas en la piedra, o lo que está formulado en el estilo frecuentemente utilizado en estas inscripciones: breve, conciso, enérgico; tanto más sorprendente cuanto que condensa un pensamiento más fuerte en una fórmula más concentrada, y reducida a algunas palabras esenciales.

A. S.

LÁPIZ

I - Sentido propio

Etimológicamente, pequeño trozo de tiza, más corrientemente, de grafito o de arcilla mezclada con negro de humo, etc., que sirve para escribir o dibujar; u, hoy en dia, conjunto de esta mina y de una barra de madera en la cual se inserta. El lápiz traza fácilmente, se borra con una goma, pero se esparce con frotamiento. «Los tres lápices», a menudo utilizados en el retrato, son el lápiz negro, el lápiz sanguina, y el lápiz blanco. En las artes, el lápiz es utilizado sobre todo para los esbozos, las preparaciones, notas o intentos rápidos y provisionales. Sin embargo, los dibujos a lápices (llamados propiamente *crayons,* por sinécdoque) pueden tener un gran valor, aunque se trate de notas con vistas a cuadros futuros. Tal es el caso de los retratos a lápices de piedra negra y de sanguina, de Jean y François Clovet: son, en principio, dibujos tomados del natural en una sola y breve sesión de pose que acordaba el modelo, según el uso del siglo XVII para un retrato pintado inmediatamente en el estudio tras estas notas; pero el retrato a lápiz se hace en seguida autónomo, y, ya en tales fechas, los aficionados se hicieron con colecciones de los mismos.

Los lápices de color actuales son poco utilizados por los artistas; su consistencia un tanto cerosa permite únicamente mezclas de colores por medio de trazos extremadamente ligeros, dando a la superficie que se recubriera con más espesor un aspecto reluciente. Se utilizan estos lápices sobre todo para empleos técnicos o en temas para niños. Sin embargo, los pasteles* ofrecen grandes posibilidades al arte. Se utilizan también unos lápices especiales, como el lápiz litográfico (para este arte en particular).

Se llama igualmente lápiz, por metonimia, a un artista que dibuja con lápiz, e incluso, por extensión, la manera, el estilo de dicho artista.

Esbozar al lápiz es dibujar con lápiz; sin embargo, el término se emplea sobre todo para el caso de un dibujo rápido, un croquis, un esbozo*.

II - Sentido figurado

Por analogía con el dibujo a lápiz, se llama bosquejo, en literatura, ya sea a una nota breve, ya sea, más corrientemente, al conjunto de un cuadro, una descripción, pero en donde el escritor indica solamente grandes líneas, los puntos principales o los más sorprendentes. A. S.

➢ DIBUJO.

LECTURA

I - En sentido propio

Paso del signo escrito a los sonidos que él representa, y reconocimiento del sentido así formado. A partir de la lectura se toma conocimiento de una obra literaria o musical, por medio de un texto o de una partitura.

➢ DESCIFRAR, ESCRITURA.

II - Por extensión

En un sentido más figurado, y bastante reciente, la lectura es la manera de interpretar un texto, o, más generalmente, una obra literaria o artística; en función de una cierta actitud del espíritu, de ideas o creencias asumidas anteriormente. El problema consiste en saber hasta dónde se puede llegar por esta vía; y si toda lectura es legítima. Algunas pueden ser traiciones, por cuanto revelan una toma de postura o una subjetividad arbitraria. Se puede comparar a este género de lectura con la visión que se tiene de las cosas a través de cristales de colores. A. S.

LEGALIDAD. Si el arte se impone unas leyes, él se las da a sí mismo; por lo que parece paradojico emplear en estética el término de *legalidad* con connotaciones jurídicas. Por eso el lenguaje de la estética no utiliza apenas *legalidad* más que para la estética sociológica, ahí en donde hay efectivamente ley jurídica (sobre los derechos del autor, el derecho del autor sobre su obra, etc.). Allí en donde se han hecho averiguaciones para estable-

cer la estética sobre bases científicas que buscaban leyes; o bien la creación, para cada obra, de su propia ley formal, que el sujeto receptor debe descubrir, se emplea el término de *ley*, y casi nunca el de legalidad. R. R./A. S.

➢ AUTOR *[III]*, LEY.

LEGIBLE / LEGIBILIDAD. Que se puede llegar a leer, e incluso con facilidad. A. S.

➢ ILEGIBLE.

LEITMOTIV. Idea musical característica que, en un drama lírico, está enlazado a uno de los elementos de ese drama (personaje, idea, sentimiento, objeto) y sigue a este elemento a lo largo de la pieza. Este procedimiento permite infinitos matices psicológicos. Un personaje se dirige a otro, pero piensa en un tercero; el leitmotiv del tercero aparece en la trama musical. Las modificaciones que sufre el leitmotiv esclarece la evolución de los elementos que personifica. El único inconveniente de este procedimiento es que, para captar bien las sutilezas, hay que conocer los leitmotiv de memoria antes de escuchar la obra. Esbozado ya en el siglo XVIII, es utilizado por Debussy y Dukas. El leitmotiv est indisolublemente ligado a la obra de Wagner, en la cual es su estructura misma. E. H.

➢ CITA, ÓPERA *[II, 3]*.

LEJANO. Que se encuentra a una gran distancia. Y como la distancia es un intervalo entre dos puntos, nada es lejano en sí, sino únicamente con relación a un aquí, en donde se sitúa lo que le considera como lejano. Esta distancia influye sobre la apariencia de las cosas, de ahí, en pintura, la perspectiva y sobre todo la *perspectiva aérea*. Pero el alejamiento puede por sí mismo conferir a lo lejano una cualidad afectiva y estética particular –estilización de la imagen, en la que solamente aparecen grandes líneas; desaparición preferencial de lo banal y del mate por el contraste entre el Aquí y el Allí; misterio de lo no-familiar; atmósfera de sueño, pues lo lejano parece menos real conforme la distancia va aumentando, que al final se reúne con lo imaginario; aspecto de ideal dado por la dificultad de acceso–. Por ello, lo lejano debe afrontar una severa prueba para convertirse en cercano, perdiendo, de este modo, bastante encanto. En tanto que lejano, es estéticamente poderoso; hecho éste bien conocido desde el siglo XII, en el que Jaufré Rudel cantó al *amor de terra lonhdana* y al *jauzimen d'amor de lonh* –amor de tierra lejana y disfrute del amor lejano–. A. S.

➢ AÉREA, PERSPECTIVA.

LENGUA. Una lengua es un sistema particular de signos que utiliza para la comunicación, como material sensible, sonidos articulados. La función general del lenguaje se da únicamente en los hechos a través de las diferentes lenguas. El arte literario realiza, pues, sus obras en las lenguas, y cada una tiene sus particularidades: sonidos utilizados, manera de desglosar la experiencia y el pensamiento según los términos del vocabulario, manera de organizar los discursos según la gramática... Así, cada lengua ofrece al arte unas fuentes que no pueden equipararse a la de las otras lenguas; y las cualidades estéticas de una obra literaria son indisociables de la lengua en que está escrita. Por otra parte, esto es la que causa problemas al hecho estético de la traducción, y sobre todo a la traducción de poesía. Tanto la materia sensible como la forma del discurso constituyen una parte esencial de la estética literaria. Se puede encontrar en esta diversidad de lenguas un medio para estudiar el papel de la pura sonoridad en las impresiones estéticas, independientemente de la significación, por medio de experiencias sobre textos literarios en leguas ignoradas por los sujetos observados. Es más, la pluralidad de lenguas nos pone en guardia contra las generalizaciones apresuradas, que universalizan los propios hechos estéticos en una lengua o en un grupo de lenguas. A. S.

➢ LENGUA, SIGNO.

LENGUAJE

I - Definiciones generales

Un lenguaje es un sistema de signos, es decir, un conjunto de hechos perceptibles, que sirven intencional y convencionalmente para evocar el modo fijo de los contenidos del pensamiento para comunicar. *El* lenguaje es la función mental de utilización de tales sistemas. Se puede de este modo cargar de significación cualesquiera fenómenos sensibles, pero los hombres han empleado preferentemente los sonidos articulados (en particular, no hay *ningún* índice de que la humanidad haya jamás tenido un lenguaje gestual *antes* que el lenguaje vocal). Una lengua es un sistema particular del lenguaje vocal, que agrupa ciertos sonidos para formar palabras, organizándolos en frases según ciertos principios.

➢ SIGNO.

II - ¿El arte es un lenguaje?

Entre las ideas adquiridas, hay una a menudo admitida como evidente: que el arte es un lenguaje, puesto que puede transmitir contenidos de ideas. Pero hay que hacer una gran diferencia entre *significar, evocar* y *sugerir*. No existe lenguaje propiamente hablado, si no hay codificación, en la que ciertos elementos sensibles *quieran decir* regularmente algo. Aunque esté lejos de ser el caso para todas las formas del arte. Incluso si puede transmitir por evocación o sugerencia un pensamiento, aunque sea rico y profundo, llamar a esto lenguaje es una impropiedad. Sin embargo, sucede que el arte utiliza lenguajes en el sentido propio del término. Así, se han podido codificar formas, colores... (ver, por ejemplo, el empleo que ha hecho la heráldica*). Existen mímicas* convencionales en el ballet, en el teatro, que no *expresan* pero que *significan*. Se ha llegado a emplear como significantes objetos, flores, etc... Pero la preeminencia del lenguaje oral sobre los otros hace que sea frecuentemente el único designado con la palabra lenguaje; y es

en este sentido, cuando hablamos de *artes del lenguaje.*

III - Artes del lenguaje

Son todas aquellas que toman al lenguaje articulado como materia de sus obras. Constituyen, pues, el conjunto de las *artes literarias,* ya sean orales o escritas. Estas artes, por diversas que sean, tienen todas, en tanto que utilizan el lenguaje, caracteres comunes que están relacionados con los tres aspectos del lenguaje:

1 / La fonación, que es la emisión de sonidos por el aparato buco-faríngeo. Hace de las artes del lenguaje las *artes del sonido,* jugando con la sonoridad de las palabras, ya sea por medio del oído, ya sea por las impresiones captadas al pronunciarlas (o las imágenes de esas impresiones). Esto constituye el primer grado, todavía no significativo, pero que pone en juego toda una paleta sonora.

2 / La relación significante-significado, y todo el aspecto intelectual del lenguaje, da a estas artes un segundo grado, en donde discursos y textos quieren decir algo. Pero si el primer grado es independiente de las lenguas, por su valor estético (aunque dependa de cada lengua la elección de sonidos empleados, al no disponer más que de un número de sonidos limitados que la voz humana pueda emitir) la estética de una lengua significante depende del vocabulario, de la gramática de las diferentes lenguas. Cada lengua determina un *grupo lingüístico,* que es el conjunto de personas que lo emplean y lo comprenden. La pluralidad de lenguas crea, pues, una pluralidad de literaturas.

3 / La función de comunicación es mediante la cual el lenguaje sirve a los que hablan la misma lengua para comprenderse y relacionarse unos con otros. Todo el *aspecto social* del lenguaje es utilizable para efectos estéticos. El uso esttico del lenguaje tiene un *impacto social* prefijado: saber manejar el lenguaje es un poder. Las artes del lenguaje son en una gran parte artes sociales.

➢ ESCRITURA, ELOCUENCIA, LENGUA, CARTA/CARTAS, LITERATURA *[I],* LIBRO, ORAL, ORATORIA, POEMA, POESÍA, PROSA, VERSO.

IV - Lenguaje L y lenguaje C

A causas de estos caracteres de las artes del lenguaje, y de la utilización estética del lenguaje, Pius Servien ha distinguido un lenguaje L (Lírico) y un lenguaje C (Científico) *(Principios de estética, Problemas de arte y de lenguaje de las ciencias,* 1935).

La diferencia reside en que el lenguaje C toma en cuenta solamente la significación y la organización lógica, de manera que siempre se puede, en un texto C, reemplazar un término, una expresión por otra formulación equivalente. Mientras, en el lenguaje L intervienen otros factores, tales como la forma sensible y sonora –no se puede, en un verso, reemplazar una palabra por su definición, sin destruir el ritmo–. Esta distinción permite esclarecer ciertos problemas de la lógica reciente, en la que la posibilidad de sustitución entre elementos equivalentes (por ejemplo, invertir sujeto y predicado cuando designan seres singulares, individuos) se encuentra con límites, ante los cuales la lógica no es suficiente para explicarlos. A. S.

➢ CORPORAL, GESTO, PROSA *[III].*

LENTO / LENTITUD. Al comienzo, *lento* significaba flexible, luego blando, y, finalmente (y es el único sentido actual) que no tiene vivacidad; que se retrasa, que emplea mucho tiempo para actuar. Valor agógico singular, la lentitud ha dado lugar a búsquedas estéticas específicas en las artes más diversas, ya que no connota simplemente la extensión, la amplitud o el retraso, sino también un cierto hieratismo –formas teatrales tan elaboradas como el No* japonés se han podido valer de este elemento como de una idea preconcebida–. El *tempo lento* de los músicos clsicos es considerado más mesurado que el *adagio** (cómodo), y menos solemne que el *largo.* Se trata de un movimiento impregnado de gravedad, que en ocasiones se ha considerado asimilable al latir del pulso, o la pulsación cardíaca; en sístole-diástole, sin aceleración.

Queda que los estudiosos de la estética se interroguen, desde el momento en que está en cuestión la delimitación precisa de un *ambitus* de lo lento, ¿este concepto no se ha relativizado por el contexto en el que se inserta? ¿Qué significa el título dado por Debussy a una de sus piezas más célebres: *¿La más que lenta?* Igual que cuando el pianista inglés John Tilbury declara no poder ejecutar una partitura contemporánea, cuya indicación prevé que debe interpretarse tan lentamente como sea posible –lo que nos lleva a un suplemento de lentitud sin fin a la que tenemos que volver a definir, y prohíbe tomar la mínima discusión en cuanto a la emisión de un solo sonido–. La lentidud se torna en un asunto de compromiso, por no decir, al límite del silencio, de concesión: la disminución absoluta no existe. Sin embargo, el reposo no es solamente el grado cero del movimiento; constituye una de las figuras, si no –en términos aristotélicos– la esencia. Anteriormente, lo lento aparecía como el grado quizá más refinado de lo vivo* –sin lo cual, seguramente, no sería lo que puede ser o llegar a ser. D. C.

➢ AGÓGICO, DESPACIO, VELOCIDAD.

LETRA / LETRAS. Letra viene del latín *littera,* de donde le vienen todos los sentidos, y el doble empleo del singular y del plural. La mayor parte de estos sentidos interesa a la estética.

I - Letra, en singular

1 / Carácter de un alfabeto

Una letra es un signo gráfico, un determinado trazo, que representa a un sonido articulado, o a un grupo de sonidos. Esto diferencia a la letra: *a)* del *ideograma,* que representa una palabra en tanto que concepto, y no como conjunto de sonidos –de ahí la posibilidad de emplear un mismo ideograma para palabras de idiomas diferentes teniendo el mismo sentido; siendo esto también una complicación para aprender a leer y a escribir, que exige aprender tantos signos escritos como palabras de un idioma–; y *b)* del *pictograma,* dibujo del objeto que se evoca, y que es la imagen sim-

plificada y reducida a trazos elementales característicos. La letra, en tanto que dibujo del trazo, tiene por su forma un evidente componente estético y, aún más, reforzado por las necesidades prácticas que conducen a depurar y equilibrar esta forma. Es esencialmente una necesidad de *legibilidad* –de ahí le viene su forma netamente caracterizada, identificable con una ojeada, diferenciable, y que confiere a las palabras un aspecto de conjunto característico–; pero también es una necesidad de equilibrio en las proporciones, ya que las letras trazadas en un único sentido fatigan la vista; y por último, hay que tener en cuenta la facilidad de la escritura: para la escritura a mano, facilitación de un trazo cursivo por medio de formas que permitan fácilmente de una letra a otra en un solo movimiento; aunque también existen dificultades técnicas para imprimirlas.

➢ APARATO, CALIGRAFÍA, ESCRITURA, IDEOGRAMA.

Las letras se emplean en otras artes, ya sea a causa de su puro valor decorativo, ya sea por la alianza de este aspecto y su significación. Así, en el *Ballet de Monsieur de Vendome* (1610), los bailarines se agrupaban de tal manera que formaban las letras que componen el nombre de Alcine (el procedimiento es aún empleado en nuestros días).

La música emplea letras como símbolos musicales en Alemania, Inglaterra...; de ahí surge la idea de transcribir musicalmente los nombres: se han compuesto bastantes obras bajo el nombre de Bach (si bemol, *la, do, si).*

II - Letras, en plural

1 / Arte del lenguaje

«Las letras» se distinguen de las ciencias y de las artes; y el término designan al conjunto de personas que las producen y se interesan en ellas («La República de las Letras»). Para quien estudia estética, ese agrupamiento se divide en dos dominios distintos: A) *la literatura,* que entra en el conjunto general de las artes al mismo título que la pintura o la música, y que es el conjunto de las obras escritas u orales teniendo como material la lengua articulada; y B) la *estética literaria* y las disciplinas próximas de las cuales utiliza los resultados o los métodos (lingüística, filosofía, historia literaria, historia, etc.). Se trata de exámenes reflexivos sobre los hechos literarios o sobre el lenguaje; y la literatura se convierte en su objeto de estudio.

2 / Conocimientos, sobre todo en el dominio literario

Se dice que una persona es de letras, cuando es culto e instruido en el dominio literario y, por extensión, en el dominio artístico o científico además del literario. Si un escritor es un hombre de letras, sus conocimientos, su familiaridad con las obras literarias le proporcionan una riqueza y una seguridad deseable para su trabajo de creación. Si lo es un *estudioso de la estética,* la amplitud de su información le permite obtener visiones de conjunto y le impide generalizar erróneamente lo que no son sino casos particulares. A. S.

➢ LITERATURA.

LETRISMO. Movimiento poético creado por Isidore Isou, que publicó un manifiesto en 1946; manifiesto redactado desde 1942 que, después de haber circulado por Rumanía, su país natal, había sido difundido en ciertos círculos literarios parisinos. El letrismo sistematiza y radicaliza las ideas y composiciones poéticas anteriores; notablemente las de las vanguardias como el futurismo italiano y ruso y Dada*. Para Isou y sus discípulos, la poesía debe romper definitivamente con la palabra significante. Debe residir exclusivamente en la belleza puramente sonora de los fonemas para crear el «lirismo fonético» reuniendo onomatopeyas* no imitativas. Las fronteras entre la Poesía y la Música tienden de este modo a desaparecer. Los letristas utilizan como ciencia la diversidad de voces en el poema fonético, y crean ritmos hasta entonces inusitados, como en *Improvisación sonora en forma de pera, Improvisaciones letristas,* o *La Autonomatopek* (que también ha sido editado en chino). Pero, rápidamente, los letristas quisieron ir más allá del dominio de la poesía para crear un movimiento totalizador que abrazase todas las artes, y que fuera «capaz de transformar el conjunto de las disciplinas estéticas de su tiempo» poniendo en primer plano a la creacción. N. B.

LEVANTAR. Llevar vivamente hacia lo alto.

A menudo se hace mecánicamente: en la obra de Molière y Corneille, «Psyché es levantada por dos Zéphirs»; en el ballet, la *Sylphide* es materialmente levantada hacia el telar al final del segundo acto.

Pero en el arte de la danza, desde finales del siglo XIX, la bailarina es más levantada por su pareja. El deseo de aligeramiento es fundamental en la danza académica, de ahí la importancia de los saltos, de los vuelos o de los portes. Estos pasos son más acrobáticos en el estilo italiano que en el estilo francés, y se convierten en proezas exaltantes en el estilo ruso soviético. En la época romántica sugerían la ligereza del vuelo o la elevación del alma. Encontramos pasos análogos en ciertas danzas de carácter, o populares donde aparecen como una contradicción en relación a la acentuación habitual en el suelo.

➢ ELEVACIÓN, VUELO/VOLADO, TRAMOYA *[II].*

LEVEDAD. En la primera de las *Seis propuestas para el próximo milenio* (1984) Italo Calvino sitúa la *levedad* (lightness). La levedad guarda relación con el pensamiento que, conociendo el mundo, lo hace menos compacto. Esa pérdida de peso de lo real es uno de los signos de nuestra cultura. El salto repentino de Cavalcanti sobre unos sarcófagos, huyendo de unos jóvenes que quieren gastarle una broma es el símbolo que escoge Calvino como indicador de los tiempos venideros. «El ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos –afirma Calvino–, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de autómoviles he-

rrumbrosos». La levedad es algo que se crea en la escritura, en la obra. Está emparentada con la *melancolía** y el *«humour»**.

Marcel Duchamp, uno de los artistas emblemáticos del siglo XX, propone un concepto que ha tenido cierta fortuna en la estética contemporánea: lo *infraleve,* caracterizado como una sombra, una caricia, un roce ligero, el calor que se disipa, una imagen reflejada. Lo infraleve es una «alegoría del olvido», una imagen, una forma declinante, en trance de desaparición, la huella de algo otro, esto es, una *alegoría**, un fragmento.

Mientras la levedad de Calvino se aproxima a las formas incorpóreas de ánimo y está ligada a la precisión, lo infraleve duchampiano se relaciona con la holgazanería, el hastío, el *cansancio** y el azar. F. C.

LEY. Principio general que rige un conjunto de hechos. Si la idea de ley supone siempre una forma teórica y un dominio sobre una pluralidad de casos concretos, esta noción se torna otra muy diferente, dependiendo de de si toma un carácter descriptivo o normativo. Tampoco puede la definición completa referirse a todas las clases de ley.

I - Leyes normativas o de obligación

Son leyes imperativas que prescriben o prohíben. Si uno se somete a ellas, es por deber.

1 / Las leyes exteriores al arte pueden, sin embargo, referirse a ellas de manera más o menos directa.

Las leyes jurídicas son aquellas que el legislador da a una sociedad; cada código posee, pues, un alcance definido en el espacio y en el tiempo. Sucede que unas disposiciones legales influyen sobre las artes y las letras, como, por ejemplo, el régimen de la propiedad literaria y artística que está reglamentada por la ley. Estas disposiciones jurídicas ofrecen, pues, un objeto de estudio a la estética sociológica, y tanto más cuanto que reflejan generalmente una idea, que la sociedad a la que atañe se hace de las artes y de los artistas.

Una *ley moral,* una *ley religiosa,* pueden también crear incidentes en el dominio del arte. Por ejemplo, un artista puede negarse a obrar en contra de su conciencia en el dominio del arte, y las obras de arte pueden pertenecer al *arte religioso* o *arte sagrado* (consultar estos términos). Incluso las leyes contestables, procedentes de autoridades poco legítimas (por ejemplo, las leyes de la moda), pueden intervenir en el dominio del arte. Todas estas leyes ordenan valores muy diferentes a los estéticos; pero si el arte sufre su influencia, la estética los reconoce a título de hechos.

➢ Ética, Moral.

2 / Las leyes internas del arte son aquellas que el arte se da a sí mismo; siendo normativas, son imperativas de alcance general. Pero surge el problema de los fundamentos de una determinada normativa: ¿quién, por qué razones, con qué derecho podría dar órdenes al artista dentro de su dominio? Sin embargo, tales leyes existen: las leyes de la armonía en la música tonal tradicional, que prohíbe las quintas paralelas; las leyes de la versificación clásica prescriben alternar las rimas masculinas y femeninas, prohibiendo hacer rimar una palabra con su compuesto.

Pero el examen de tales *leyes* o *reglas* –pues ambos términos pueden emplearse indefinidamente– demuestra que no se trata de normas universales y absolutas, sino de *principios constitutivos* de ciertas formas de arte. Las «leyes del género» son las que definen un género; igualmente hay leyes de estilo de un tipo de arte. Tales leyes nos obligan a observar cuándo una obra se sitúa en un determinado tipo de arte, pero atendiendo solamente a ese caso determinado. Por ejemplo, si se quiere escribir una tragedia clásica, hay que construirla en cinco actos y en verso; pero no existe ningún deber que nos indique que hay que escribir una tragedia y no otra cosa. Cada universo estético posee, de este modo, unas leyes que le otorgan el derecho para hacer esto, y le prohíben hacer lo otro; pero son imperativas solamente en el interior de ese sistema autónomo. Así que también se las puede considerar descriptivas.

➢ Género, Regla.

II - Las leyes descriptivas

Son relaciones entre fenómenos. Se las separa de los hechos por observación e inducción. Tales son las *leyes científicas* o *leyes de la naturaleza.* Si, por ejemplo, Mariotte y Boyle han constatado que el producto del volumen de un gas por su presión es constante, no es porque hayan dado órdenes al gas para que obedeciera a tal fórmula. Y los gases que no se ajustan exactamente a esta ley –ya que esta ley no es más que una ley limitada– no incurren en falta. Este género de leyes interviene a varios títulos en estética.

1 / Las leyes exteriores del arte pueden también encontrar aquí un lugar.

Por ejemplo, las leyes de la resistencia de los materiales son leyes físicas descriptivas, que estamos obligados a tomar en cuenta en la creación artística en varios dominios, como en la arquitectura.

2 / Leyes interiores del arte y de la estética. Son relaciones constantes en el interior de este dominio. Su búsqueda es uno de los objetivos de la estética.

Un gran número de leyes se sitúa en la intersección de la estética y de la psicología experimental, o de la psicología social, porque a ellas les concierne la manera en que el arte es percibido y recibido. Plantean un problema epistemológico: cómo someter el interrogante estético al control de los hechos; cuál es, exactamente, el campo al que se aplica la ley. Hay que asegurarse de que no se ha deslizado subrepticiamente en la búsqueda un factor insospechado. De este modo, un trabajo sobre la importancia adquirida por el arte en el ocio de los jóvenes ha ofrecido resultados curiosos; hasta el momento en que el investigador se dio cuenta de que una parte de los jóvenes interrogados vivía en un barrio en donde estaban situados varios museos, y que ellos iban allí por-

que los encontraban al alcance de la mano. Lo que parecía una ley de interés, se convirtió en una ley de vecindad.

Otras leyes se refieren a las estructuras interiores o a los caracteres de las obras de arte mismas. Se puede, de este modo, desgranar en la producción de un artista leyes de su estilo, y, en consecuencia, componer, si se quiere, los *a la manera de...* Esto se ha hecho en literatura y en música, y se utiliza, incluso, el ordenador para extraer de un censo exhaustivo relaciones generales o constantes, por ejemplo: que tal autor, en la elaboración de una obra, cuando se corrige, lo hace según una ley regular de correcciones de determinado tipo, eliminando siempre ciertas cosas, reemplazando tal género de hechos por tal otro de manera sistemática.

Este género de investigación, extremadamente fecundo, permite entrar en la intimidad del arte de manera profunda, y otorga a la estética un status epistemológico sólido, que puede incluso referirse a leyes objetivas de constancia entre leyes normativas. A. S.

➢ EXPERIMENTAL.

LEYENDA / LEGENDARIO. Del latín *legenda,* cosa para leer. Término que designa las lecciones *(lectiones)* del oficio de maitines sobre la vida del santo del día; las vidas de los santos leídas durante las comidas en los monasterios; y los libros de vidas de santos para el uso de los predicadores. Estas biografías, en la Edad Media, eran, frecuentemente, dudosas tradiciones o interpretaciones fantásticas de textos mal comprendidos. El término ha venido a designar un relato desprovisto de valor histórico. Ciertas leyendas tienen como punto de partida hechos o personajes reales, que la imaginación ha embellecido (así, tenemos la leyenda de Carlo Magno, la de Enrique IV o la de Napoleón). Pero otras son enteramente ficticias.

Este carácter de imaginación no define únicamente la leyenda. Ésta se separa de la novela por cuanto que es la revelación de un imaginario colectivo. Además, forma una tradición, por lo cual adquiere una dimensión temporal, transmitiéndose de generación en generación. Un pueblo, un grupo se reconoce y ve en ella una parte de su patrimonio espiritual. Es decir, la leyenda se distingue del mito en que aquélla no siempre ha tenido un alcance simbólico, no siempre manifiesta algo esencial de la naturaleza o de la condición humana. Pero es posible que una leyenda sea también un mito, como el de Don Juan o el de Fausto. Una leyenda puede incluso ser interpretada de varias maneras, cuando se encuentra en ella un símbolo. Hoy en día, muchas personas admiten que el filtro bebido por Tristán e Isolda representa el poder fatal e ineluctable del amor. En los textos medievales, es, al contrario, explícitamente interpretado como consecuencia de una excepción a la ley general de que uno es responsable de sus sentimientos. Es decir, la leyenda no sitúa sucesos o personajes en un tiempo paralelo o en una época ficticia, en el tiempo en que los animales hablaban, sino que se interesa en la trama de un tiempo histórico real. La leyenda de Carlo Magno no modifica la época en la que éste vivió; la Búsqueda del Santo Grial comienza precisamente el día de Pentecostés del año 454. Incluso cuando las leyendas contienen anacronismos, lo cual es frecuente, y meten en un bloque juntas varias épocas –de este modo, una leyenda tenaz aúna al mismo tiempo a Teodorico, que vivió del 454 al 526, con Atila, muerto en el 453– el tiempo histórico se ha flexibilizado o mezclado, pero no anulado (el supuesto exilio que Teodorico vivió con los hunos está vagamente situado en cualquier parte del siglo v). En ocasiones, las laboriosas genealogías insertan personajes legendarios en la ascendencia o descendencia de personajes reales. Numerosos emperadores o reyes están censados como descendientes de los troyanos de la familia de Príamo, escapados a la ruina de Troya; el Caballero del Cisne es un ancestro de Godefroy de Bouillon; el enano Oberón, rey de cuento de hadas, es hijo de Julio César.

Las leyendas tienen un gran interés para la Historia de la literatura y del arte, para la Historia de las ideas, para la psicología, los estudios de arqueología y el folklore, y también tienen un gran interés estético. Sus cualidades estéticas le suelen proporcionar su propia duración. Se las conserva y se repiten porque son hermosas. Al transmitirse, se estabilizan. Incluso si una leyenda es generalmente multiforme, guarda uno o varios núcleos de manera simple y firme que permanecen estables a lo largo de las vicisitudes de la transmisión. Los personajes son, corrientemente, estilizados en sus funciones afectivas: el Sabio Rey, el Inocente perseguido, el Perfecto Amante, el Vencedor de monstruos, etc. Esto explica que los personajes reales se decanten y se simplifiquen, convirtiéndose en legendarios. Una realidad compleja puede hacer surgir leyendas opuestas según el sentido de la significación. De este modo, Atila en las leyendas francesas es solamente el Azote de Dios y el despiadado devastador; en las leyendas germánicas y escandinavas, bajo el nombre de Etzel o de Atli, es el rey sedentario, poderoso y bueno, que da asilo a los perseguidos.

Pero las leyendas también toman un encanto especial por el hecho mismo de ser leyendas; y existe una categoría estética de lo legendario. Esta categoría comparte con lo fabuloso y a veces con lo sobrenatural la aureola de lo imaginario, sobrepasando y magnificando lo real. Posee también el peso del consenso colectivo; el prestigio del retroceso en el tiempo; el valor de lo Lejano y de lo Original. Pero, además, la leyenda está pensada para dominar y dar forma a lo real, e incluso a lo actual. De hecho, proporciona modelos de pensamiento y de acción. En ocasiones, aparece como justificador –una genealogía legendaria legitima la autoridad de las personas que detentan el poder; una de las profecías de Merlín ha sido aplicada a Juana de Arco como argumento de condenación). Una leyenda contribuye también a la concienciación de un pueblo, al reconocimiento de su

identidad cultural. Un tema legendario que inspire numerosas obras, influye sobre la literatura y el arte.

Hasta se ha llegado a considerar a las leyendas como existentes en ellas mismas, independientemente de las obras que se han inspirado en ellas; como una forma de trascendencia y de en-sí, dándose una especie de realismo de la Idea (por ejemplo, en los románticos alemanes). Sin embargo, se puede objetar que una leyenda no goza de existencia más que en los relatos o en las obras que la trascienden. Y, sin embargo, el poder de la leyenda se impone de tal forma, que no se puede hacer todo lo que uno desea, y hacerla retroceder a voluntad. El modo de existencia de las leyendas es, pues, bastante complejo; y el problema debe resolverse por medio de una síntesis, comparable a la manera con que el conceptualismo salva los puntos más fuertes del nominalismo y del realismo en la querella de los Universales. A. S.

➢ CUENTO, MITO.

LIBERALES (artes). Heredada de las clasificaciones griegas, la noción de artes liberales designaba en la Edad Media al conjunto de disciplinas del *Trivium* y del *Quadrivium*. A tal dignidad se le oponía entonces la servidumbre a las artes mecánicas. Las primeras, herencia del hombre libre, revelan esencialmente actividades intelectuales; mientras que las segundas, originariamente destinadas a los esclavos, eran tributarias de la mano, del trabajo del cuerpo, y eran, a este título, despreciadas. Estas nociones conciernen más bien a la historia sociológica de las artes y de los artistas que a la estética propiamente dicha. Los pintores del Renacimiento, y en particular Leonardo da Vinci, desplegaron esfuerzos finalmente coronados por el éxito, para que su arte accediera al rango de *liberal*.

A finales del siglo XVII, Furetiere, en su *Diccionario,* conserva el número (siete) de las artes *liberales;* excluye las disciplinas más abstractas, e introduce lo que llamamos bellas artes (pintura, escultura, arquitectura). Los artistas, en el sentido moderno del término, habían ganado el combate; pero necesitarán esperar todavía cerca de un siglo para que se incluya el uso del lenguaje en la distinción jerárquica entre artistas y liberales. Esta ruptura entre bellas artes y oficios modela hasta hoy en día bastantes concepciones; y permanece, sin duda la jerarquía de la antigua distinción establecida entre artes liberales y artes mecánicas (o servicios).

➢ ARTE, OBRA.

LIBERTAD / LIBRE. La libertad puede definirse, negativamente, como la *ausencia* de contrario; pero esta definición no destaca suficientemente el matiz que separa a la *independencia* de la *libertad*. Se puede definir mejor la libertad, positivamente, por la *presencia* de un *poder interior de autodeterminación*. El ser libre se determina por su propia elección, en lugar de estar determinado por una circunstancia; pudiéndose tratar de una circunstancia exterior o, incluso, de una circunstancia interior de lo que el posee en sí sin haber decidido poseerlo (instintos, pasiones...). La noción de libertad es, pues, una noción filosófica: es utilizada en estética con varias acepciones.

I - La libertad del artista

Contiene en gran medida la idea de su independencia, pero es más profunda. Consiste en que puede tomar, en el ejercicio de su arte, decisiones que únicamente provienen de sus propias estimaciones estéticas. El artista libre no está coartado por autoridades o por poderes exteriores para realizar tal género de arte en lugar de otro. Pero también, y sobre todo, es un *espíritu libre* que no se ve obstaculizado por influencias inconscientes; ideas preconcebidas admitidas simplemente porque son generalmente aceptadas; por costumbres que siempre conducen al mismo pequeño círculo de ideas o acciones.

II - La libertad del arte

Es ese carácter por el cual el arte constituye un dominio autónomo; y, en particular, la irreductibilidad de los valores estéticos a otros valores, tales como la moral o la decencia. Esta libertad llega a ser sentida en ocasiones por el artista como un verdadero deber. El artista experimenta una especie de obligación de no servir a otra cosa que al arte. A causa de la aceptación de esta idea, calificamos a veces como libres las obras y géneros de arte que contravienen juicios morales, y, en particular, por su erotismo. Pero la estética apenas emplea el término en una acepción tan arbitrariamente restringida; sin contar con que la independencia con respecto a algo no debe ser confundida con el hecho de oponerse a ello. Pero sobre todo, la libertad del arte es también una libertad interior en sí misma. El arte es libre cuando no se somete a unas reglas estéticas arbitrarias o puramente convencionales; sino que cada obra, cada género, cada categoría estética, se otorga sus propias leyes y las fundamenta en su propia naturaleza. De este modo, se ha llamado *versos libres,* en el último tercio del siglo XIX, a aquellos versos que no respetaban las leyes de la prosodia clásica francesa; y *versolibrismo* y *versolibristas* al movimiento y a sus partidarios. Hoy en día, estos términos no tienen más que un sentido histórico, en el que se reconoce que varios sistemas poéticos pueden ser igualmente válidos, y que la única obligación del poeta es la de respetar las reglas que ha elegido.

La expresión de *versos libres* tenía otro sentido en la poesía clásica; designaba los versos de longitudes diferentes, cuya disposición variaba y no obedecía a una ley fija. Esta acepción está recogida en el sentido *III*, ya que se trata de una libertad de elementos que se encuentran en el interior de la obra.

III - La libertad de la obra, o de los elementos de la obra, consiste en que parecen animados con una vida propia, y que se determinan ellos mismos por una especie de voluntad interior. Es un hecho bien conocido por los artistas el no hacer todo lo que uno quiere con su obra, como si ésta poseye-

ra su independencia con respecto a su creador. Cuando se habla de libre juego de elementos de una obra, cuando se habla de un rasgo trazado libremente... quiere decir que esos elementos, esos trazos, guían más bien al autor que él a ellos, y no parecen estar determinados por una fuerza exterior. Tales impresiones consiguen que los artistas experimenten a menudo la presencia de una trascendencia de la obra por hacer, que domina su realización. A. S.

➢ INDEPENDIENTE.

LIBERTINO. Este término tiene únicamente sentido estético en la expresión *soneto libertino.* Se trata de un soneto que respeta suficientemente las leyes del género por el propio hecho de ser un soneto (tiene dos tercetos y dos cuartetos), pero que no se somete a otras reglas –lo más frecuente es que no se limiten a las que reglamentan la disposición de las rimas–. A. S.

➢ SONETO.

LIBRETO. Letras o argumento que sirven de texto o pretexto a una obra lírica (ópera, ópera cómica, opereta...). Los libretistas comenzaron a multiplicarse en Italia, en donde el nacimiento y éxito de la ópera requería no solamente la adaptación de temas mitológicos o históricos a las necesidades escénicas, sino también una disciplina en la escritura y una versificación particular. La dificultad residía en la concordancia entre la profundidad del tema literario y la transcripción musical. Cada vez más frecuentemente, en los siglos XIX y XX, los compositores se convierten en los autores de sus propios libretos, como es el caso de Wagner, Berlioz, Richard Stauss, y muchos otros hasta Messiaen. D. C.

➢ ÓPERA.

LIBRO. En el origen de la cultura occidental, las obras escritas se presentan bajo la forma de una larga hoja enrollada sobre sí misma. Hacia el siglo I, se adquiere la costumbre de cortar del pergamino según unas medidas dadas y reunir en un cuaderno las hojas obtenidas. La unión de los cuadernos entre sí, por medio de la encuadernación, constituye un *libro.*

En la Edad Media, el libro, que todavía era manuscrito, a menudo litúrgico, contiene frecuentemente numerosos motivos decorativos; obras de copista (letras floridas, rúbricas e iniciales); o de miniaturistas; autores de cenefas repletas de hojas, de animales fantásticos, viñetas, sin contar las ilustraciones que incluso pueden ocupar toda una página. Los primeros libros impresos (los *incunables)* imitan a los manuscritos en su presentación, en su sistema de abrevaciones, pero reducen considerablemente los elementos decorativos. Los caracteres móviles se sustituyen rápidamente por las planchas de madera grabadas, que pueden incluir texto e imagen. Se compone el libro imprimiendo, por una parte, las hojas que representan el texto y, eventualmente, grabadas en madera, y, por otra, las «láminas fuera de texto» si hay grabados en dulce, pues éstos necesitan una técnica de impresión específica. Hoy en día, se quiere que sea seductor, presentando una buena calidad táctil del papel, un grafismo que alterne blanco y negro más o menos marcado, o incluso color –márgenes, separaciones que incluso pueden reemplazar a la puntuación, y señalan las relaciones–. Se adereza con una cubierta sobria (como la cubierta jansenista) o exuberante, gracias al dorado, al mosaico de cuero... para hacerse agradable al tacto.

Odiado por quienes ven en él un instrumento de subversión; despreciado por quienes le acusan de seguir una estructura lineal clasificadora del pensamiento, competidora de los mass-media que recrea en el hombre –según Mac Luhan– la orientación multidimensional de lo primitivo. No se contenta con mirar, sino que se inmiscuye en todas las áreas del mundo. El libro es el centro de un culto para quienes ven en él un instrumento de conocimiento, e incluso un objeto sagrado, utilizado con respeto porque contiene materiales creados para recoger el sentido de las culturas. Todo parece anunciar que el libro permanecerá, en tanto que medio de comunicación, y como objeto bello, no obstante la aparición de nuevos media. F. J.

En cuanto a lo que es el libro para el lector, hay que añadir lo que él representa para el autor. Es, en primer lugar, la objetivación de su creación, convertido en un ser totalmente aparte, independiente de su creador, y que desarrolla una historia propia –lo cual lamentan muy vivamente los autores desde Horacio hasta Mallarm–. Es también un todo completo, que existe enteramente incluso si es leído en orden sucesivo; mientras que su creación se debe a una elaboración temporal, fragmento a fragmento, escalonada en el tiempo. Finalmente, mantiene una comunicación indirecta con el público; quien verá al libro, pero no al autor –mensaje en un solo sentido hacia el Mundo, y sin retorno.

El libro así constituido *permanece,* mientras que otros escritos son efímeros, y más todavía la comunicación oral. De este modo, se puede comprender la afirmación de Mallarmé, en *El libro, instrumento espiritual:* «que todo, en el mundo, existe para convertirse en libro». A. S.

➢ BIBLIÓFILO, ESCRITURA, VOLUMEN [I].

LICENCIA. En sentido primario, permisión; lo que está autorizado. Por ampliación, permisividad exagerada, laxismo. En ocasiones, más estrechamente, cualidad de lo que es contrario a las buenas costumbres, a la decencia. En un último sentido, lo *licencioso* es una noción moral y no estética. Su presencia no indica no-valor estético, ni valor. Los grabados o novelas licenciosas frecuentemente son de una plenitud, una banalidad, que se vuelven tiernas, enojosas; esto es, inexistentes.

En un sentido estético, se emplea a veces la expresión *licencias poéticas.* Se trata de las libertades tomadas por un poeta en la lengua; normal-

mente, gramaticales y ortográficas. En ciertos casos, lo que se considera como licencias son en realidad arcaísmos, a veces regionalismos, o formas raras pero correctas, que no podemos propiamente considerarlas como verdaderas licencias. El derecho del que goza el poeta para servirse de licencias poéticas ha sido bastante discutido. Nos preguntamos con qué derecho un poeta está autorizado a respetar menos su lengua, a exigirse él mismo menos que un prosista. En su *Pequeño tratado sobre poesía francesa,* Thodore de Banville reduce a lo siguiente el capítulo *Licencias poéticas:* «No las hay.» A. S.

LIED. ***I - Género musical*** específicamente germano, cuyas obras maestras aparecieron en el siglo XIX de mano de las composiciones vocales de Schubert, Shumann, Hugo Wolf o Mahler. El *lied* se presenta como una melodía generalmente breve sobre un texto poético de gran calidad con acompañamiento instrumental u orquestal. De carácter muy variado, a menudo muy rico en inspiración e invención; el *lied* intenta aliar, en el cuadro de una composición cantada de dimensiones reducidas, la fuerza expresiva de la poesía germánica con el poder de sugestión del lenguaje musical. A este respecto, constituye una de las producciones artísticas más acabadas del romanticismo* alemán.

II - Forma musical de un tipo particular, llamada forma lied, que puede aplicarse a cualquier género de composición musical, instrumental o vocal. Esta forma se caracteriza por una división tripartita de la obra, presentándose la parte final como una copia idéntica o ligeramente variada de la parte inicial (forma *aba* o *aba'*). La existencia de un eje de simetría constituido por la parte central, a ambas partes del cual se distribuyen las dos partes extremas; así como el equilibrio estructural que resulta de ellas, contribuyen a hacer de esta forma lied el tipo más simple y más elemental de la forma en arco. F. B.

➢ CANTILENA, CANTO.

LIFARIANO. De la estética de Sergio Lifar, quien introdujo en Francia la reforma neoclásica. Su idea dominante consiste en que la danza es movimiento, y de ahí proviene el empleo de los desplazamientos del eje para introducir el dinamismo en la inmovilidad. Cuando creó *Ícaro* (1935), cuya música es posterior a la coreografía, demostró que la danza es un arte enteramente aparte que no proviene de la música. Preconiza la libertad del coreógrafo en la elección de su tema (creó a este respecto la palabra coreautor), el empleo de la técnica, el soporte sonoro, etc... Esto le llevó a instaurar el ballet de tesis. No rechaza al pasado, y utiliza todos los pasos de la técnica clásica, añadiéndoles los de la reforma neoclásica. Transforma radicalmente el ballet, pero sin innovaciones; y lejos de desagradar a los espectadores, los complace, y hace que se represente en la Ópera un espectáculo de ballet cada miércoles, creando un público de fieles aficionados. Las estrellas que él forma —Lycette Darsonual, Solange Schwarz e Yvette Chauvité— alcanzan rápidamente una notoriedad internacional. La estética lifariana ha desempeñado un papel capital en la evolución del ballet en Francia. G. P.

➢ NEOCLÁSICO, TESIS *[III, 2]*.

LIGERO / LIGEREZA

I - Sentido propio

Cualidad de lo que tiene poco peso.

1 / La ligereza real de los materiales interesa sobre todo a las artes del volumen (arquitectura, moblaje, artes decorativas...). Se dan ciertas ventajas, como la facilidad para desplazar los objetos, para subirlos... Pero la ligereza va a la par en cuanto a la falta de solidez; de ahí su papel en las artes de lo efímero, o las imitaciones reducidas (maquetas de edificios en corcho). El uso de los materiales, a la vez ligeros y resistentes, ha podido dar lugar a formas estéticamente interesantes (por ejemplo, construcciones en aluminio). A. S.

2 / La ligereza sugerida es la del cuerpo que en realidad pesa, pero que en el arte da la impresión de escapar a la pesadez. Por ejemplo, la ligereza es un principio fundamental de la danza clásica. Todo debe concurrir en ella: morfología esbelta; tiempo fuerte marcado en la cumbre de la trayectoria; movimientos en elongación más bien que en contracción, sin levantar la pierna, sin saltos ni giros, ropa (tutú y tul o gasa para las mujeres; camisas con mangas vaporosas y estrechadas en el puño, y creando el efecto de alas para los hombres). Este ideal es menos imperativo en lo clásico contemporáneo, que vuelve a dar un valor estético a los movimientos del suelo, o hacia el suelo. Sin embargo, la pesadez queda desterrada. G. P.

➢ AÉREO.

3 / La ligereza en sentido amplio es la cualidad de lo que no se apoya, no golpea violentamente; pero, sin embargo, roza –o lo que es debido a este rozamiento–. Así, hablamos, en música, de la ligera interpretación de un pianista; en dibujo o en pintura, de una capa ligera, un trazo ligero. El término se emplea laudatoriamente, dando a un tiempo la idea de maestría en el gesto y de delicadeza en la realización.

III - Sentido figurado

1 / Por analogía con el sentido precedente, se habla de ligereza, en literatura, al tener en cuenta los sonidos y ritmos que sugieren una impresión de algo que sucede de manera aérea.

2 / Por extensión, también en literatura, es ligero aquello que no entorpece con detalles circunstanciales, con largas y minuciosas precisiones. Expone solamente algunas indicaciones, y el resto queda sugerido.

3 / Con un matiz moral, lo ligero se opone a lo serio. Es ligero lo que es fácil, agradable, que no exige un esfuerzo intelectual. En este sentido, se habla de música ligera. En algunos casos, sobre todo en literatura y en teatro, lo ligero es lo que añade a estos caracteres un matiz más o menos erótico*. A. S.

➢ FESTIVO.

LÍMITE. El concepto de límite es una categoría fundamental en el pensamiento estético y filosófico del pensador español Eugenio Trías, quien a lo largo de diferentes ensayos *(Los límites del mundo, La aventura filosófica* y, especialmente, *Lógica del límite)* traza una reflexión sobre la idea de límite como una dimensión necesaria y positiva en las coordenadas del pensamiento occidental actual. Al haberse consumado una forma del pensar que ha caracterizado a la modernidad, y que radica en una concepción negativa de la idea de límite (Kant, Heidegger, Wittgenstein), el giro que el pensamiento de Trías impone a la tradición se fundamenta precisamente en una nueva concepción de la relación entre el ser y ese límite: el ser, eso que desde Parménides a Heidegger se llama ser, se concibe ahora justamente como límite. El ser es ser en tanto que límite. Desde el punto de vista del *logos,* si pensamos el ser desde el límite, el logos de ese límite no puede ser sino todo lo contrario de un logos abstracto o puramente formal. Debe estar en necesario diálogo con las formas sensibles que se proyectan desde el límite, y esas formas son las que elaboran y producen las artes, por ello todo análisis del ser debe partir de una estética.

Trías establece una nueva división de las artes según estén instaladas más o menos cerca (en el sentido lógico) del límite. Estarían, primeramente, las artes de la frontera, que dan figura, forma y sentido (logos) a ésta y, a continuación, las artes mundanas o apofánticas, que saltan del ambiente al mundo mismo, dándole forma y sentido en el modo de la imagen figurativo-icónica (artes figurativas) y de la palabra poseedora de significación. El logos del límite se enuncia mediante la figura simbólica, «todo arte tiene en el símbolo su horizonte trascendental», porque el arte verdadero es el que se alza hasta ese límite que articula el ser. Las artes fronterizas, más cercanas a ese límite, son arquitectura y música (aquélla constituiría el a priori fronterizo de toda voluntad configuradora icónica, del mismo modo que la música lo es en relación con las artes del lenguaje). A través de la mediación arquitectónico-musical, que da forma y medida –sentido sin significación–, se establece el juego icónico de la mirada (artes figurativas), y sólo después se puede establecer el logos (pensar-decir) que da nombre y significación de la cosa (artes del signo: la escritura).

La opción de Eugenio Trías constituye una crítica radical del modelo lógico aristotélico-hegeliano, y consecuentemente, de la reflexión artística de la modernidad. Frente a la voluntad moderna de absoluta revelación de lo sagrado, lo divino, lo que se encierra-en-sí, aparece como irrevocable un ser que es límite, poseedor de un sustrato que siempre se resistirá a toda ilustración, y cuya única forma de designación lógica radicará en la figura del símbolo. La contradicción del arte moderno radica en que es un producto ilustrado que fluctúa entre dos opciones que sobrepasan por exceso o defecto el límite: un arte genial, que se pretende inspirado, maniático, y por encima de toda forma y convención, o un arte fundamentado en un hacer ilustrado, revelador y desmitificador de todo enigma y elilminador de todo componente sagrado. En ambas ramas el arte se encamina a su muerte, constituyéndose, o bien en un producir tecnificado y carente de alcance simbólico, o bien en un «art pour l'art» que pierde todo valor y significación. Frente a ello, el arte sólo es tal si se instala en ese gozne, en ese límite entre ambos territorios (el sagrado y el mundano).

Es en este momento cuando se hace necesario establecer una ontología del límite, conceptualizar y marcar el territorio del logos. El habitante del límite sería el *daimon,* un dios menor (algo le falta, puesto que es límite). Ese *daimon* se constituiría en las figuras simbólicas de Eros (fundamento del deseo), Poiesis (fundamento del producir), Logos (unidad del pensar y el decir) y Mnemosyne, que armoniza a las demás configurándoles sentido y finalidad.

Frente a ontologías extramorales, la ontología del límite reivindica un contenido ético: la raíz de la idea y de la experiencia del arte es ética, es en el apasionado compromiso lingüístico con el gozne que une y separa, en que se funda todo decir filosófico y todo obrar artístico. Este contenido ético sólo se puede exponer de forma figurativo-simbólica. Una ética del límite ha de ser, consecuentemente, una política que cuente con ese logos figurativo-simbólico. Sin él, toda praxis se vuelve pura tecnología de poder, disfrazada, como en la sociedad actual, a través de la «reconversión» del culto en «cultura» y a través del «espectáculo» del poder mediado por la tecnología de la comunicación. A. R. S.

LÍMPIDO. Incoloro, y de una transparencia perfecta. En estética, el término es siempre laudatorio. En sentido propio, califica y valoriza a los materiales como el cristal, que dejan pasar toda la luz sin ensombrecer ni modificar el color. En sentido figurado, califica en literatura un estilo de muy claro y muy puro, en el que la expresión deja al descubierto todo el sentido. A. S.

➢ PURO.

LINDO. Término laudatorio referido a lo que es pequeño, configurado con delicadeza y gracia, con formas dulces y ovaladas y finura en los detalles.

Lo lindo *(niedliche)* se abre espacio en la reflexión estética cuando Schasler *(Aesthetik,* 1886) lo opone a lo sublime sustituyendo a lo trágico. La dulzura y la delicada pequeñez de lo lindo, efectivamente, es lo contrario al vigor, la intensidad y la grandeza de lo sublime. La tesis de Schasler, introducida en Francia por Victor Basch, pone a la vista que las categorías estéticas no se distribuyen en parejas antitéticas, pues una misma categoría puede oponerse a otras que tengan notas distintas. Así, pues, por ejemplo, lo cómico y lo lindo se oponen ambos a lo sublime. A. S.

LÍNEA

I - Definición general

Para la geometría, la línea es la figura engendrada por un punto que se desplaza. No tiene grosor. Pero el lenguaje de la estética, como el lenguaje corriente, llama línea a todo trazo continuo en longitud, ya sea grosor, como el límite de una superficie, ya sea teniendo algo de grosor: trazo dejado por un lápiz, una pluma, un pincel... o disposición de motivos u objetos en fila. Una línea se caracteriza por su forma (recta, quebrada, curva), que puede estar determinada sobre una superficie o en el espacio, y por su dirección (horizontal, vertical, oblicua...).

II - En las artes plásticas

La línea es uno de los elementos de base.

1 / Artes del dibujo

La línea, las líneas, constituyen el dibujo mismo. La línea permite representar las formas trazando sus contornos; permite también el modelado, como el sombreado con trazos. Débiles variaciones en el grosor de una línea, permiten al dibujo evocar una sombra, una materia seca o blanda, una consistencia, un volumen. La calidad del trazo de la línea se ha convertido, de tal modo, en un criterio para valorar el talento de un dibujante, que lo atestiguan numerosas anécdotas. Apelle y Protogene rivalizan en sutilidad en el trazado de una línea. Un emperador chino encargó un cuadro a un pintor que al cabo de diez años presentó un inmenso cuadro, en el que había trazado una sola línea. Ingres, a quien Degas pidió consejo, respondió: «Haz líneas, muchas líneas; de memoria y del natural.»

2 / En pintura

Se puede distinguir la línea sin grosor, límite de una superficie, de la línea trazada, que tiene grosor. La importancia de la línea en pintura es tal que Wölfflin *(Principios fundamentales de la historia del arte)* se sirve de ella para diferenciar la pintura de *orden plástico o lineal,* en donde una forma está siempre separada de otra, de la pintura de *orden pictórico,* en la que la línea se emancipa del objeto, y no dibuja ya con precisión los contornos. La pintura clásica estaría caracterizada por el orden lineal, mientras que la pintura postclásica lo estaría por el orden pictórico. En la pintura abstracta, la línea supera al objeto representado, y puede no tener ningún parecido gráfico con él. La línea elimina de la pintura todo lo que engaña a la vista* e incluso lo anecdótico. También asume una importancia de primer rango en los movimientos de la pintura abstracta como el neoplasticismo –Mondrian estableció una relación de equilibrio entre las líneas rectas horizontales y las líneas rectas verticales–, o el constructivismo* ruso –Rodchenko decía que introduciendo la línea en el plano, como nuevo elemento de construcción, se podía llegar a «construir la esencia»–. La línea principal o dominante puede indicar, en un cuadro, un movimiento, una dirección; ella misma está dotada de energía. Las correspondencias de líneas pueden crear un cuadro casi musical –Gauguin hablaba de «orquestación de las líneas» y Kandinsky de la «fuga lineal», de «la composición melódica»–. Las líneas aseguran la repartición de la superficie pictórica, como en Mondrian o Léger. Pero la línea no es más que un elemento formal de la pintura. Puede tener, por su movimiento, por su dirección, una riqueza de sentido inagotable. Todos los pintores han insistido sobre la significación de las líneas. Signac decía que «la dominante de las líneas es horizontal por la tranquilidad, ascendente por la alegría, descendente por la tristeza». Hartung afirmaba que «el trazo que se escapa de la pesadez tiene una significación psicológica» y «corresponde a un impulso interior». La línea, por su pureza, está dotada, como lo han dicho Apollinaire y Mecislas Golber, de «virtud plástica»; Golber incluso hablaba de «la moral de las líneas».

«Línea visual» es un término de Bellas Artes que designa el efecto general producido por la reunión y composición de varias partes.

3 / En arquitectura

El juego de líneas crea ritmos espaciales. Se caracteriza a los estilos arquitectónicos por las líneas dominantes, definidas ya sea por sus formas (líneas rectas de la arquitectura clásica griega o de las arquitecturas neoplástica o funcionalista, líneas curvas y ondulantes de la arquitectura barroca o del Art nouveau), ya sea por su dirección (predominio de la línea horizontal en los palacios clásicos, tales como el de Versalles; ascensión de las líneas en las catedrales góticas). Las relaciones de las líneas entre ellas, como el juego de la curva y de la contracurva, caracterizan también un estilo por la manera en que conecta a la obra con ella misma.

4 / En escultura

Como en arquitectura, la línea es dibujada por la forma de los volúmenes. La línea escultórica es el perfil de una forma tridimensional, ya sea porque se dibuje sobre otras partes de la obra misma, ya sea porque dibuje la obra sobre un entorno que le proporciona un fondo.

En todas estas artes del volumen, la línea tiene el mismo poder sugestivo o simbólico que en la pintura. Se la puede, por ejemplo, observar sobre las líneas atormentadas y dinámicas del barroco o en la serenidad majestuosa de las horizontales que dominan el estilo clásico. N. B./A. S.

III - En el arte de la danza

El término línea se emplea sobre todo en la expresión coreografía de líneas, que designa a dos nociones diferentes: *1)* Figura formada por la disposición de un grupo de bailarines. *2)* Dibujo formado por el desplazamiento de uno o varios bailarines.

En el primer sentido, la coreografía de líneas no existe cuando baila una sola persona. El segundo sentido no existe en el caso en que los bailarines no se desplacen: movimientos ejecutados en el sitio y, en particular, las danzas llamadas sentadas.

Generalmente, una danza está formada por la asociación de una coreografía de pasos con la coreografía de líneas.

La coreografía de líneas, en los dos sentidos del término, ocupa un lugar muy importante en las

danzas primitivas, en las que generalmente convierten en lo esencial. La principal línea de desplazamiento es la redonda (consultar esta palabra).

La importancia de la coreografía de líneas es casi siempre inversamente proporcional a la de la coreografía de pasos.

En las primeras formas del ballet (siglo XVI) y sobre todo en el Ballet de la Corte ha habido un predominio de la coreografía de líneas. Ésta continuará teniendo un lugar predominante a lo largo de los siglos XVII y XVIII y hasta comienzos del XIX, cuando se constituye la técnica de los pasos. La época romántica (1832-1870) conoce un equilibrio entre los dos tipos de coreografía en el estilo francés (consultar este término). Pero hacia finales de siglo, en el período de la decadencia, el estilo italiano (consultar este término) marca una regresión de la coreografía de líneas en provecho de la de pasos. En el siglo XX, se vuelve a encontrar este equilibrio.

Ciertos coreógrafos como Georges Balanchine destacan particularmente en la coreografía de líneas.

Durante mucho tiempo, la armonía de la coreografía de líneas ha sido buscada en la simetría, pero hoy en día, se aprecian las líneas asimétricas. Los coreógrafos pueden inspirarse para el desplazamiento en las curvas matemáticas. Otros, como Merce Cunningham, evitan sistemáticamente la constitución de líneas. G. P.

➢ COREOGRAFÍA *[II, 2]*, SERPENTINA (LÍNEA), TRAZO *[I]*.

LÍNEA FUERZA. Tomado del vocabulario de la física, y sobre todo de Faraday, el término de línea fuerza ha sido utilizado por Van de Velde *(Teoría de la línea como fuerza,* 1899) para crear un concepto de estética, según el cual la línea sería «una fuerza activa como las fuerzas elementales». Seguidamente, los pintores futuristas italianos desarrollaron un concepto que dirige su teoría del arte. La línea fuerza es concebida como línea del movimiento de los cuerpos, incluso de los aparentemente inmóviles. La línea fuerza habría salido de la estructura misma de la Materia, de su «mayor o menor densidad molecular», de su capacidad de refracción luminosa y cromática.

Las líneas fuerza caracterizan la potencialidad del objeto, y lleva al espectador a interpretarlo en su unidad. Le permiten, en efecto, penetrar la parte oculta para asir la secuencia, el pasaje. Y por añadidura, permiten relacionar un objeto con los volúmenes y los planos de otros objetos. En *Las Fuerzas de una calle* (1911), Boccioni traza las diagonales luminosas, que son las que sugieren el movimiento de la calle. En *Las Líneas Fuerza del Rayo* (1912), Russole nos muestra la fuerza de la electricidad atmosférica por medio de líneas móviles y sinuosas. En la misma época, el pintor alemán Franz Marc multiplica en sus telas líneas enmarañadas para forzar al espectador, escribe, a «tomar parte en el movimiento dinámico de las fuerzas cósmicas».

➢ FUTURISMO.

LINEAL

I - Sentido propio

Que concierne a las líneas o se hace por medio de líneas*. Es un término del lenguaje corriente que la estética emplea en su sentido general; pero toma un sentido particular en el dibujo, en la pintura y en la danza.

Dibujo. Se llama *perspectiva* lineal* a la que reglamenta la disposición de las líneas. Y, al contrario, el término de dibujo lineal no es estético, sino técnico: se trata de un gráfico que representa a los objetos sin perspectiva, en proyección sobre un plano. No hay que confundir con *dibujo de trazo,* es decir, dibujo sin modelado ni sombras.

Pintura. Por la oposición que hizo Wölfflin entre *lineal* y *pictórico,* que designa a dos géneros de pintura. Consultar *Línea* y *Pictórico.*

Danza. La estética lineal se opone a la estética angular; ésta excluye los ángulos de las articulaciones, sobre todo los ángulos rectos y planos, creando una impresión de rigidez. Busca las largas líneas flexibles, inscribiéndolas en las curvas. Es la estética de la danza clásica, ya que ésta implica flexibilidad, suavidad y ligereza. No se la encuentra prácticamente nunca en los orígenes de la danza, sino que resulta de una evolución. Por ejemplo, la danza antigua de Grecia pasa a finales del siglo VI antes de Cristo de la estética angular a la estética lineal. Puede aparecer también como el contrario de la estética angular; como es el caso de la danza señorial de la Edad Media, cuando se constituye como oposición de las danzas paganas. Ciertas formas de danza muy evolucionadas, como las de la India, conservan la estética angular. G. P.

II - Sentido figurado

La estética en general, y sobre todo la estética de la *literatura** emplean *lineal* para indicar que una obra se desarrolla en una única dimensión. Este desarrollo, cual hilo, de la primera a la última palabra, impone al escritor enormes molestias cuando se trata de ofrecer, por medio del lenguaje, algo que comporte numerosos elementos simultáneos; es el caso de la descripción*. A. S.

LÍRICA / LIRISMO

I - Sentido etimológico: la obra lírica, obra para canto e instrumentos

Etimológicamente, es *lírico* lo que concierne a la *lira,* instrumento de cuerdas de igual longitud pero de grosor y tensión diferentes, punteada con los dedos o con la púa. La lira propiamente dicha, o *forminx,* era sobre todo utilizada para la ejecución en privado, para la música de cámara. La *cítara,* en la antiga Grecia, era una lira mayor más sonora; instrumento de concierto, de ejecución en público. Los griegos también tenían instrumentos de cuerdas desiguales en longitud, parecidas al arpa. Todos estos instrumentos estaban consagrados a Apolo. Los instrumentos de viento (flautas, oboes, clarinetes) pertenecían al culto de Dioniso, a las grandes representaciones teatrales y a los concursos musicales. Pero el término *lírico,* que

designa en sentido propio al canto acompañado de lira, o de cualquier otro instrumento de cuerda, se ha extendido a toda la poesía cantada, sostenida por uno o dos instrumentos cualesquiera. Existe una poesía lírica que se basta a sí misma, que forma un género ella sola, y una poesía lírica teatral –la de las partes cantadas de una tragedia o de una comedia por oposición a las partes habladas o más bien declamadas, con o sin acompañamiento musical–. Pero otra distinción viene a subdividir cada una de estas dos clases. Por un lado, la lírica coral, colectiva, de todo un grupo, ya sean coros religiosos o de fiesta, ya sean cantos del coro trágico o cómico. Por otro lado, el canto individual, canción de banquete, canción báquica, canción de amor, lirismo privado e íntimo (ilustrado en Grecia por los grandes poetas líricos eólicos Alceo y Safo).

En este primer sentido, la obra lírica se caracteriza por la unión indisoluble de la poesía y de la música. Hoy en día, este sentido, es más bien histórico, y se aplica sobre todo a la lírica antiga; pero ha sobrevivido hasta nuestros días en la expresión *teatro lírico*. Éste es un teatro cantado, en el que toda la pieza puede estar compuesta de música, o pueden alternar lo hablado con lo cantado. El teatro lírico cuenta con bastantes géneros: tragedia musical, ópera, ópera cómica, opereta, comedia musical, etc. Pero siempre la música es en ellos acción dramática gracias a los personajes, y la acción está estilizada, un poco irreal, transfigurada por su posición en un mundo paralelo al mundo verdadero. Además, no se escucha la palabra cantada como la hablada, teniendo, de este modo, el teatro lírico su audición propia.

➢ CORO, ÓPERA.

II - La poesía lírica definida por su forma

En el teatro griego, las partes cantadas se distinguían de las otras por su ritmo. Los textos *dichos* eran en verso y formaban series completas de un mismo metro, corrientemente yámbico* que era apto para el discurso continuo y para el diálogo. Las partes *cantadas* usaban metros variados, a menudo muy cortos, dispuestos frecuentemente en estrofas. Venimos entonces a llamar lírica a la poesía que utiliza tales formas, por oposición a la del diálogo regular yámbico, a la del recitado pico (hexámetros dactílicos). Se sitúa también dentro de la poesía lírica la poesía *elegíaca**, cuya serie de dísticos está a mitad de la serie de un único metro y el discurso estrófico. Este sentido del término, nacido de la poesía griega y latina, se ha extendido hasta la poesía moderna. Por ejemplo, en francés, toda organización estrófica es a este título lírica.

Pero entonces se plantea el problema de saber si hay un lazo suficientemente estrecho entre la forma y el fondo, para que los *ritmos* líricos no puedan aplicarse más que a un *contenido* lírico (ver más abajo sentido *III)*. De ser así, se excluiría entonces al diálogo teatral o la poesía narrativa. De hecho, estos ritmos han sido ante todo utilizados por la poesía *gnómica**, en la que se ha deformado un poco el «éthos» para hacerlo entrar en un «éthos» lírico. Pero el problema se ha planteado netamente en el siglo XVII, a propósito de la introducción de estancias (estrofas) en la tragedia y, enseguida, y aun de manera más aguda, por la articulación, en los siglos XVIII y XIX, de poemas épico-líricos como la balada*. A veces, se ha admitido que la lírica y la épica se excluyen, y que de tales formas se determinaría la inferioridad de los pueblos o de las épocas que aún no habían acertado a separarlas. Es cierto que el recitado que adopta una *forma* lírica toma un aspecto particular. Utiliza frecuentemente una presentación directa, que inunda a los personajes, y adopta la primera persona. Sufre la tendencia a disponer en pequeñas células narrativas, centradas cada una en un tema, un aspecto del transcurso de los sucesos, y, a menudo, el conjunto del recitado está ritmado por la repetición de los mismos elementos narrativos y las mismas fórmulas, formando un refrán. Semejantes formas han sido capaces de ofrecer obras de gran valor en la *canción de «toile»* medieval (Bele Doette, *«Le samedi al soir faut la semaine...»),* en los poemas del *Edda* (Lai de Volund, Lai de Fafnir, Lai d'Atli...), en las baladas inglesas y escocesas *(Thomas le Rimeur, Chevy Chase, Sir Patrick Speus...),* en los poemas románticos (ciertas baladas de Goethe o de Schiller, *La leyenda de la monja,* de Victor Hugo...) e incluso en los poetas secundarios, como, por ejemplo, el *Roland* de Napoleón Peyrat, «Napol le Pyrénéen».

III - La poesía lírica definida por su contenido como poesía de la afectividad

La discusión precedente demuestra que la forma lírica puede acomodarse a los contenidos más diversos, pero a menudo ha sido consagrada a la expresión de sentimientos personales. De ahí que surja un nuevo sentido de la palabra lírica: la poesía de la efusión sentimental, en donde el poeta «expresa sus sentimientos».

Pero esta definición a veces ha llevado a considerar como verdaderamente lírica sólo a aquella poesía en alguna manera biográfica; en donde el poeta relata los sentimientos que experimenta efectivamente en ciertas circunstancias de su vida. Sin embargo, hay dos casos que no entran en esta concepción, tratándose, no obstante, de poetas que no se puede dejar de considerar como líricos. Primeramente, están los poetas que trabajan a órdenes de alguien, como Píndaro, prototipo de poeta de gran lirismo. Después, los que expresan los sentimientos de otros, ya se trate de personajes reales diferentes a ellos mismos, ya sean personajes ficticios. Walter Scott, por ejemplo, ha introducido personajes inventados como pantallas entre el público y él, por medio de los innumerables narradores ficticios de sus novelas; o ha guardado una total reserva sobre sus sentimientos personales en su obra lírica, que es importante y excelente.

La poesía lírica no se limita a aquella en la que el poeta confía al público sus sentimientos, sino es más bien la que presenta aspectos subjetivos –cualquiera que sea el tema, el poeta, u otro as-

pecto–, y en donde los hechos y las cosas no se ven por ellas mismas, sino a través de una resonancia interior en el alma humana. Ésta es la teoría de Hegel, a pesar de que él haya fluctuado un poco entre una subjetividad general, para la cual los sentimientos pueden ser «aprehendidos en su profunda esencialidad y expresados de forma sustancial» –que permite al poeta salir de sí mismo para acceder a una verdadera contemplación–; y una subjetividad estrictamente individual, que conduce al poetas lírico a «no expresar otra cosa que su yo», sus propios sentimientos, personalmente sentidos.

Pero, una interioridad subjetiva ¿es suficiente para crear la lírica? Baudeaire (en *El arte romántico)* hace una indicación que nos conduce a añadir otro carácter a la definición del contenido afectivo lírico. Encuentra él en el lirismo una intensidad particular de la vitalidad del alma, que otorga a ésta un movimiento ascendente, y, sobre todo, para quien «todo es, por así decirlo, apoteósico». Es efectivamente un carácter del lirismo esta especie de aureola que transfigura todas las cosas –ya puede ser una aureola de luz o de sombra, de alegría, de entusiasmo, de melancolía o de desesperación.

La poesía no es la única que se encuentra en este caso, sino que se puede extender lo lírico hasta la prosa; lo cual ofrece una nueva definición.

IV - El lirismo como transcripción del estado de espíritu en el estilo

Este estado de espíritu señalado por Baudelaire nos lleva, todavía en palabras del autor, a formas de estilo especiales, marcadas particularmente por «la hipérbole y el apóstrofe». Se podrían añadir a éstas otras figuras del pensamiento, como la exclamación, la imprecación, e incluso la interrogación. En definitiva, todo lo que se toma como un aparte, que habla en vocativo, que da a la frase una especie de impulso o de elevación. Existe entonces un *estilo lírico,* que puede ser absolutamente independiente de los casos definidos por los otros sentidos del término.

Hay, pues, siempre, cualquiera que sea la acepción en la que se tome la palabra *lírica, lirismo,* una vaga idea de movimiento y de lengua particularmente poética. Pero esto únicamente ofrece un concepto a la vez sincrético y confuso; pues los caracteres que ahí se entrevén, si son acumulables o acumulados, no están siempre necesariamente reunidos. Si se quiere alcanzar una noción precisa, hay que constatar que, en esta común nube de oro, existen cuatro criterios diferentes del lirismo que determinan en realidad cuatro conceptos diferentes. A. S.

➢ LENGUAJE *[IV].*

LITERARIO. Adjetivo que concierne a la literatura. El *arte literario* puede ser tanto el dominio de la literatura y del conjunto de sus obras, como la creación de sus obras y las exigencias a las cuales tiene que encomendarse. Los medios literarios (como un salón literario) son los que se interesan por la literatura y la cultivan. La estética literaria es la reflexión sobre los hechos de la literatura, y la elaboración de los conceptos que la conciernen. A. S.

➢ ARTE, ESTÉTICA, GÉNERO, LETRAS *[II, 2],* POÉTICA.

LITERATURA

I - Arte que tiene como materia el lenguaje

La etimología *(littera,* carácter de un alfabeto) une a la literatura con el escrito y, efectivamente, el escrito asegura la fidelidad y la duración de la transmisión y de la conservación de las obras literarias. Pero definir la literatura solamente como arte de los escritos significa que se obvia la existencia de una literatura oral considerable, y de una cultura literaria real, frecuentemente muy desarrollada en los pueblos sin escritura. Para quien se interesa en la estética, la literatura se define por *el empleo del lenguaje articulado como material de la obra de arte.* Por este hecho, este arte tiene varias características:

1 / Es un arte del tiempo

La obra literaria, como la obra musical o coreográfica, se desarrolla *en actos, en una dimensión de sucesión.* Se asimila la forma general de una obra literaria por medio del pensamiento, en una especie de involución de los sucesivos momentos que se agrupan en una visión de conjunto. Su ejecución (por medio de la lectura, de la audición...) se nos ofrece *partes extra partes,* apareciendo los elementos uno después de otro, y nunca a la vez. Esto concede una importancia particular a todas las disposiciones que organizan la obra, y hacen posible comprender la forma general al integrar los elementos sucesivos: lo que llamamos *composición**.

2 / Es un material que utiliza un material preorganizado

Se sirve de una u otra lengua, que posee ya su vocabulario, su gramática, su sistema fonético, a los cuales el literato debe acomodarse, o sobre los cuales se apoya. Pero el uso que hace esta lengua hace que ella misma se modifique, puesto que la obra literaria hace resurgir, mantiene, refuerza y difunde lo que utiliza de la lengua.

3 / Es un arte ligado a los órganos fonéticos y a la voz

De este modo, es vivido fisiológicamente, ya sea en acto, imaginaria o virtualmente, sobre todo por las personas de tipo verbal motor, pero también auditivamente. La facilidad con que se pasa de una posición de órganos fonatorios a otra, las modulaciones que impiden que se bloqueen en una misma posición continua, tienen un gran papel en la estética literaria.

4 / Es un arte de la relación entre el significante y el significado

El arte literario juega sobre dos planos, por la naturaleza misma del lenguaje: arte de los sonidos y arte del sentido. Pero es fundamentalmente uno, pues se debe a su esencia misma el que los sonidos articulados adquieran un sentido, denotado o connotado, con todas las fuentes de la sugestión al lado de las de la significación.

II - Sentido anexo y derivado, peyorativo: aspecto artificial que puede tomar la literatura del sentido I

Se llama aquí literatura al supuesto en el que el procedimiento o la forma son ellos mismos su propio fin. La obra, entonces, no tiene sustancia, es decir, contenido con sentido, autenticidad del pensamiento y sinceridad en su expresión, atmósfera afectiva, e incluso valor estético. «Y todo el resto es literatura» dice en este sentido Verlaine al final de su *Arte poética*. A. S.

LITOGRAFÍA. La técnica de la litografía, que proviene de aplanar la producción de imágenes consideradas por los estudiosos de la estética grabados, revolucionó el arte de la estampa* a mitad del siglo XIX. La litografía ofrece una triple posibilidad.

Por una parte, permite pasar perfectamente de la sombra a la luz utilizando juiciosamente las grabaciones del negro o la apariencia de toques coloreados parecidos a los de los acuarelistas. De este modo, ofrece visiones diáfanas, que expresan una sensibilidad impresionista, en la que todo es producto del efecto de una luz vacilante, portadora de un espacio en el que las formas se borran progresivamente a medida que se van internando en el espacio. Entonces, surge un esfumato, dejando un trágico libelista, como es el caso de Daumier, o una forma de sensualidad afectada, muy apreciada a finales del siglo XIX. Por otra parte, capaz de representar motivos sin superficies ni volúmenes netos, la litografía se presta fácilmente a la realización de estampas llamadas abstractas, porque sus colores lisos admiten tanto nublados, como juegos geométricos que combinan figuras coloreadas de contornos sin rigidez.

Finalmente, la litografía, por sus francos colores lisos, sin espesor ni degradación, que rechazan cualquier modelado, conviene para el cartel (como en el caso de Toulouse-Lautrec), o para los juegos del op arte, del arte minimal, e incluso en los decorados del arte psicodélico. En este caso, ocasiona un cierto «malestar» en el orden estético.

Pudiendo unirse a procedimientos fotográficos, el arte de la litografía permite no solamente la creación de estampas (en sentido estricto), sino también la producción de múltiplos que acceden a la dignidad de obras de arte. F. J.

➢ COLOR LISO *[i]*, GRABADO, MÚLTIPLO.

LÍTOTE. La lítote (del griego λιτότης, pequeñez, empequeñecimiento, de λιτός, pequeño) es una figura retórica que consiste en decir lo menos posible para sugerir lo máximo. La lítote que se emplea como simple uso de un término menos fuerte es bastante rara; a veces se la llama *atenuación*. Lo que sucede más frecuentemente es que la lítote adopte una forma negativa. De este modo, Corydon, en Virgilio, dice *nec sum adeo informis,* no soy hasta tal punto deforme, para hacer entender que él estaba bastante bien formado. Antónimo: hipérbole*. L.-M. M.

LITURGIA. Del griego λειτουργία, servicio público. En este primer sentido, la palabra designaba, en Atenas, una función de interés público cuyos gastos eran sufragados por un ciudadano rico. Entre estas liturgias figuraban las coregías que encargaban los coregos, ocupándose de la organización y de los gastos que suponía los coros del teatro.

La idea general de servicio se ha restringido pronto al dominio religioso. En la Biblia de los Setenta, en el Nuevo Testamento, designa al servicio del culto. De ahí proviene el sentido actual: conjunto de ritos, oraciones y ceremonias sagradas que constituyen un culto público.

La liturgia se distingue de la comemoración y de la representación, ya que, para la comunidad que la celebra, es la reactualización de un acto auténtico, histórico o no. Por ejemplo, para los fieles, la misa es la representación de la Cena y del Sacrificio de Cristo. La liturgia tiene como finalidad dar vida a este acto por medio de una experiencia espiritual. Es un «arte total» porque se dirige no solamente a la vista y al oído, sino también al olfato (inciensos), al gusto (la comunión), al tacto (unciones, beso de la paz). Todo lo que concierne a la celebración de la liturgia obedece a una tradición sometida a la autoridad religiosa: la orientación y la estructura del lugar (iglesia, templo, aire consagrado), los temas, formas, técnicas y ornamentos de los objetos de culto, las letras y cantos, la música, etc. Estas reglas son hoy en día menos observadas. Pretendiendo traducir realidades sobrenaturales, el arte litúrgico evita todo realismo e invoca ampliamente a los símbolos. La comparación entre un icono (bizantino o ruso), objeto litúrgico, y una pintura religiosa que se refieran al mismo contenido, permite medir la diferencia entre arte litúrgico y arte religioso. Sin embargo, el primero, tan original, tan diverso y universal, es producto de una actividad que no tiene como cometido principal la creación estética. M. S.

➢ COREGA, COREGÍA, IGLESIA, ICONO, RITO, SAGRADO, SÍMBOLO, TOTAL (ARTE) *[i]*.

LLAVE

I - Sentido propio

La llave es el instrumento que, introducido en una cerradura, permite la apertura y el cierre de ésta. Las llaves, en cuanto objetos, han dado lugar a creaciones artísticas, enfatizando la artesanía del hierro forjado o de la bisutería. Resultan también utilizadas, a título de atributo, en la iconografía (llaves de San Pedro, llaves de una ciudad, de una fortaleza...). Son empleadas en heráldica, donde adquieren un valor simbólico. En la escritura china, la palabra llave designa signos fundamentales cuya combinación constituye los caracteres permitiendo la clasificación.

II - Sentidos analógicos

Por analogía, el término designa aquello que da acceso a algo, imponiendo su posición. Interesa a la estética en tres aspectos:

1 / Arquitectura

La clave de un arco o de una bóveda es aquel elemento que las cierra por arriba y asegura el mantenimiento; esta piedra clave central cierra y consolida a la vez el conjunto de la construcción. Muy simple en la arquitectura clásica, la clave de bóveda ha sido habitualmente muy elaborada, por ejemplo, en la arquitectura árabe o en el gótico flamígero, donde la bóveda bastante ornamentada puede tomar la forma de una pechina. En la iglesia de Saint-Gervais de París, la reseñable clave de bóveda de la capilla de la Virgen posee una saliente de 1,15 metros, bajo el intradós. La clave que cuelga comporta una especie de curiosa paradoja estética: parece poner gratuitamente en peligro la bóveda al sobrecargarla con un peso central puramente ornamental, pero en realidad dicho recargamiento resulta funcional, puesto que gracias a su peso, la clave central, más estrecha en el intradós que en el extradós, cierra sobre sí el conjunto del mecanismo y lo inmoviliza.

2 / Música

La clave es un signo situado al comienzo de un pentagrama, a fin de indicar la lectura de las notas. Las claves son signos de escritura puramente técnicos; marcan el lugar, sobre el pentagrama, de una nota que sirve como referencia gráfica. La armadura de la clave consiste en el sistema de sostenidos y bemoles que estructura la tonalidad. En el aspecto estético, se debe únicamente observar que, con el sistema de las claves, captamos la influencia un tanto paradójica de la visualización gráfica y nocional sobre la cualidad acústica y sensible de la música. Por ello, una «modulación enharmónica» está constituida por un importante cambio en la armadura de la clave, que en los instrumentos temperados no comporta ninguna transformación acústica.

3 / Literatura

La clave de una obra es una información que permite penetrar las significaciones ocultas, los sentidos inaccesibles a los no iniciados. Este esclarecimiento puede llevar sobre ideas, conceptos, las intenciones del autor que apuntan a nociones generales o abstractas, bajo una forma disfrazada o alusiva. La mayoría de las veces, se designa mediante la palabra clave una correspondencia real con los sucesos o los personajes diegéticos, que la novela, la obra teatral, el poema, etc., presenta como ficticios y perteneciendo únicamente al universo de la obra. La obra con clave asume simultáneamente dos planos diferentes: cada uno se halla absolutamente separado del otro, pero a la vez los hace coincidir. Con frecuencia, la clave tiene como función satirizar a los personajes reales, sin por eso atacarlos especialmente, y a cara descubierta. Bussy-Rabutin en la *Historia amorosa de las Galias* deseaba ciertamente con malignidad que las alusiones fuesen adivinadas y las máscaras arrancadas. Estas claves pueden convertirse en abusivas, por ejemplo, aquellas que fueron publicadas con motivo de los *Caracteres* de la Bruyère y aquellas otras que se han pretendido ver en la obra de Proust *En busca del tiempo perdido.* Sin embargo, ciertas claves, exactas, resultan incluso transparentes. Así, Voltaire no disimula sino apenas al abad Boyer bajo el anagrama de Yébor. Otras claves resultan totalmente fantasiosas y suponen alusiones allí donde no las hay. La moda de las claves ha arrastrado a menudo las más disparatadas elucubraciones.

Sin embargo, ciertas transposiciones no se limitan meramente a reproducir personajes; sucede que otorgan a los hechos de los que hablan una dimensión más amplia, y la clave se convierte entonces en un símbolo, lo que no es exactamente la misma cosa. El *Rinoceronte,* de Ionesco, puede tener perfectamente como significación primera ciertos acontecimientos políticos definidos, podemos encontrar también descrita la situación de todos aquellos que se contentan con ideas recibidas, y que para obrar como todo el mundo, colocan un bozal a la inteligencia y retroceden del hombre a la bestia. C.

➢ ALUSIÓN, CORRESPONDENCIA, SÍMBOLO.

LLEVAR EL COMPÁS. El hecho de llevar el compás, practicado en todos los tiempos de una manera o de otra, incluso si la organización del tiempo que implica ni precede ni provoca una instauración musical, puede concebirse como una necesidad intermedia entre el uso del metrónomo y el arte del director de orquesta. Este gesto toma la noción de tempo, base de un tiempo musical, sobre cada medida así descompuesta (en 1, 2, 3, 4...) del metrónomo o de sus antecedentes o sustitutos, ritmo del corazón o péndulo graduado, por ejemplo, pero se inscribe también en el arte de la dirección. Si los conjuntos sin director aparente pueden guardar o variar o reencontrar un tempo del cual cada medida y cada tiempo son así recíprocamente equilibrados entre intérpretes, el arte de llevar el compás es reemplazado únicamente por la memoria refleja de las directrices comunes adoptadas en ensayos o por la presencia de un solista. Éste fue y es todavía el caso de varios concertistas cuya acción comporta gestos que pasan a ser puntos de referencia. Ocurre lo mismo con la actuación, visible entre otros en los movimientos del arco, del primer violín del cuarteto de orquesta, cuyo papel es así intermedio entre el del director y el de un cierto solista. La gesticulación complicada del director en cada instante es regida por el doble principio de la expresion y todos los matices necesarios, y por otra parte por la medida que debe indicarse siempre en cualquier parte de la actuación del director, que llega a llevar el compás dando un conjunto de indicaciones expresivas.

Estéticamente, aunque en apariencia el hecho de llevar el compás se anuncia como de un interés secundario, vinculado sólo a la única claridad de la dicción sonora, se puede comprender que la manera de conjugar la decisión y la expresión en cada momento contenidas en la división de toda medida, contribuyen a la pureza tanto como a la persuasión de la interpretación. En la exposición del arte del director, Berlioz insiste, en páginas de una sabia ironía para algunos directores, en estos

dos aspectos tan ligados al arte de la dirección. Se encontrarán también todos los consejos y detalles útiles para la técnica que aquí no podemos desarrollar (Berlioz, *Tratado de instrumentación y de orquestación,* H. Lemoine, p. 299 y siguientes).

Desde el movimiento de batuta de los directores del siglo XVII hasta la complejidad de gestos del conductor de las orquestas contemporáneas, la gesticulación del director no ha dejado de desarrollarse y de enriquecerse, hasta perder todo valor estético. M. S.

➢ DIRECTOR DE ORQUESTA, TIEMPO.

LÓGICA. Es lógico lo que está rigurosamente de acuerdo consigo mismo y que, una vez planteadas hipótesis admisibles como punto de partida, rechaza lo que está en contradicción con ellas, y sí aceptan lo que implican –sus presupuestos–. En primer lugar, ser lógico es una cualidad necesaria para la estética, que se descalifica si sostiene tesis incoherentes, que se pueden destruir entre ellas mismas. Además, el concepto de lógica se aplica a la coherencia interna de una obra artística o literaria, con respecto a sus propias reglas, y a la concordancia de sus elementos entre ellos. Esto no debe confundirse con una conformidad con el mundo exterior a la obra, con nuestro mundo real. De este modo, el hecho más fantástico, y, por ende, diferente a nuestro mundo, puede poseer un mundo interior de una lógica aplastante.

La ausencia de lógica es una contradicción de la obra misma; pudiendo, de este modo, hundir, demoler con un dedo todo lo que ella había edificado, y paralizar sus efectos. Sin embargo, La contradicción interna, ilógica, puede ser admitida e incluso buscada, cuando contribuye a crear determinados efectos para sugerir una atmósfera. De este modo, resulta útil para varias categorías estéticas, como, por ejemplo, la onírica o ciertas formas de lo cómico extravagante. A. S.

➢ ABSURDO, RAZÓN, VERDAD.

LONGITUD. ***I - Sentido neutro:*** dimensión de una cosa, de un extremo al otro. En las artes temporales, es la duración de una obra (en música, en literatura); en el espacio, es la mayor dimensión medida horizontalmente, distinguida así del ancho y el alto (por ejemplo, en arquitectura).

II - Sentido peyorativo: en una obra literaria, y en ocasiones también en una obra musical. Pero el término es sobre todo empleado en literatura, como parte de una obra que tiene una extensión desproporcionada con relación a su contenido, su interés, su valor estético. Las longitudes excesivas se corresponden con pasajes difusos y dispersos en su extensión, o bien con pasajes que no son necesarios para la concepción del conjunto de la obra y rompen en ella la construcción o el equilibrio, sin que su calidad intrínseca compense este defecto. A. S.

LUCIFERINO. A diferencia de lo diabólico o de lo satánico*, no se trata más que de un espíritu consagrado al mal, pero con una problemática inherente al arte y a lo bello como fuente de satisfacciones inmanentes. Ciertos estudiosos de la estética, como G. Lukács, han empleado el término de luciferino, ya sea para designar la esfera estética en su conjunto, y su indiferencia estructural en consideración a la moral y a lo religioso, ya sea para calificar ciertas formas artísticas que acentúan este aspecto de bella inmanencia, de revuelta luciferina y de cerrazón a toda trascendencia. De este modo, el héroe* trágico*, que se consagra a sí mismo, al valor que él encarna –un culto ciego que conduce a la catástrofe–, es luciferino en su acabamiento inmanente, e inmortal por su indiferencia destructiva en consideración al resto del mundo. R. R.

LÚDICO. Que tiene las características de un juego, es decir, de una actividad que distrae, a la cual nos entregamos para divertirnos, sin concederle la seriedad que podemos mostrar ante un trabajo. A. S.

➢ JUEGO *[III, IV]*.

LUGAR. Situación de algo en el espacio. Este término tiene varios empleos estéticos.

I - El lugar de una obra de arte en arquitectura, en escultura, y su emplazamiento, su sitio

Tiene una importancia estética en tanto que se ve en la obra y constituye en ella el entorno; pero también en tanto que puede ordenar los puntos de vista sobre la obra (consultar *Arquitectura, Entorno, Punto de vista, Escultura* y *Urbanismo).* Algunas obras rematan la composición del sitio metiendo algo en ella que el sitio parecía exigir: un punto más claro; una marca indicando el punto de referencia de una forma; un volumen que completa las tendencias de las curvas y líneas del entorno. Pero se emplea, en todos estos casos, *sitio* o *emplazamiento* mejor que *lugar.*

II - El lugar de una obra literaria o de una obra pictórica figurativa es el entorno en el que se sitúa su acción, o en el que está representada. Es, pues, una determinación de la diégesis; un lugar interior de la obra

La unidad de lugar era una de las reglas de la tragedia clásica. Este principio podía obedecer a un deseo de verosimilitud, allí en donde las condiciones materiales solamente permitían cambios limitados de la decoración. Pero también esta concepción traduce la *estética de concentración* esencial de la tragedia*. Del mismo modo en que la acción trágica es una crisis rescatada del tiempo, ésta se encierra en un lugar estrechamente delimitado: punto de referencia del espacio diegético, nudo del universo de la obra. Sin embargo, como el lugar de la acción no es un punto matemático sin extensión, y ocupa un determinado volumen, ha habido fluctuaciones sobre sus límites. Bajo su forma más rigurosa (por ejemplo, en Racine), el lugar diegético de la acción coincide con el espacio de la escena del teatro: es una sala –fragmento cortado en el espacio diegético que no cambia. Pero los procedimientos de decoración múltiple o

de algunas transformaciones simples (un telón que se corre o se descorre para descubrir u ocultar el fondo de la escena) permiten una concentración de espacio diegético en el que ocupa materialmente la escena, de donde obtenemos una mayor extensión del lugar, y en donde los diversos emplazamientos no están figurativamente representados en el teatro, sino más bien simbolizados (Corneille, Rotrou).

Que la acción se fije en un solo lugar o se desplace y ocupe varios, se debe a que un autor sitúa su obra, teatral o narrativa, en alguna parte; lo cual nos conduce a preguntarnos sobre las razones que le llevan a elegir uno u otro lugar. A. S.

¿Quién puede convertir a un lugar en un *lugar privilegiado,* suceptible de despertar el suficiente interés para que un artista decida situarlo en la acción de una novela o pintarlo? A veces el lugar está determinado por la propia acción, por el sujeto tratado, pero el estudioso de la estética puede también referirse a la explicación que esboza Heidegger a propósito del poeta Georg Trakl *(En camino hacia la palabra).* En primer término, el lugar es el sitio *(ort),* pues el sitio de una poesía como la de Trakl es lo que atrae hacia sí a todo el resto. Un sitio semejante «aloja a la verdad secreta de lo que, en la representación metafísica que de él hace la estética, aparece en un principio solamente como ritmo», pero ¿qué es ese ritmo que hace del lugar un sitio por su concentración? Es el esquema de la presentación según el cual se ordenan las tres dimensiones del tiempo: pasado, presente y futuro. Un sociólogo del arte como Francastel construye una teoría heurística del lugar, que confirma la intuición heideggeriana del sitio. Raymond Court, dando cuenta del libro de Francastel, *La figura y el lugar,* lo ha señalado muy bien: el camino seguido por la epistemología va «de la investigación paciente de los objetos figurativos, de los lugares y tiempos característicos de las obras que pertenecen a un medio cultural bien delimitado, a la emanación arqueológica del lugar como espacio imaginario culturalmente diferenciado, y que representa con relación a los lugares (...) la función de un verdadero *a priori* histórico».

D. C.

Por otra parte, se puede señalar que ciertos lugares se han cargado, por la acción de las obras de arte, de toda una inversión afectiva valorizante, y se han convertido, de este modo, en lugares imaginarios más reales que los verdaderamente reales. Tenemos en el caso de Wordsworth el ejemplo de la oposición entre *Yarrow unvisited,* el sitio de Yarrow que el poeta se niega a visitar para conservar su halo poético, y el de *Yarrow visited,* lugar de poemas y leyendas que se muestra tal y como se le puede ver en la realidad. Además de esa especie de sacralización por la acumulación de tradiciones poéticas, se puede señalar la frecuencia de las predilecciones por cierto tipo de lugares en los escritores, artistas, y por ciertas situaciones geográficas. Así, algunos países –definidos, por otro lado, tanto en el espacio como en el tiempo– en los que han podido estar o no realmente en ellos, y que a menudo son sitios que proceden de los recuerdos de infancia, se convierten en una especie de patria estética para algunos artistas o escritores. A. S.

➢ DIÉGESIS, ESPACIO.

LUJO. Del latín *luxus,* exceso, esplendor.

I - Un cierto fasto en las manifestaciones de la vida corriente –alojamiento, ropas, comida, etc.–.

En estética, el lujo puede ser una búsqueda de la calidad, del refinamiento. Esto es lo que evoca el célebre poema de Baudelaire:

Aquí no hay más que orden y belleza
Lujo, calma y voluptuosidad.

El lujo no es, en ninguna manera, ostentación, y puede incluso ser discreto.

Empleado peyorativamente, este término designa un escalón de riqueza, un efecto que busca provocar aturdimiento, subyugación. Se preferirá mejor el grosor de las piedras más grandes que la elegancia de una joya, o el prestigio de una firma más que el valor de la obra que la lleva.

II - Todo lo que es superfluo, y a menudo inútil. El lujo de palabras designa una falta de sobriedad en el discurso. Sin embargo, lo que puede aparecer como lujo sobre el plano material, quizá puede ser considerado como una necesidad si se sobrepasa este punto de vista. De este modo, la búsqueda de la belleza, de la armonía, no es, de ninguna manera, un lujo, tanto más cuanto que los objetos muy simples y poco costosos pueden satisfacer esas exigencias. M. S.

➢ FASTO.

LUTERANO. De Lutero, monje reformador alemán (1483-1546), que fundó la llamada religión luterana, de la cual implantó las bases en 1517.

Lutero era un hombre de letras, amante de la música. En la organización de la liturgia de su iglesia, otorgó una gran importancia a la música. Para Lutero ésta facilitaba y acompañaba el retorno hacia las fuentes bíblicas de la nueva religión, el Antigo y el Nuevo Testamento (en particular, San Pablo, *Efesianos* V, 19), haciendo frecuentemente referencia a la música, alabanza y acción de gracias, considerándolas privilegiadas.

Lutero escribió en 1530: «La música es un espléndido don de Dios, próximo a la teología». Mientras que Calvino, que concede a la música una función de alabanza, la desprecia sin embargo, pues ésta puede conseguir que «los oídos estén más atentos a la armonía del canto que los sentidos al sentido espiritual de las palabras».

Lutero instauró la liturgia en lengua profana (la «Misa alemana»), y unió estrechamente la enseñanza musical a la enseñanza religiosa. Los *cantores* aprendían a cantar la coral, género musical bien establecido y muy vivaz, cuyo texto de alabanzas es generalmente maravilloso, uniendo la gravedad con la exaltación y destinada a transmitir a todos, en la alegría, el mensaje cristiano «cantando al Señor un cántico nuevo» (Ps. 98). La coral luterana, género músico-literario único, conoció desde 1523 una divulgación extraordinaria que estuvo en el origen de la expansión de la música

alemana, así como de la música protestante en general. Encontró a sus poetas y a sus músicos entre Cl. Marot, Th. de Beze, Greita, Gerhardt, Goudimel, Cl. Le Jeune, Walter y Schutz y, en fin, por encima de todos ellos, J.-S. Bach, reunidos en la gravedad y la alegría para cantar *ad majorem Dei gloriam*.

Al final del acto II de la *Flauta Mágica,* Mozart eligió una coral luterana, que databa de 1524, para hacer cantar a los dos Hombres Armados el valor purificador de las pruebas que abren la vía a la iluminación divina. Mozart recuperó, de este modo, el mensaje luterano que otorgaba a la música un valor redentor. L. F.

➢ CRISTIANO, LITURGIA.

LUZ. Radiaciones cuya acción sobre el ojo humano produce impresiones visuales. La luz es, primeramente, una condición necesaria para la percepción de obras de arte que se dirigen a la vista (artes plásticas, artes del espectáculo).

Además de su papel en la *existencia* de esas percepciones, la luz influye también en sus *calidades.* Da a los colores apariencias diferentes, ya sea porque reúna todas las radiaciones de la luz blanca solar, o solamente las de una parte de su espectro –diferencia entre la luz del día y las luces artificiales; mezclas de colores por iluminación de una superficie con una luz coloreada–. La dirección de la que proviene la luz modela los relieves, determinando zonas iluminadas y zonas de sombra, lo cual es muy importante para las obras arquitectónicas o escultóricas, así como para el arte teatral.

En fin, la luz puede ser en ella misma el material de ciertas artes, que pueden agruparse bajo el nombre genérico de *artes de la luz.* Unas utilizan materias transparentes para que la luz las atraviese (cristal, vidrieras*). Otras utilizan los reflejos de la luz sobre superficies lisas. Muchas son artes que crean fuentes de luz y objetos luminosos, tales son, por ejemplo, las *iluminaciones,* los *fuegos artificiales,* las fuentes luminosas, etc. Muy frecuentemente las artes de la luz juegan con la apariencia de inmaterialidad descarnada que toma la luz, y con el esplendor que produce en la noche o en la oscuridad, para lograr una atmósfera de encantamiento y crear categorías estéticas tales como lo mágico*, lo fantasmagórico*, lo fantástico*, lo maravilloso*. A. S.

➢ ARTIFICIO *[II]*, ALUMBRADO, ILUMINACIÓN.

LYSIS. En el vocabulario de la dramaturgia clásica, frase en la cual la acción de una pieza, una vez urdida y alcanzado su punto culminante, se encamina hacia su fin desarrollándose progresivamente, de manera más o menos rápida. A. S.

➢ CATÁSTROFE, DESENLACE, DRAMATURGIA CLÁSICA, METABASE.

M

MACABRO. De etimología poco segura, se le hace venir generalmente del nombre bíblico *Macabeo (Maqqaba,* martillo, sobrenombre de Judas Macabeo, héroe de la resistencia judía a la helenización impuesta). Es macabro lo que se complace en la idea de la representación de la muerte. Efectivamente, la iconografía religiosa ha sacado del *Segundo libro de los Macabeos* dos episodios orientados hacia espectáculos de muerte: el suplicio de los siete hermanos Macabeos (anónimos en la Biblia y designados por ese nombre a causa del título del libro); y el sacrificio expiatorio de Judas Macabeo por los pescadores muertos.

I - La danza macabra

Esta danza de los muertos más o menos descarnados, tema frecuente al final de la Edad Media, parece venir de diversas fuentes. Aparecen esqueletos danzantes desde la antigüedad como invitación a disfrutar de la vida; inscripciones sobre piedra hicieron que se conociesen en la Edad Media. El arte budista, sobre todo en el Tíbet, había multiplicado las representaciones de cadáveres animados, de seres fantásticos de aspecto cadavérico, tales como los Citi-atis, genios guardianes de los cementerios donde danzan envueltos en llamas; ahora bien, el lamaísmo, entonces en plena expansión, fue conocido desde el siglo XIII por los misioneros franciscanos, y la danza macabra como pantomima ilustradora de los sermones parece ideada por los franciscanos (cf. E. Mâle, *L'art religieux de la fin de la Moyen Age;* Huizinga, *Le déclin du Moyen Age;* J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique).*

La danza macabra se presenta como una teoría de personajes de todas las condiciones sociales, desde el Papa y el emperador hasta el trabajador y el mendigo, que van en procesión a paso danzante llevados cada uno por un esqueleto o un cadáver descarnado (su doble, su propia muerte). Se trata de una alegoría de la muerte universal, de la igualdad de todos ante la muerte. Pintada en numerosas capillas o iglesias (La Chaise-Dieu, Kermaria-an-Isquit, etc.), ha sido grabada y después impresa; su período álgido fueron los siglos XV y XVI. Después de un largo intervalo el tema vuelve en el siglo XIX y pasa a la música (Liszt, Saint-Saëns) y a la poesía (Baudelaire, Jean Lahor).

II - Lo macabro, categoría estética

Por analogía con la danza macabra, se ha calificado como macabras las representaciones que tengan los mismos caracteres, los cuales forman en el arte y la literatura una verdadera categoría estética. Se la puede definir por la presencia central de la muerte, una insistencia en lo que pueda tener de penoso u horroroso, y por un cierto goce y complacencia en lo horrible. Al mismo tiempo, lo macabro enlaza la vida y la muerte que él opone, prestando a los muertos cierto tipo de vida. Se ha de dejar un lugar especial al humor macabro: la muerte se encuentra allí, sea como una mueca de la vida, sea como un instrumento utilizado de manera a la vez cómica y sacrílega por los intereses de los vivos. Se encuentra ya un humor macabro en el cuento de la Matrona de Éfeso del *Satiricón.* A. S.

➢ MUERTE.

MACARRÓNICO. Adjetivo referido a un lenguaje que se sirve de combinaciones y mezclas con pretensiones humorísticas, poniendo desinencias latinas en los términos de lengua vulgar (cf. las *Macarronées,* de Merlin Coccaie, o la ceremonia latina con que termina *El enfermo imaginario).* El latin macarrónico poco tiene que ver con el de un ignorante real, pues es la gramática que más difícilmente se domina cuando no se conoce bien una lengua; esta pseudo-ignorancia es una broma usada por los sabios. A. S.

MACIZO. *I* - Califica a un material, de metal o de madera, comúnmente plata maciza, cobre macizo, etc, trabajado en bloque, sin huecos en su interior y no recubierto por ningún otro material. Este sentido del término interesa a la estética en tanto que los técnicos se encuentran con problemas a la hora de determinar la composición de un objeto artístico en el arte de la orfebrería, el mobiliario, etc.

II - Califica a una forma rechoncha, gorda, con un aspecto global bastante simple y grueso. El nombre puede ser peyorativo, por ejemplo, al hablar de una persona de silueta poco elegante. Puede ser también un término neutro, al hacer constar un hecho, e incluso laudativo, cuando una forma maciza da sensación de robustez, mezcla de grandeza y fuerza o solidez, o también cuando destaca por contraste con otras formas o elementos que la rodean. Un pilar macizo crea a veces en arquitectura un logrado efecto. A. S.

➢ ROBUSTO.

MACROCOSMOS. Este término no se emplea más que en relación con el de microcosmos.

➢ MICROCOSMOS.

MADERA

I - Escultura

La madera, material más rústico que el mármol o el bronce, se empleó antes que éstos en escultura y sus obras pueden tener por esta causa un carácter arcaico. Los egipcios, sobre todo en época del Antiguo Imperio, hacían las estatuas de particulares en madera, como la célebre estatua llamada *Cheik el Beleg.* En Grecia, las estatuas

primitivas, llamadas *xoana,* se hacían, en un principio, de madera y cuando más tarde se las talló en piedra, su forma –brazos pegados al cuerpo y el cuerpo como enfundado– se resentía de haber sido, en su origen, tallada en un tronco. En época de los romanos, las estatuas de Príapo y de Vertumno que se colocaban en los jardines para proteger los frutos de los pájaros y del robo de los ladrones, eran de madera. El Príapo, guardián de jardines, al que Horacio le deja hablar, comienza por recordar que antiguamente fue tronco de una higuera *(Sátiras,* I, 8). En esta atmósfera religiosa primitiva, la estatua de madera participa todavía del prestigio sacro del árbol, ser vivo.

El estilo particular de la escultura de madera se deduce fácilmente de ciertas consideraciones técnicas. Es evidente que la diversidad y la naturaleza de los materiales influyen directamente sobre el trabajo del escultor (importancia de la dureza de la madera, de la finura de su grano, de su color, de la disposición de sus venas...). De un modo general, sustancia fibrosa, compacta y relativamente ligera, la madera tiene mayor alcance que la piedra, y, por lo tanto, puede protegerse más en el vacío (Charles Blanc). De esto se deduce que se puede dar a una estatua de madera más movimiento, gestos más audaces, actitudes menos estáticas que las que convienen a las estatuas de mármol. Uno de los ejemplos más bellos que se puede dar es el de San Jorge abatiendo al Dragón de la catedral de Estocolmo (1489) del escultor Notke, obra de un virtuosismo raro en el estilo animado y patético. Toda la obra de Riemanschneider revela esta estética.

Añadamos que si la madera se deja al natural adquiere, revestida de encaústica, un tono oscuro, dorado y profundo. Soporta muy bien el dorado y la pintura (que incluso ayudan a su conservación). La escultura en madera, encerada, dorada o pintada, se encuentra así en épocas muy diversas y alcanza a todos los estilos, desde el estilo noble más refinado (Versalles y las innumerables estatuas de madera dorada del siglo XVIII) hasta el arte folclórico, del cual la ingenua escultura de tantas iglesias de campo es el mejor ejemplo.

II - Grabado en madera

1 / El grabado en madera, como procedimiento para la reproducción de numerosos ejemplares de una obra gráfica, parece haber sido inventado a finales del siglo XIV. Pertenece al género de la talla en relieve. Esto quiere decir que la tabla de madera, tomada «al hilo», es decir, según la longitud de la fibra, es tallada con la navaja de forma que pueda ser vaciada por donde ha de resultar blanco sobre la estampa, mientras que los trazos que deben ser negros están en relieve, es decir, dejados en el nivel primitivo. Cuando se termina el trabajo, se cubre de tinta la lámina, de la que sólo los relieves reciben la tinta; después se prensa la hoja de papel. Todos los trazos en relieve se imprimen así en negro, aprovechando los blancos el vaciado de la lámina.

Estos procedimientos técnicos exigen la estética del grabado en madera, cuyos tres puntos más reseñables son éstos: primero, el trazo es siempre bastante ancho, lo que obliga a realizar un dibujo robusto y relativamente simplificado; segundo, en la obra se trabajan los blancos, y quizá sea éste el carácter estilística más importante de estas obras; tercero, los efectos de claro oscuro y de medias tintas, son impracticables en esta técnica. El artista que crea para el grabado en madera, adopta, pues, un estilo en el que el dibujo es siempre bastante rígido, robusto, simplificado, utilizando el blanco y el negro sin soltura, pero con vigor y gusto.

El grabado en madera tallado en relieve que trata a los trazos negros en relieve, como ocurre con las letras de imprenta, se puede ajustar en una página de impresión. Se pueden tintar juntos el grabado y la tipografía, después hacer la tirada de una misma operación; si bien existe homogeneidad completa de la letra y la ilustración.

2 / Existe otra clase de grabado sobre madera, que data de finales del siglo XVII, cuyas características son muy diferentes de las que acabamos de ver. Es el grabado tallado en relieve sobre «madera de pie». En este procedimiento, la tabla de madera está tallada, no en el sentido de la fibra, sino transversalmente a ésta. La superficie así obtenida se deja trabajar suavemente con el buril y, en especial, todo un juego de tallas muy finas permite obtener medias tintas que van del negro oscuro al blanco, pasando por todo tipo de matices intermedios, muy delicados. El período de mayor esplendor de este procedimiento fue a mediados del siglo XIX, especialmente con Gustave Doré, por ejemplo en sus ilustraciones del *Infierno,* de Dante, de *Atala,* de Chateaubriand, de *Don Quijote,* de Cervantes, de *Orlando furioso,* de Ariosto. Doré no grababa personalmente. Forzado por su producción muy abundante a trabajar deprisa, trataba sus grandes composiciones con aguada de tinta china, con los blancos añadidos a la aguada; y se los pasaba a los grabadores formados en su escuela, de los cuales el más importante fue Pisan. Éstos «interpretaban» la obra de grabado en madera de pie. Por esto se llama a veces a este procedimiento grabado de interpretación. La habilidad del grabador (que debe ser un verdadero artista) consiste en inventar los procedimientos técnicos que darán mejor el efecto técnico pretendido por el primer creador. El papel del grabador es entonces el de un verdadero colaborador.

III - Arquitectura

La chabola hecha con estacas colocadas contra un muro, o reunidas con forma de tienda, constituye probablemente la forma más antigua de construcción de madera. Pero es un sistema que no tiene equilibrio en sí mismo. No se puede hablar de estructura de madera más que cuando el sistema tiene una estabilidad propia; es el caso de la casa con forma de tienda con una viga abuhardillada. Conforme los útiles se perfeccionan, la construcción se complica; las paredes verticales completan la construcción con forma de tienda, la utilización de la albañilería se conjuga con la de la madera.

En las regiones ricas en bosques (por ejemplo, Escandinavia, Alemania, el este de Francia, el norte de Italia o Rusia), se ha afianzado una estética particular a la arquitectura de madera: maderaje de roble sobre paredones de lonjas de mercados (Arpajon), tablas de madera entroncadas con casas entramadas (Estrasburgo, Hildesheim, Rotenburg, etc.), campanarios de bulbo de iglesias rusas (Nicolo-Bierezovza, Barzug, Ladighin, etc.). Arquitectura específica porque ha sido suscitada por el material mismo, cercana a la naturaleza hasta el punto de integrarse en el paisaje, absolutamente independiente de la evolución de la arquitectura de piedra de la que no refleja ninguna influencia y frente a ella afirma una estabilidad arquitectónica refractaria tanto a las fluctuaciones estilísticas como a las diversidades geográficas (el chalet de leños, o de troncos serrados, bajos, con el techo de doble pendiente muy marcada, con los balcones decorados, es casi idéntico en los Cárpatos, Pirineos y el Far-West americano).

China y Japón han creado una arquitectura de madera original, con líneas elegantes y ligeras, que respeta las cualidades naturales del material: un sistema de penetración por medio de espigas o de ligadura mantiene solidarios los troncos o los tallos de bambú que constituyen muros y tejados (estas construcciones a la vez económicas y ligeras, ofrecen, por otra parte, la ventaja de resistir mejor a las sacudidas telúricas frecuentes en estas regiones).

Al estar realizados en madera, ciertos elementos arquitectónicos esenciales o secundarios se prestan fácilmente a un decorado esculpido o pintado (vigas, cornisas, entramados esculpidos, techos acampanados o adornados). La arquitectura de piedra ha sufrido algunas veces la influencia de la arquitectura de madera, ya sea en la decoración (tríglifos de los templos griegos arcaicos, modillones de virutas, falsas puertas de templos egipcios...), ya sea la estructura en sí misma. Se aprecia que en Oriente, claramente, las primeras construcciones de piedra se realizaron según un tipo de ensamblaje con ayuda de travesaños que se corresponde con el de las vigas (estupa de Sanchi, siglo II).

El empleo parcial de la madera en edificios cuyo conjunto está hecho de piedra puede permitir formas especiales: es el caso de los tirantes de madera que trabajan en tracción para contrarrestar el empuje de las bóvedas. Por otra parte, los procedimentos de construcción que utilizan la madera como un material provisional (cimbras) han suscitado algunas veces formas arquitectónicas particulares: así, el arco sobrepasado de los edificios musulmanes.

En la era industrial, para soportar la competencia con los nuevos materiales, el empleo de la madera ha debido ser racionalizado, para convertirlo en algo tan simple y tan económico como el acero y el hormigón. El maderaje clásico compuesto de armaduras masivas que no transmite más que fuerzas de compresión ofrecía posibilidades limitadas; a finales del siglo XIX se reemplaza por un maderaje hecho de elementos más variados y ligeros, con materiales que transmiten fuerzas de tracción y de compresión. En 1900, el descubrimiento de los tarugos de ensamblaje, permitió realizar una unión eficaz de diferentes elementos y llevar fuerzas a estos mismos puntos de unión. En nuestros días, gracias al empleo conjugado del laminaje y de los encolados, la madera ha pasado a ser más manejable. Se pueden construir arcos de madera de un gran alcance, pero también formas muy interesantes, como la bóveda parabólico-hiperbólica. La prefabricación de tableros con placas permite realizar construcciones económicamente baratas. Al lado de su uso tradicional para los tejados de los edificios donde aparecen formas nuevas, la madera encuentra otras aplicaciones nuevas.

IV - Arquitectura naval

La marina de madera ha dado lugar a construcciones que pueden ser consideradas verdaderas obras de arte y que han podido, en algunos casos, influir en la arquitectura terrestre (tipo de tejado llamado *de obra viva)*. La iglesia Sainte-Catherine de Honfleur fue construida completamente por carpinteros de la marina.

V - Arquitectura interna, mobiliario y artes decorativas

Las propiedades de la madera han sido muy utilizadas en estas artes, derivadas del maderaje y de la carpintería. Los parquets pueden constituir verdaderos mosaicos de madera (parquets del castillo de Fontainebleau cuyos dibujos se repiten en el techo). El mueble de madera, ya sea sólido y robusto, ya sea elegante y fino, se presta a todas las posibilidades de la escultura. C.

➢ BURIL, ESTRUCTURA.

MADRIGAL

I - Literatura

Pequeño poema (en Italia una estrofa de doce versos endecasílabos; en Francia y en Inglaterra sin forma fija) definido por su calidad estética: delicado y fino, tierno, finaliza con una expresión espiritual.

➢ DÉCIMA, ESTROFA DE DOCE VERSOS.

II - Música

Composición musical cantada a varias voces, generalmente sobre un texto poético en el que se busca transcribir musical y expresivamente las palabras. No obstante, adquiere formas variadas. En el siglo XV es estrófico (tres tercetos sobre el mismo aire, después un «ritornelo» sobre un aire distinto); en los siglos XVI y XVII es de estilo fugado; el madrigal dramático, como se le llama hoy día, era al comienzo una breve escena cantada por varios personajes, de carácter familiar o pintoresco; posteriormente se desarrolló hasta ser una composición bastante extensa, incluso de varios actos. Era sobre todo, al comienzo, una composición de música de cámara para los aficionados que cantan juntos por placer, pero había

también un espacio del concierto para profesionales, que inicialmente era simplemente cantado y que luego llegaría a ser representado, debuta en el teatro musical, lo que más tarde dará lugar a la ópera.

Madrigalismo (música) ➢ *Figuralismo*

MADURACIÓN. Maduración, proceso que lleva al fruto al estado de madurez. La estética usa en sentido figurado este término para designar el desarrollo que lleva a una idea primera, más o menos definida, a un grado de precisión y riqueza tal que se puede pasar a la fase de realización de la obra. La maduración de una obra de arte se lleva a cabo en la mente del autor, aunque a menudo cuenta con la ayuda de ensayos, realizaciones fragmentarias, que con frecuencia modifican la idea original. A. S.

➢ ELABORACIÓN.

MADUREZ. Estado de un fruto maduro que ha alcanzado su pleno desarrollo. La estética hace uso de este término en sentido figurado de dos maneras:

I - Una idea o proyecto alcanza su madurez cuando el autor ha reflexionado suficientemente sobre ella y ha llevado a cabo las suficientes etapas preparatorias para poder pasar a la ejecución definitiva de la obra.

➢ EJECUCIÓN *[I]*.

II - Un escritor, un artista, está en su madurez cuando se encuentra en posesión de todo su talento y están sus cualidades creativas o ejecutorias en su más alto desarrollo. Se distingue así entre obras de juventud, de madurez y de vejez. A. S.

➢ ACMÉ.

MAESTRÍA. Calidad de maestro; se dice principalmente de la manera en que un artista domina a fondo su arte lo practica con gran soltura, dominando las situaciones más complejas y encontrando ante las dificultades técnicas o estéticas, capaces de poner en un apuro a un artista de menos talla, soluciones a la vez simples, evidentes e inesperadas.

➢ MAESTRO.

MAESTRO. Del latín *magister,* el que manda, dirige o enseña; el término maestro se emplea en estética con distintos sentidos.

I - «Ser maestro en...» significa ser capaz de hacer lo que uno desea; así, un escritor es maestro en su materia cuando la conoce perfectamente; un artista es maestro en su técnica cuando la posee a fondo y no experimenta de ese lado dificultad alguna.

II - Un maestro es también aquel que enseña una disciplina, aunque hoy, en ese sentido, se dice más bien *profesor* de dibujo, de música, etc. *Maestro* indica sobre todo una enseñanza de grado elemental. En materia de arte éste era el término corriente hasta finales del XIX. Un maestro de capilla dirige los cantos de una iglesia y forma en el canto a los niños del coro.

III - En los gremios los maestros eran aquellos que después de una obra maestra eran recibidos en el cuerpo del gremio y podían establecerse por su cuenta. Ahora bien, hubo durante el Antiguo Régimen gremios de artistas, similares en este aspecto a artesanos, que tenían por sí mismos el derecho de comerciar con sus obras. En el siglo XVII se dio una rivalidad entre estos maestros y los artistas que consideraban su arte como un arte liberal, no sometido, por tanto, a los reglamentos y obligaciones fiscales del artesanado; estos últimos han terminado por prevalecer.

IV - Finalmente, se llama maestro a aquel que destaca en algo, particularmente en un arte. Un maestro es en este sentido un gran artista, diciéndose principalmente de grandes pintores. Seguido de un término descriptivo, «el Maestro de...» designa un artista antiguo de gran valor no identificado: el Maestro de Moulins, el Maestro de Flémalle, los Maestros «à l'Oeillet», el Maestro de las figuras tristes, etc.

Igualmente, en música, este término designa un compositor de cierta importancia; en su origen maestro era el maestro de capilla* Por extensión se aplica esta denominación al director de orquesta.

➢ AUTORIDAD, DIRECTOR DE ORQUESTA, ESCUELA, PETIT-MAÎTRE, TALLER.

MAGA / HADA / MAGIA / MÁGICO. ***I - Las hadas/magas,*** según las tradiciones populares y literarias, son seres femeninos dotados de capacidades sobrenaturales. Su esencia es ambigua: se nace hada, y esta cualidad parece incluso hereditaria; pero también se puede llegar a ser hada, por un talismán, o por conocimientos especiales tales como las misteriosas *artes mânticas.* El poder de las hadas sobrepasa los límites de lo real, pero está limitado por condiciones y prohibiciones. También su estatuto religioso respecto del cristianismo es ambiguo.

Las hadas han entrado a la literatura, y desde aquí, a todas las artes, desde la Edad Media. Interesan a la estética para ciertos géneros y una categoría estética.

Respecto del *cuento de hadas,* véase el artículo *cuento.* La *novela de hadas,* en prosa o en verso, presenta varios tipos principales: 1) la *novela de aventuras,* en la que las hadas amplían el campo de peripecias *(Roman de Mélusine,* de Jehan d'Arras; la serie de los *Amadís,* con el hada Urgande); 2) la *novela de aventuras y sentimientos (El bello desconocido, Partonopeus de Blois);* y 3) *la novela de aventuras y de sentimientos con preocupaciones psicológicas.* Pues las hadas, con sus medios sobrenaturales de acción, piensan y obran como mujeres, de manera profundamente humana. Así, el *Merlín*-Vulgata, el *Lancelot*-Vulgata, el *Merlín*-Ducange-Huth, exponen con una fina y ajustada psicología de las relaciones entre el hada Morgana y su sobrina-hija la reina Ginebra.

II - En el teatro, la magia es una obra en la que, mediante máquinas, transformación de disfraces, etc., se crea la ilusión de lo sobrenatural. Hace vibrar a su público mediante aventuras dramátidas, encanta la vista por el esplendor de los decorados,

los trajes y la iluminación, intriga a la razón por hechos que parecen desafiar las leyes de lo real. Este género ha sido cultivado sobre todo en el siglo XIX. Se han creado géneros mixtos tales como la ópera-mágica o el ballet-mágico. Las hadas han sido particularmente numerosas en los ballets del siglo XIX, desde la primera, *Cendrillon,* de 1823, hasta la *Bella durmiente del bosque* de 1890. Su aspecto inmaterial queda generalmente subrayado, menos por los efectos de la tramoya que por su danza, siempre basada en las puntillas y sugeridora de ligereza, pero sin que se encuentren en esta danza los movimientos característicos del vuelo.

La presencia de hadas no genera automáticamente un éthos mágico, que puede crearse también aunque no haya hadas en sentido propio. La *categoría estética de lo mágico* debe ser analizada, pues, en sí misma.

III - Lo mágico, en primer lugar, se asemeja a lo fantástico por su contraste con lo real y cotidiano. En ambos se hace posible la realización de lo imposible. Por lo mismo, lo mágico se mueve en dos planos de realidad; lo natural y lo sobrenatural se oponen aquí, pero están relacionados; hay pasos de un mundo a otro. Y este otro punto nos concierne; nuestros temores, nuestros deseos, nuestra condición humana están aquí comprometidos. Pero lo mágico difiere de lo fantástico en que lo mágico repudia el terror y la angustia, mientras que lo fantástico los acepta. La atmósfera de lo mágico es feliz; lo sobrenatural colma aspiraciones naturales que la naturaleza no podría satisfacer. Las colma incluso mucho más allá de lo esperado, y sobrepasa en esplendor al sueño. Lo mágico se asemeja entonces a lo gracioso, pues su esplendor tiene algo de aéreo y de ligero; los contrastes no son chocantes; elimina toda pesadez. Este bienestar genera la paradoja de una sorpresa en la que lo maravilloso parece simpleza y como algo evidente.

Esta característica emparenta lo mágico con lo onírico, pues la ausencia de sorpresa es un carácter bien conocido del sueño; lo extraordinario es aceptado en el sueño como algo normal.

Todas las artes pueden poner por obra lo mágico; Berlioz, en el *Scherzo de la reine Mab* emplea la sonoridad cristalina y casi irreal de cuerdas de arpa en armónicos. Una pintura mágica, como *La hija del Rey de Aulnes,* de Jessie Bayes, concilia la luz y el misterio mediante tonos claros y fundidos. Una danza, una arquitectura mágicas dan la impresión de que los cuerpos o los materiales ya no tienen peso. A. S.

➢ AUSENCIA, CUENTO, CATEGORÍA *[II]*, ENCANTADO/ENCANTAMIENTO, FANTASMAGORÍA, FANTÁSTICO, FIABESCO.

MAGIA

I - Sentido propio

Etimológicamente, religión de los magos, sacerdotes de los antiguos Medos y Persas (se dice hoy día, en este sentido, *magismo)*; el término *magia* ha designado desde la antigüedad, único sentido que ha conservado actualmente, el conjunto de prácticas rituales por las que se cree poder obtener, de manera sobrenatural, efectos extraordinarios imposibles por medios normales.

Se suele admitir que las prácticas mágicas han debido ser uno de los orígenes del arte, pues se aprecian analogías entre los ritos mágicos y los vestigios prehistóricos. Así, las representaciones pintados o modelados alcanzados por las armas, o las pinturas de escenas de caza, han sido interpretadas como métodos de hechizamiento para asegurar el éxito de las cacerías.

Ciertas prácticas mágicas se emparentan con el arte. Así, los hechizos y encantamientos son cantos (o al menos fórmulas rítmicas), que supuestamente ejercen su acción a causa del poder mismo del canto y el ritmo. La magia imitativa pretende provocar los hechos imitándolos (verter agua para desencadenar la tormenta), dando lugar a imágenes plásticas o a imitaciones por medio de movimientos. Pero el objeto deseado no pudiendo ser reproducido idénticamente, se somete a una trasposición y, por lo tanto, hay una creación más o menos inconsciente, pudiendo desembocar en una elaboración estética, aunque involuntaria. El movimiento, por ejemplo, no se hace para ser visto; su valor reside en su ejecución. Ciertas danzas mágicas evolucionaron en danzas religiosas, danzas para el espectáculo, o simplemente danzas para divertimento, donde el carácter mimético pierde su importancia. La magia simbólica utiliza figuras (círculos, triángulos...) que a menudo poseen un carácter estético por su nitidez y su carácter de «forma perfecta». Estas figuras son a veces pintadas y a veces trazadas mediante gestos; en este caso el gesto (cruz, círculo, dibujados en el aire) es a menudo marcado con cierto énfasis, intensificando su valor.

➢ ENCANTAMIENTO, PREHISTÓRICO, SÍMBOLO.

II - Sentido figurado

Poder que se ejerce sobre el alma y que produce efectos misteriosos y poderes que parecen obra de la magia en sentido propio. Es el sentido más frecuente a propósito del arte: magia del arte, magia del estilo, magia del claroscuro, etc. El empleo del término *magia* muestra a la vez la intensidad de la acción, de la influencia ejercida, y el hecho de que no se llega totalmente a dar razón por una explicación científica: el arte parece entonces disfrutar de una suerte de poder paranormal.

➢ ENCANTO.

MAGISTRAL. Que pertenece a un maestro* o testimonia maestría*.

MAGNÍFICO. Etimológicamente, que hace grandes cosas; pero a la idea de grandeza está adjunta la de esplendor, la de brillo suntuoso, definiendo así una categoría estética bastante caracterizada. En el lenguaje corriente *magnífico* se ha convertido en una clase de superlativo de bello, cuando se trata de una belleza resplandeciente y soberbia.

➢ BELLO.

MAJESTAD / MAJESTUOSO

I - En majestad/mayestático

Modo de representar un personaje divino o sagrado reinando en una pose hierática, coronado y rodeado de una gloria de forma alargada llamada *mandorla*.

II - Lo majestuoso como categoría estética

Se caracteriza por la amplitud de las dimensiones materiales, junto con la nitidez de las grandes líneas y de la forma de conjunto, y por la mezcla de lo suntuoso* con un cierto hieratismo* en un mutuo equilibrio: lo hierático eleva a lo suntuoso situándolo al lado de lo solemne e incluso de lo sagrado, impidiéndole caer en la simple búsqueda profana de la riqueza o en una grandeza ostentatoria; lo suntuoso mantiene a lo hierático al lado de las grandezas humanas y lo preserva de tender hacia el inmovilismo o hacia una espiritualidad despojada o austera. Lo majestuoso está, pues, próximo a lo noble, pero lo está como un grado superior que va hacia una mayor grandeza. A. S.

➢ AUGUSTO, NOBLE.

MALABARISTA. Si en un origen el malabarista parece ser el que manipula el malabar, es decir, la vara o la varita del mago durante sus juegos de escamoteo o malabares, muy pronto se le ha confundido con el cómico, el farsante*, el juglar*, el funambulista..., todos artistas de tablados y paradores de feria. Por extensión, y por una confusión de las condiciones del oficio y de los fines ilusorios de su práctica, el término malabarista designa de manera equívoca a alguien taimado, estafador o incluso tonto (malabar, en francés, en el siglo XVI quiere decir «hacer el tonto»). Su arte era el de las exhibiciones en los tablados, donde intentaba captar la atención del público intrigándolo, jugando con procedimientos elementales de ilusión cómica. A. V.

➢ FERIA.

MALDITO. Este término no se emplea casi en estética más que en la expresión *poeta maldito*. Este concepto es muy antiguo pero no se popularizó hasta que Verlaine dio ese título a los estudios sobre algunos poetas de su tiempo. En general se llama poeta maldito a un poeta desafortunado cuyo valor no es reconocido por sus contemporáneos. Pero a este sentido de la expresión, un tanto fluctuante, se han añadido diversos matices. Por ejemplo, el poeta maldito es un marginal y un antisocial (incluso un delincuente, como Villon), o cualquiera con mala suerte que encalla en sus tentativas de hacerse reconocer por el público, o que fracasa, pese a sus esfuerzos, en su propia tarea como escritor (en este caso es un mal poeta por incapacidad, independientemente del mal que padezca), o que no encuentra fuera de su arte más que desengaños, decepciones y miseria, o incluso que tienen demasiado orgullo o es demasiado francos como para tener éxito socialmente (es el caso, por ejemplo, del poeta al que hace hablar Boileau en la *Sátira I*, que se trata a sí mismo como maldito). Algunos autores, principalmente en la época del romanticismo, creían que *todo* poeta era, en tanto que poeta, maldito, en el sentido en que estaba condenado al infortunio en sus relaciones con los demás, siendo la poesía por esencia antisocial. De ahí que a juzgar que un poeta reconocido y apreciado es, pues, un mal poeta, y que un fracasado es necesariamente un genio, no hay más que un paso, que tantos poetas sin fama han podido vencer alegremente sirviéndose de ello como consuelo. A. S.

➢ ROMANTICISMO.

MALENTENDIDO. El término malentendido es propio de la *Filosofía del arte* (1912-1914), obra del joven Lukács, donde designa la relación inadecuada que todo individuo –creador o receptor– mantiene con una obra de arte. El creador no es el más competente para hablar de su obra, la cual le sobrepasa; y el público se comunica con la obra proyectando en ella su propia vida. No obstante, a diferencia de en la comunicación cotidiana, el malentendido es productivo en el dominio artístico: hace jaque a las falsas intenciones que transmite el creador en tanto que persona empírica, encontrando así el lenguaje apropiado para la expresión de sus vivencias; hace posible que la obra hable íntimamente con todos y permanezca en el tiempo gracias a la posibilidad de proyectar en ella las vivencias renovadas a través de la historia, fuente de sus interpretaciones sucesivas. R. R.

➢ QUID PRO QUO.

MALO. Es malo un artista, una obra de arte o un fragmento de ella cuando carece de valor estético.

Ésta ha sido una noción debatida, pues se considera algo malo desde el punto de vista de determinados criterios. No obstante, si se rechaza este concepto es necesario admitir que son equivalentes todas las obras, que son válidos todos los escritores y artistas, que no existe el fracaso en el arte, lo cual parece difícil de sostener. La respuesta a la objeción precedente sería entonces que cada obra, cada artista, es malo si falla a su propio ideal, si fracasa en su realización según los criterios de su propio género, de su propio estilo, de su particular categoría estética.

Malo no es lo feo*, es lo defectuoso, lo que se autoaborta o autodestruye en su realización.

A. S.

MAMARRACHO. La palabra *mamarracho* se puso de manifiesto en el siglo XVIII en el sentido de error pictórico. Un *mamarracho* es un cuadro inauténtico. Más tarde, según la *Enciclopedia* de Diderot, el sentido evoluciona. Esta palabra designa a «ciertos cuadros casi siempre negros y desconchados, estimados en ocasiones por los curiosos, y despreciados por los entendidos. No es, añade el artículo, que no haya *mamarrachos* cuyo fondo sea estimable. Los hay de los más grandes maestros; pero el tiempo o los chamarileros los han alterado de tal forma que solamente una recomendación puede conseguir que se los compre». E. S.

➢ FALSO.

MANDALA (del sánscrito: círculo, disco). En su sentido más general *mandala* es «la proyección en dos o tres dimensiones de un ámbito particular de una divinidad, bajo la apariencia de un diagrama centrado alrededor de un eje orientado» (Gilles Béguin, conservador del museo Guimet, en el catálogo de la exposición: «Los mandalas himalayas del museo Guimet»).

No obstante, en el lenguaje corriente se llama *mandalas* a las composiciones de dos dimensiones, conformes a un esquema tradicional, que sirven de soporte para la meditación sobre una divinidad además de sus funciones cósmicas. El mandala constituye el prototipo de un arte que tiene por fin principal no la producción de un objeto estético, sino la construcción de un soporte visual con objeto de un conocimiento de orden espiritual, estando exigido, no obstante, el valor estético en tanto que medio para alcanzar ese objetivo. Las creaciones estéticas de este orden pueden cumplir esta función bien exigiendo del discípulo la práctica personal de una disciplina (las composiciones florales del budismo Zen), bien, y éste es el caso del mandala, proponiendo métodos de concentración por la meditación con objetos, esquemas o representaciones simbólicas. Como en otras composiciones de este tipo, el *mandala* obedece a reglas muy estrictas que ordenan su estructura y determinan el tema específico, los colores y los elementos figurados.

Ateniéndonos a lo esencial: en el centro del *mandala,* similar a un templo, se encuentra la divinidad representada con la actitud y los atributos que le son propios, rodeada de las divinidades secundarias ligadas a ella. Alrededor de esta composición central los recintos concéntricos, en los que se encuentran las «puertas», representan el itinerario espiritual que el meditante debe recorrer para llegar a la divinidad. Los *mandalas* poseen otros tantos elementos simbólicos, algunos de los cuales sorprenden por su complejidad. Hay representaciones del cosmos considerado desde un punto de vista específico, pero existen también, principalmente en los templos tibetanos, bastos mandalas que constituyen resúmenes del universo en su totalidad, al tiempo que verdaderos tratados filosóficos en imagen. Hay que hacer constar que contrariamente a las pinturas de nuestras catedrales, que podían ser comprendidas incluso por una población analfabeta en su mayoría, los *mandalas* van destinados a una élite y exigen una sólida formación para ser correctamente interpretados.

Desde el punto de vista estético los mandalas, como todas las obras de arte, han evolucionado desde los primeros ejemplos conocidos, que los especialistas sitúan hacia el siglo VIII o IX de nuestra era, hasta las creaciones de hoy, adquiriendo una considerable complejidad. En torno a los temas principales fijados por la tradición, que han variado poco, se han ido añadiendo poco a poco elementos procedentes del desarrollo de las especulaciones filosóficas propias de las diferentes corrientes espirituales, así como de las regiones donde el budismo y el tantrismo se han implantado. Este arte se emparenta a la vez con el arte jeroglífico, por la elaboración de imágenes simplificadas y expresivas, y con el arte litúrgico tal como el de los iconos (no confundir con la pintura religiosa). Por otra parte, la estructura general del mandala parece corresponderse con los esquemas básicos de la psique, puesto que C. G. Jung encuentra tal esquema aplicándolo a muchas de las causas de sus enfermedades. M. S.

➢ ICONO, INICIACIÓN, LITURGIA, SÍMBOLO.

MANÈGE. Este término carece de sentido estético excepto para la danza. Designa una figura coreográfica por medio de líneas en danza clásica: circunferencia descrita girando alrededor de la escena, lo más a menudo dando vueltas. Se ha utilizado sobre todo a partir de la época del estilo italiano (último tercio del siglo XIX), al cual le corresponde por su rapidez y brío; a menudo era lo que concluía la variación. Hoy se recurre a todo tipo de vueltas o combinaciones de giros para las maniobras de una variación o ballet (manège), llevadas a cabo donde se quiera. Además de su aspecto brillante puede tener diversas significaciones, aunque siempre paroxísticas: cólera, miedo, enloquecimiento, alegría, etc. G. P.

➢ CÍRCULO *[I, 5]*, ITALIANO, RONDA, GIRO *[I]*, VARIACIÓN *[III]*.

MANERA. Etimológicamente, realizado a mano.

I - Artes plásticas

El primer empleo estético del término *manera* se aplica a las artes plásticas; la mano del pintor determina su manera, es decir, su especial manera de crear, el conjunto de sus características individuales. El término *manera* no es sinónimo de *estilo**, que designa caracteres más formales, menos estrechamente ligados al ademán y al modo de dar la pincelada. Además, *estilo* puede aplicarse a los caracteres comunes de un grupo, de una época, mientras que *manera* se dice de aquello que es personal.

Se llama también *manera* a los caracteres especiales de un período de la vida de un pintor.

Junto a este sentido, el término *manera* tiene otro sentido de uso estricto: se llama entonces manera al hecho de ser amanerado. Pero este sentido, corriente en el siglo XVIII, apenas es utilizado en la actualidad.

➢ AMANERADO.

II - Otras artes

En las artes literarias se prefiere el término *estilo*. El término *manera* se emplea sobre todo a propósito de plagios o parodias *(A la manera de...,* de Reboux y Muller). La palabra *manera* es más empleada en música; la manera de un músico es el conjunto de procedimientos ritmicos, armónicos y melódicos hacia los que siente predilección. Componer a la manera de tal compositor conocido es ante todo un ejercicio de estilo

o de escuela; la dimensión paródica está aquí ausente. H. T.

➢ PARODIA, PASTICHE.

MANIERISMO. Este término sólo tiene uso en las artes plásticas.

I - Búsqueda de un estilo individual

El manierismo, sobreindividualización, no es el estilo personal sino su busca, desembocando a menudo en una exajeración de los caracteres de un estilo, e incluso de un estilo prestado, tomado de otro. El término es, pues, peyorativo. Diversos autores (Diderot, Malraux) consideran un período de manierismo el período en que un maestro se imita a sí mismo y, después, el período de los epígonos imitadores de los grandes maestros desaparecidos.

II - Arte de refinado formalismo

Manierismo se emparenta en este punto con amanerado. Es un arte de arabescos gratuitos, de elegancia, y también de formas complejas, afición hacia las asimetrías (como en las Vírgenes de cadera ladeada de la Edad Media). La forma se convierte a menudo en su propio fin. El manierismo se pone aquí al lado de lo barroco y de lo rebuscado. El empleo del término es a menudo peyorativo o condescendiente, aunque el manierismo haya podido dar obras de valor. En literatura el gongorismo*, el marinismo y el eufismo* se le corresponden bastante bien.

➢ BARROCO *[III, 1]*, PRECIOSO *[II]*.

III - Sentido histórico

Empleado originariamente con una intención peyorativa, el término Manierismo designa aquí una escuela de pintura de la segunda mitad del siglo XVI, desarrollada principalmente en Italia y Francia y que alcanzó a otros países de Europa. La forma prima sobre el fondo. Las deformaciones de los cuerpos son a menudo dignas de consideración. A este gusto por la línea responde un empleo de colores refinados. La energía se impone al músculo, lo que no quita para que no haya alardes de excesos musculares (Miguel Ángel puede ser aquí el precursor), los cuales se pintan por sí mismos. Los grandes pintores manieristas son Pontormo, el Primatice, el Rosso, el Parmesan y los pintores de la escuela de Fontainebleau. Esta corriente se resuelve más tarde en el gran movimiento barroco del cual ha sido, en cierto sentido, su pródromo. H. T.

MANIFIESTO

I - Definición

Manifiesto es un texto que suele ser breve publicado en forma de folleto, artículo de periódico o revista, u octavilla, con el nombre de un movimiento político, filosófico, literario o artístico.

II - Finalidad del manifiesto literario o artístico

El manifiesto tiene como fin poner en comunicación a un individuo (o grupo) con sus destinatarios. Inserto siempre en un contexto histórico muy preciso, pretende romper con su entorno cultural. Ello explica su tono subversivo y provocador. Animado por un espíritu mesiánico, el manifiesto se ofrece como una promesa de un arte diferente, de un arte nuevo gracias al cual el mundo podrá ser transformado.

III - Frecuencia de los manifiestos en el siglo XX

El elevado número de manifiestos literarios o artísticos en el siglo XX constituye un fenómeno nuevo que merece consideración. En el siglo XIX los artistas se contentaban con que sus obras promoviesen una nueva estética: *Olympia,* de Manet, *Impressions du Soleil Levant,* de Monet, *L'Enterrementa à Ornans,* de Courbet, eran obras que manifestaban por sí mismas la revolución estética que instauraban. Si bien hubo verdaderos manifiestos en escritos intitulados (el prefacio de *Cromwell* es un manifiesto del romanticismo*, *Ópera y drama,* de Wagner, es su propio manifiesto, *Relación de lo bello y lo real,* de Tchernychevski, en 1865, es un manifiesto del realismo socialista anticipado). El siglo XX viene marcado por una auténtica explosión de manifiestos. Si los artistas del siglo XX han recurrido tan a menudo al manifiesto es –hay que admitirlo– porque ellos sentían esa nueva necesidad. Efectivamente, los aproximadamente doscientos manifiestos del futurismo* italiano que se espacian de 1909 a 1944, seguidos por los sesenta manifiestos que jalonan la vanguardia rusa, por la treintena de manifiestos *Dadá**, por los manifiestos del surrealismo* y del *Stijl* holandés, constituyen un hecho sin precedente. Y no hay que olvidar los del expresionismo* alemán, los de la *Bauhaus* alemana y los del vorticismo inglés.

La principal razón de esta proliferación de manifiestos viene de las profundas y prodigiosas mutaciones que experimenta el arte tras la revolución impresionista, que hacen que las nuevas obras resulten incomprensibles para un público todavía atado a los valores del pasado. Por lo tanto, más que anteriormente, los creadores sienten el deseo de contactar directamente con su público, ya que el fin del arte no es más el del arte por el arte, sino el del arte-acción, arte-vida, el arte como medio de transformar el mundo.

IV - Interés estético del manifiesto

El autor del manifiesto al explicar al público sus objetivos, sus técnicas (algunos de los manifiestos futuristas llevan por título manifiestos «técnicos»), explicita por sí mismo el significado profundo de su arte, de las obras que acaba de terminar y de sus últimas conquistas. Los manifiestos son también una mina de nuevos conceptos plásticos que contienen los fundamentos de la estética y de la poética del siglo XX. Actualmente los manifiestos están infravalorados; su propio abuso impide su credibilidad. N. B.

➢ GRUPO *[II]*.

MANO. La mano, parte del cuerpo que prolonga el brazo, consta de una palma y cinco dedos divididos en falanges, siendo el pulgar oponible. Su

prensibilidad constituye la habilidad humana, apta para tocar, agarrar, romper, formar objetos, etc. Parte del cuerpo, no deja de ser algo natural, aunque, al ser la que lleva a la práctica las ideas, proporciona un saber poético al mundo.

I - La mano como instrumento

La mano da forma a la materia, pero si además tiene una plumilla, un escoplo, un pincel, etc., es más que un *órgano:* es entonces la emoción del pensamiento hecha cuerpo, otorgando ella misma sentido, al igual que en la pantomima el gesto es símbolo de una conducta, de un sentimiento (concordancia, repulsión, serenidad, decisión, etc.). De este modo, el artista puede dejar correr su mano por la tela o el instrumento como si, heurísticamente, ella misma inspirase en esa libertad la obra que se ha de realizar. Guiot y Gain piensan igualmente que sólo las obras «completamente concebidas y ejecutadas por la mano del mismo artista» garantizan la integridad del talento, la unicidad de la obra. El «hecho a mano» artesanal es de este modo solicitado, pues se estima un arte inimitable que valore su cuidado en contraposición a las fabricaciones o reproducciones mecánicas.

II - La mano como referente

Ella determina la originalidad y hechura de una obra. *Mano* adquiere entonces el sentido, igualmente figurado, de *estilo personal en la realización,* diciéndose que se reconoce en tal obra la mano de tal pintor lo mismo que de tal escritor. Se habla también de una obra hecha «por mano de artista» aun cuando no es el movimiento material lo que cuenta, sino la calidad del obrar (por ejemplo, en una obra literaria).

III - La representación de la mano como símbolo

La mano está cargada de numerosas significaciones, tales como, por ejemplo, la acción, el poder (humano o divino; cf. las manos resplandecientes de las Anunciaciones, la mano de Dios dando vida a la de Adán en la Capilla Sixtina, o modelando el barro, como la *Mano de Dios,* de Rodin), la protección, la justicia, etc. Hay sentidos simbólicos en la posición de las manos (a veces catalogadas, como en el arte budista), o en la posición relacional de varias manos *(La catedral,* de Rodin, apoya una con otra las manos erguidas de dos personas). La mano es a veces una antropomorfización de lo divino, concebido como una idealización del acto artístico; ahora bien, siendo así que es por medio de ella como el artista actúa, se puede ver aquí una autorreferencia (cf. Escher, *Dessiner).* C. G.

IV - La mano como habilidad artística

1 / El toque particular de un pintor, y, por extensión o analogía, el estilo de un artista, que deja su marca.

2 / Un dominio, una habilidad de realización; en este sentido se dice que un artista «tiene mano», ya sea debido a la práctica del oficio* o a un talento más espontáneo e intuitivo. A. S.

MANUSCRITO

I - Sentido etimológico

Todo lo escrito a mano, cualquiera que sea el soporte (inscripción sobre piedra o barro cocido, etc.). El uso reserva el término a los escritos sobre pergamino, vitela, papiro o papel simple.

II - Copias hechas a mano de contenido religioso o profano

Se trata de obras anteriores al uso extendido de la imprenta. Tales manuscritos pueden tratarse simplemente de un texto monocromo; su caligrafía* (la belleza de los caracteres, la regularidad de las líneas), su disposición austera, suscitan el respeto debido hacia la obra artesanal, testimonio de una paciencia y de un rigor incapaz de dejarnos insensibles. Pero a menudo los manuscritos contienen dibujos: las páginas, a veces teñidas en púrpura, son soporte de caracteres coloreados, esto es, decorados con colores elaborados a partir de pigmentos naturales o de metales preciosos pulverizados, con letras de comienzo de párrafo zoomórficas o citomórficas, con bosquejos hechos a pluma realizados con una inspiración espiritual, e incluso con auténticas ilustraciones, encuadradas o no, pintadas a la aguada sobre hojas de oro bruñido aplicadas sobre una base hecha de tiza remojada en cola. El resultado es una suntuosidad fruto a la vez de la sinceridad y audacia antiguas. Una atmósfera serena combinada de frescor, refinamiento y auténtica originalidad invade entonces al espectador, siempre asombrado por la expresividad de las así llamadas –en un sentido demasiado amplio– «miniaturas».

➢ ILUMINACIÓN *[II],* MINIATURA.

III - Textos escritos a mano no destinados a la publicación

Se trata de textos entregados de un modo privado a otra persona, o dispersos en los propios archivos del autor. A veces el escritor los ilustra con mayor o menor habilidad. En algunas ocasiones estos textos se encuentran editados una vez ha muerto el autor (ejemplo: *Corona,* de P. Valéry).

IV - Estado preparatorio, escrito por la propia mano del escritor destinado a imprimirse

El manuscrito incluye desde las notas inspiradoras de un libro, los borradores con tachaduras y los añadidos, hasta el manuscrito definitivo entregado al editor. El manuscrito es muy revelador de la manera de trabajar del autor. El estudio de los manuscritos tiene también una gran importancia para la estética, pues muestra la realidad del trabajo del escritor y proporciona aquellos datos objetivamente constatables necesarios para valorar las teorías. F. J.

➢ COPIA *[II].*

MAQUETA. *I -* Esbozo primero de una escultura, en pequeño, realizado en un material lo suficientemente plástico como para trabajarlo con las manos. Sirve principalmente para materializar una idea de conjunto.

➢ BOSQUEJO.

II - Modelo reducido de un decorado teatral, o, por extensión, de una decoración interior (de donde, por analogía, significa todo modelo reducido de un objeto cualquiera). La maqueta es una preparación del decorado real, o un recuerdo suyo cuando ha desaparecido. Pero a menudo ella es también por sí misma una obra de arte. El paisaje o el jardín en miniatura, o la casa de muñecas, son obras que se contemplan empequeñeciéndose uno mismo mentalmente, penetrando así en la escala de ese microcosmos.

➢ DECORACIÓN.

III - Estatuilla, pequeño maniquí articulado que sirve como modelo en las artes plásticas para dar un esquema general de la postura (junto a las maquetas de forma humana existen también maquetas de caballos). Se utiliza todavía la maqueta para obtener una idea del drapeado, poniendo sobre ella un tejido. En general, la maqueta es un sustituto del modelo vivo cuando no se necesita más que algunas indicaciones de orden natural o físico, refiriéndose a relaciones generales de situaciones espaciales. A. S.

➢ MODELO *[II]*.

MAQUILLAJE. En castellano, el término «maquillaje» es un galicismo procedente de la palabra «maquillage». En francés es un término de origen desconocido procedente de la jerga. ¿Es de la misma raíz que *maquignon* o *maquignonner?* ¿Vienen del neerlandés *makelen,* traficar? Maquillar, en la jerga, significaba primeramente trabajar. Luego pasó al lenguaje popular con el sentido de trabajar en algo para cambiarlo de apariencia o utilizarlo en alguna fullería. De ahí toma el sentido de *encubrir.* Hacia comienzos del XIX se acepta el término como francés, aunque todavía no se usa con el sentido de *disfraz* más que en el ámbito teatral: el maquillaje es el conjunto de medios utilizados por un actor para dar a su imagen el aspecto que conviene al papel que interpreta. El maquillaje de escena tiene sus imperativos propios: está hecho para ser visto desde lejos y en condiciones especiales de iluminación.

A mediados del XIX *se maquiller* quiere decir fingir un aspecto, en general, tanto en la calle como en el escenario; éste es el sentido actual. El maquillaje ha sido objeto de reflexión estética. Baudelaire, en *Le peintre de la vie moderne,* dedica un capítulo al *Elogio del maquillaje.* Ve ahí un arte (artístico y artificial a un mismo tiempo) que permite «elevarse sobre la naturaleza»; los polvos de maquillaje, así, «crean una unidad abstracta en el grano y color de la piel», «asemejando el ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior». Además, una simulación confesada no es engaño.

Se pueden observar dos tendencias opuestas en el arte universalmente extendido del maquillaje. Una pretende crear la ilusión de naturalidad; mejorando estéticamente el aspecto, el maquillaje quiere dar la impresión de que la persona maquillada es realmente tal como aparece. Inversamente, la otra tendencia toma el rostro como un simple soporte para una pintura decorativa. Esto lleva al empleo de colores muy distintos de los de un rostro –natural, o de grafismos ornamentales dibujados en la cara (como algunos indios, o como, según parece, se practicaba antiguamente en Europa, en Gran Bretaña e Irlanda principalmente). En estos últimos casos se habla más bien de pintura o incluso de disfraz, y no propiamente de maquillaje. A. S.

➢ ILUSIÓN, TRAVESTIDO.

MÁQUINA. *I* - Se denomina en algunas ocasiones *máquina,* en pintura y literatura (sobre todo el teatro), a una obra de grandes dimensiones. Este uso del término es poco familiar.

II - En el sentido general del término, una máquina es un aparato complejo compuesto por un entramado de piezas, que utiliza la energía de un agente motor para llevar a cabo un trabajo dado de manera mecánica y repetitiva. En sí mismo este término no es un término de estética, pero interesa a la estética en tanto que existe una estética de la maquinaria.

Hasta el siglo XVI, aproximadamente, la máquina no siempre se distinguía de la magia, y su interés estético consistía sobre todo en llevar a cabo efectos extraordinarios que causaban asombro; la máquina es principalmente representada por el autómata. En el período clásico, donde la estética de la máquina es la de la maquinaria teatral, lo esencial es la simulación de una realidad mecánica bajo una apariencia de prodigio. Pero la estética de la máquina considerada en sí misma no data hasta el siglo XIX, con el gran desarrollo de las máquinas y su papel en la industrialización.

La primera reacción estética respecto a la máquina, en la época romántica, es generalmente de condena. La máquina es vista como la imagen misma de la fealdad: es sucia (impulsada por carbón, produce desperdicios y humo) y parece la antítesis misma de la imaginación y de lo imprevisto, característicos del arte, al fabricar objetos idénticos y en serie; además, su utilización eminentemente industrial la liga a preocupaciones utilitarias y al deseo de ganancia, mientras que el arte sería lo desinteresado.

Con todo, aparece desde el romanticismo el tema de la máquina como algo alucinante o fantasmagórico, prestándose así a efectos estéticos. Victor Hugo imagina lo que hubiera sido una locomotora medieval si las locomotoras se hubiesen inventado en la Edad Media. La máquina también comienza a ser asimilada con una especie de ser vivo (tema que frecuentemente será retomado, como, por ejemplo, cuando Zola describe como una agonía el fin de la locomotora Lison). Será principalmente en la segunda mitad del XIX cuando la máquina se convierta en una suerte de obra de arte, fruto tanto de la imaginación como de la razón de los hombres. Se ve nacer una verdadera poética de la máquina, a menudo en relación con los afanes modernos o realistas. La literatura del siglo XX refleja una familiaridad con la máquina convertida en objeto cotidiano, a la vez que muestra las ambiguas reacciones en la relación entre el

hombre y su creatura (tema de la máquina que alcanza su independencia y obra e incluso piensa por sí misma, frecuentemente en la ciencia-ficción; tratando este tema de la revuelta de las máquinas, el escritor checo Karel Capek, en su obra titulada *R. U. R.,* crea el término *robot).*

Mas en el siglo xx la máquina no sólo logra un gran espacio en el arte y la literatura, sino que también hay una preocupación por la belleza de la máquina. La estética industrial además de buscar la belleza de los objetos fabricados por la máquina, busca también la belleza de la máquina que los fabrica. Mientras que, a veces, la máquina se disimula bajo un revestimiento que enmascara su status de máquina, el funcionalismo estético, inversamente, quiere extraer la belleza de las máquinas de la afirmación y la evidencia formal de sus funciones.

Igualmente, se ha visto en la máquina un modelo debido a sus cualidades de precisión, exactitud y organización estructural. Hasta su impersonalidad ha sido valorada estéticamente: ofrece un tipo de perfección inhumana, exenta de los fallos de los vivientes, de las irregularidades, las vacilaciones y las torpezas de su obrar.

Para terminar queda el problema de la composición artística llevada a cabo por la máquina. Se le ha contrapuesto a la libertad y la unicidad de la obra hecha a mano. No obstante, la precisión exacta de la máquina permite una suerte de bello rigor. Por su parte, el compositor que se sirve de una máquina (por ejemplo, el que compone música por ordenador) ha debido concebir, por un acto de invención, lo que ordena hacer a la máquina, que es para él un instrumento.

➢ Autómata, Funcionalismo, Industrial (estética) *[I, 1].*

MARAVILLOSO

I - Sentido general

El término *maravilloso* puede tomarse como algo objetivo o como nombre, siendo este último el uso más común en estética. No se califica a una obra de arte como «maravillosa salvo en el lenguaje corriente, que hace de la palabra un empleo bastante vago y atenuado. Por el contrario, «lo maravilloso» como nombre, es un importante concepto de la estética.

De manera muy general el término designa entonces todo el campo de los fenómenos que suscitan asombro, admiración y cierta forma de arrebato. Se debe hacer notar que lo maravilloso, al igual que lo formidable, está aureolado de cierto esplendor y como de un halo favorable; no existe, pues, lo maravilloso oscuro (aunque pueda confluir con otros modos de lo sobrenatural y lo extraordinario, como lo fantástico, que pueden provocar repulsión o miedo en estado puro). De lo maravilloso brota lo *deslumbrante.*

Lo maravilloso objeto del estudio de la estética es lo maravilloso diegético, es decir, lo que participa en el universo de la obra y que el arte o la literatura representa o narra.

Esta noción ha adquirido a lo largo del tiempo dos usos a consecuencia de un cambio en la visión del mundo.

➢ Admiración, Categoría *[II],* Admiración, Asombro, Arrebatamiento.

II - Antiguo uso de maravilloso

Este concepto de maravilloso es el propio de la Antigüedad, la Edad Media e incluso el Renacimiento, estando caracterizado por la indistinción, o al menos la continuidad, que se da entre lo natural y lo sobrenatural.

Ya la noción antigua de *thaumata,* cosas asombrosas, agrupaba tanto los hechos sobrenaturales y milagrosos como los efectos sorprendentes de la técnica. En la literatura medieval la «maravilla» se refiere indiferentemente a la magia o a la mecánica, diferenciándose apenas el arte del encantador y el del ingeniero. En tal concepción del mundo el campo de la física y el de lo sobrenatural están en ósmosis constante. Lo maravilloso estaba entre nosotros cuando «el cielo sobre la tierra / Caminaba y respiraba en un pueblo que era de Dios» (Musset, *Rolla).* Para el pensamiento medieval el milagro no se oponía a las leyes de la naturaleza, sino que era una de ellas (hasta tal punto que se atribuye a una intervención de lo sobrenatural de segundo grado el hecho de que un milagro no haya tenido lugar. Así, Hermann de Tournai cuenta en los *Miracula Sanctae Mariae Laudunensis* que reliquias de la Virgen expuestas en una iglesia habrían llevado a cabo una curación milagrosa si los asistentes no hubieran discutido e incluso peleado en esa iglesia; como castigo, Nuestra Señora hizo que el milagro de la curación no se produjese).

Además, lo maravilloso cristiano y lo maravilloso para los paganos no era excluyente, sino que había una continuidad entre ambos en cuanto que el cristianismo había absobido las creencias populares y la mitología grecolatina. No se negaba la existencia de esos dioses; en ellos se veía demonios, genios, hadas o incluso hombres muy poderosos o sabios.

En una concepción así del mundo, lo maravilloso quedaba definido por su atmósfera afectiva; allí se mezcla confusamente la Virgen con los santos, las hadas, los espíritus, los fantasmas, los hechiceros, los autómatas y las máquinas e incluso los dispositivos de apariencia real (generalmente autómatas hidráulicos) que confundían a los espíritus por su carácter extraordinario y su esplendor.

➢ Epopeya.

III - El uso moderno de maravilloso

A finales del siglo xvi y sobre todo en el xvii cambian profundamente las ideas respecto a la naturaleza. Bajo la doble influencia de la profundización en el pensamiento religioso y el importante desarrollo de la ciencia, se llegan a distinguir dos planos de existencia. Por una parte, la naturaleza forma un todo material y mecánico; si bien su origen se atribuye a un acto creador de Dios, su funcionamiento viene explicado por relaciones

intrínsecas a ella misma, por leyes racionales que se pueden descubrir y explicar científicamente. Por otra parte, si bien no es negado lo sobrenatural, se considera que cuando éste interviene en la naturaleza interrumpe su curso normal. Desde este punto de mira, el milagro o la magia se tienen como rupturas.

Además, ya no se admitirá la existencia de seres mitológicos grecolatinos. En oposición a lo sobrenatural cristiano, que se considera real, lo sobrenatural pagano aparece como ficticio e inventado.

De toda esta metafísica se siguen importantes consecuencias estéticas. «Maravilloso» pasa a ser sinónimo de «sobrenatural»; la estética de lo maravilloso pone en relación planos de existencia no tanto ya continuos, sino discontinuos. La intervención de seres sobrenaturales en las obras artísticas y, particularmente, literarias, acarrea entonces nuevos problemas, objeto de una lenta reflexión.

1 / Lo maravilloso, la creencia y la verosimilitud

Con la vuelta de los géneros literarios de la Antigüedad se plantea un agudo problema para el hombre del XVII: ¿es lícito introducir en la tragedia y en la epopeya «lo maravilloso» cristiano, o no aceptan estos géneros más que lo maravilloso pagano? Puede parecer que este problema está limitado a lo estrictamente literario, relativo a determinados géneros de una determinada época, pero lo cierto es que está en la base de dos problemas más amplios sobre los que se ha reflexionado con plena consciencia de su extensión. Esta reflexión ha sido retomada todavía en el siglo XIX.

A / *¿Lo maravilloso no produce un efecto estético si no es en relación a una creencia y su realidad?* Dos posturas se enfrentan en este punto. Los partidarios de lo maravilloso cristiano (Desmarest de Saint-Sorlin, Chateaubriand, etc.) razonan de este modo: la tragedia griega floreció en una época en la que se creía en la mitología; ahora que ya no se cree en ella se corre el riesgo de que la tragedia pierda buena parte de su fuerza; es necesario, por lo tanto, reemplazar lo maravilloso pagano, hoy irreal, por un mundo sobrenatural que se considere auténtico en la actualidad para devolver a la tragedia todo su poder. Este argumento tiene como base la idea de que el efecto estético producido aumenta o disminuye según uno esté convencido o no de la realidad de lo representado.

Los adversarios de esta tesis, opuestos a la introducción de lo maravilloso cristiano en la tragedia griega y en la epopeya (Boileau es en esto el ejemplo más célebre), admitían también una correlación entre el valor estético y la creencia, pero era una correlación en sentido inverso: según ellos el arte en general, y el teatro en particular, muestran por naturaleza hechos irreales. La representación de lo maravilloso le daba una apariencia de ficción. Por lo tanto, siendo así que creían sinceramente en lo maravilloso cristiano, censuraban su representación en los escenarios.

No obstante, queda pendiente un problema en ambas posturas. Corneille lo expone en su segundo *Discurso (De la tragédie et les moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire):* «Las apariciones de Venus o Eolo están bien vistas en *Andrómeda*, pero si yo hiciera descender a Júpiter para reconciliar a Nicodemo con su padre, o a Mercurio para desvelar a Augusto la conspiración de Cinna, haría sublevarse a todo mi auditorio, habiendo destruido este acto "maravilloso" toda la credibilidad lograda por el resto de la acción (...). Se me dirá que estas apariciones no desagradan porque ya sabemos de su falsedad y son opuestas a nuestra religión, lo que no sucedía en los griegos. Por mi parte, reconozco que es necesario adaptarse a las costumbres del auditorio, y con más razón en lo referente a sus creencias; pero se debe admitir que nosotros tenemos tanta fe en la aparición de los ángeles y de los santos como los antiguos en la de Apolo y Mercurio. Con todo, ¿qué se diría si para acabar con la confusión de Heraclio con Martian me sirviera de un ángel? En un poema cristiano esta aparición estaría menos justificada que la de los dioses de la Antigüedad en los griegos, pero, sin embargo, infaliblemente se caería en el ridículo. Basta con tener un poco de sentido común para estar de acuerdo». La objeción de Corneille se resume así: la experiencia muestra que el efecto estético de lo maravilloso no está en relación directa o inversa con una creencia, pues en un mismo estado de creencias puede dar lugar a un buen resultado o un resultado deplorable. Es necesario, por lo tanto, buscar otro factor, puramente estético, que explique los efectos estéticos que no puedan ser explicados por el hecho de que existan o no creencias de por medio.

B / *¿Es incompatible lo maravilloso con lo verosímil?* Continuando con el buen guía de Corneille, nos encontramos con que éste distingue en total cuatro combinaciones: buen resultado estético de algo en lo que no se cree; mal resultado estético de algo en lo que no se cree; mal resultado estético de algo en lo que se cree; buen resultado estético de algo en lo que se cree. Siendo así que el resultado estético no depende de la creencia o falta de creencia en ello, ¿cuál es el común denominador de los malos efectos estéticos? Es la ausencia de lo que él llama «verosímil», de lo que da la siguiente definición: «suponiendo que algo haya podido ocurrir, ha de haber podido ocurrir de la manera en que el poeta lo describe».

Esta definición puede parecer oscura en un primer principio, pero se muestra clara al examinarla un poco más de cerca. «Suponiendo» es una hipótesis en el sentido matemático del término; es lo que se pone como base (en este caso como principio constitutivo de la diegesis de la obra). «(...) Que algo haya podido ocurrir»: la obra nos da un mundo y unas leyes por las que se acepta que determinadas cosas son posibles. «Suponiendo que (...) ha de haber podido ocurrir»: se concluye aplicando esta hipótesis de posibilidad a un suceso puntual. «(...) de la manera en que el poeta lo describe»: estos sucesos de la obra, a saber, la intervención de lo sobrenatural, están en concordancia con las hipótesis iniciales. Por eso están «bien vistos». Se admite un mundo en que los dioses de las leyendas se mezclan con los hombres *(Andrómeda),* o se aceptaría también un mundo atrave-

sado por el rayo de la gracia cristiana *(Polyeucte);* en ambos casos la verdad interna es respetada. Pero si en las hipótesis nos situamos en un universo puramente humano *(Nicodemo, Heraclio),* no sin razón una intrusión de lo sobrenatural crearía indignación, pues habría sido descartada de las hipótesis; la obra se destruiría a sí misma. Por otra parte, esta teoría no es exclusiva de lo maravilloso mitológico o cristiano, sino que es también aplicable a cualquier mundo fantástico, bien sea un mundo habitado por hadas, duendes o fantasmas, o el mundo cargado de lo «maravilloso» propio del período romántico.

Por lo tanto, la verdad interna puede ser perfectamente respetada en lo maravilloso; no es necesario creer en lo maravilloso representado para valorarlo estéticamente. ¿Pero es necesario tener que recurrir a lo maravilloso para provocar la sensación de lo extraordinario, la admiración y el asombro? El problema de lo *maravilloso moderno* se ha replanteado en el siglo XIX; su cuestionamiento no era sólo desde el punto de vista de la verdad y el conocimiento, sino de la aplicación práctica de la ciencia.

➢ VEROSIMILITUD.

2 / El interés de lo maravilloso ante el progreso técnico

A / *¿Es lo maravilloso una categoría desfasada?* Esta tesis se popularizó en la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Muchos autores sostenían que lo maravilloso había acabado: el «hada eléctrica» habría destronado a Melusina y Morgana; ya no nos podremos maravillar de un caballo encantado o de una alfombra mágica disponiendo ahora de aviones y coches que desempeñan esa función aún mejor.

Sin embargo, lo maravilloso sobrevive. En la segunda mitad del siglo XX ha experimentado incluso un rebrote; esto sucede porque los que anunciaban su muerte no tuvieron en cuenta dos hechos importantes.

Primeramente, que las «maravillas de la ciencia» no son maravillas sino en cuanto que son nuevas. Nadie se asombra ante los efectos admirables de los automóviles, los aviones, la electricidad, la radio o la televisión, cuando éstos forman parte ya de la vida cotidiana; para las generaciones que los han conocido desde siempre no pasan de ser objetos ordinarios.

Por otra parte, se ha de tener en cuenta la relatividad de los hechos maravillosos, pues sin razón se les ha trazado como si fueran absolutos. Una velocidad de 100 km/h es maravillosa cuando ningún otro aparato la alcanza, y deja de serlo cuando es alcanzada e incluso sobrepasada. En todo caso, lo maravilloso no está en el hecho de desplazarse a 100 km/h, ni a 200, ni a 400, ni a 1.000 (bastaría, por otra parte, un toque de barita mágica para ir a cualquier velocidad), sino en lograr una velocidad inalcanzable en la realidad. El hecho maravilloso no es maravilloso por sí mismo, sino en relación con lo real. Siempre es posible crear algo maravilloso aplicando esta relación a cualquier tipo de realidad.

B / *El nacimiento de una nueva categoría.* La época contemporánea, al replantearse lo maravilloso, lejos de acabar con él, descubre una nueva vía. Lo sorprendente, la admiración, el asombro, el éxtasis abren en el universo de la obra infinitas posibilidades allí donde lo real se enfrenta con los límites de lo posible. La pregunta es: ¿esta *atmósfera* de lo maravilloso no puede obtenerse sin recurrir a lo sobrenatural?

Para conservar los caracteres de lo maravilloso basta con aquello; para que siga existiendo lo imaginario y lo extraordinario en un universo limitado a un solo plano de existencia, y en el que la naturaleza no está completada por lo sobrenatural, se ha creado la ciencia-ficción.

A ella no le compete propiamente tratar lo maravilloso, pues ha rechazado lo sobrenatural por hipótesis. Pero se encuentra cercana a lo maravilloso porque conserva el resto de sus cualidades. No tiene nada de mágico que en el Nautilus de Julio Verne todo funcione eléctricamente; no obstante, el capitán Nemo dice: «Mi electricidad no es la de todo el mundo», y sus efectos extraordinarios exceden los de nuestra electricidad común.

➢ CIENCIA-FICCIÓN.

IV - El empleo de lo maravilloso

Bien sea antiguo o moderno, en continuidad o en ruptura con lo real, lo maravilloso siempre es plasmado del mismo modo: los hechos admirables o sorprendentes han de sobrepasar lo que está permitido por naturaleza. La única diferencia es aquella que separa las artes entre aquellas que en el universo interno de la obra está encarnado en lo real y aquellas en que no lo está.

En el primer caso, ya sea por medio de la narración literaria o la representación pictórica, se trata siempre de poner en práctica los poderes de sugestión del arte y mostrar lo maravilloso de manera que el espectador sienta la diferencia con lo banal o lo corriente. No obstante, los artistas pueden preferir no insistir en esta diferencia. Así, en el cuadro del Greco *El entierro del Conde Orgaz,* los dos santos que misteriosamente aparecen para sepultar al conde son hombres de carne y hueso, distinguibles del resto de los personajes únicamente por el esplendor de sus vestidos y por hallarse en la zona mayormente iluminada. Mientras que innumerables santos de la pintura barroca o neoclásica aparecen volando, en los siglos XIX y XX se suele tender a mostrar lo maravilloso de tales apariciones por medio de cuerpos transparentes o luminosidades que disuelven la forma de tales cuerpos.

En las artes del espectáculo, por medio de procedimientos reales, se ha de producir efectos que sean percibidos por el público como irreales. Esto se plasma en el teatro por medio de tramoyas y fantasmagorías, y en el cine, por medio del ingenio de los trucajes y efectos especiales, presentes desde las primeras películas. Lo maravilloso es aquí el campo de juego de las apariencias y de la ilusión. La admiración de los espectadores es

doble, pues además de lo maravilloso «diegético», propio del universo de la obra, produce también admiración el procedimiento que ha producido de ese modo la apariencia de una realidad imposible.

A. S.

➢ DEUS EX MACHINA, MÁQUINA.

MARCO

I - Sentido propio

Reborde, cerco que rodea, pero a menudo es rectangular y puede incluso tomar cualquier forma, pues se admite perfectamente «un marco circular u ovoide». Este término posee dos usos semejantes pero diferentes.

1 / En arquitectura: conjunto de piezas de madera, con ángulos rectos, que delimitan un cartel o una puerta; o reborde de madera, yeso, piedra... en torno a un tablero. El marco tiene funciones técnicas (por ejemplo, para asegurar la fijación de algo en una pared); pero posee también la función estética de resaltar y marcar la forma y las proporciones de los tableros o las aberturas. Da a cada trazado un espesor que le hace pasar de simple límite a cosa. Además un marco labrado, moldurado, etc., puede llegar a ser en sí mismo un objeto de arte decorativo.

2 / Con relación a obras de arte plásticas: el marco es una especie de reborde en el que se coloca un cuadro, una fotografía, un bajorrelieve... resumiendo, una obra de dos dimensiones o que tiene su desarrollo principal en dos dimensiones. Se diferencia de los rebordes de tapicería en que no forma un mismo cuerpo con la obra enmarcada. Es una cosa independiente en la cual se incluye algo. Posee funciones prácticas, asegura cierta protección de la obra: en un cuadrito montado a la inglesa mantiene la unidad de la obra, el cartón del fondo y el cristal de la cubierta. Pero posee también importantes funciones estéticas. Circunscribe la obra y apoya su carácter de mundo autónomo (como decía Baudelaire, un marco «añade a la pintura... - Un no sé qué extraño y encantador - Aislándola de la naturaleza inmensa»). Delimita la obra mediante un claro contorno que precisa la forma del conjunto. Considera una transición entre la obra y su entorno cotidiano, y la resalta mediante el contacto con un reborde cuyo estilo y aspecto están en función de la obra y están elegidos para conseguir una apariencia agradable. Además, un marco puede tener valor estético en sí mismo.

➢ CERCO/CERCAR, CONTORNO, CUADRO.

II - Sentido analógico

Lo que rodea inmediatamente algo o a alguien, en la percepción que se tiene de ello; especialmente, lo que rodea de tal forma que realza un valor. Un paisaje sirve de marco a un edificio; el marco de vida de una persona es el conjunto de objetos que forman su entorno cotidiano. En literatura, algunos autores, como Balzac, toman mucho cuidado en describir el marco de vida de sus personajes, bien como síntoma psicológico (el marco es revelador de la personalidad de quien lo ha constituido), bien como factor que influye en la diégesis, la mente o la acción del personaje, bien como objetos interesantes en sí mismos y que revelan un arte decorativo imaginario.

III - Sentido figurado

En literatura, se llama marco a lo que circunscribe un tema. Se llama también marco al plano de una obra, la disposición del conjunto de sus partes, en tanto que delimitan el interior. En general, el marco es un diseño de conjunto con relación al cual el autor selecciona lo que incluirá en su obra; numerosas cosas, a las que el autor negará el derecho de entrada en una obra en la que no tienen nada que hacer, podrían ser bellas o interesantes.

A. S.

➢ MEDIO.

MARINA. Cuadro que representa el mar o una escena marítima. Al igual que el paisaje*, la marina no era admitida originariamente si no introducía personajes, tratándose habitualmente de alguna escena histórica o mítica, que aportasen un interés humano, aunque sólo fuese un pretexto (como en las marinas de Claude Le Lorrain). No obstante, la marina pasa a ser posteriormente un género reconocido por sí mismo; algunos pintores como Vernet se especializan en ella. Las marinas sin elementos humanos terminan siendo admitidas; Baudelaire se sorprendía de que se admitiesen como marinas los pasteles de Boudin (que pintaba, no obstante, barcos, etc., en sus grabados, lo cual se toma como algo normal a finales del XIX (Monet, *Falaises à Varengeville)* y posteriormente. Las marinas centran su interés en crear una luz en función con la atmósfera y los colores del agua –principalmente del agua en movimiento–.

Se ha dado el nombre de *marina* a un formato del lienzo alargado (de 0, que tiene 18 × 10 cm, a 120, de 195 × 97 cm). Esto es debido a que a menudo se prefiera pintar las marinas a lo largo, con una vasta extensión de horizonte. A. S.

MARIONETA. Este término genérico designa los objetos animados por el hombre hechos para espectáculos teatrales. Figurativas, representan generalmente seres humanos (con excepciones, animales generalmente). Se distingue entre marionetas de saco (donde el marionetista introduce su mano) y marionetas de hilo, movidas desde el exterior. El *joruri* japonés es un teatro de marionetas de gran tamaño movidas por uno, dos o tres ayudantes que quedan visibles (a lo sumo se visten de negro). El teatro de sombras está emparentado con las marionetas; los personajes son siluetas recortadas y articuladas, que se manejan frente a una pantalla fuertemente iluminada. Esta variedad es particularmente ilustradora en Indonesia, donde las marionetas se muestran ante la pantalla en su parte decorada para los espectadores situados a un lado del escenario, y en sombras para los del otro lado. Con frecuencia el teatro de marionetas, existente desde la Antigüedad, va dirigido a un público adulto; aunque en Europa actualmente se trate ante todo de un espectáculo para niños, sus recursos le permiten siempre despertar interés en los mayores.

La estética de la marioneta reposa ante todo en la figuración de seres vivos, humanos, principalmente, por medio de objetos inanimados, aunque sean movidos por hombres. La marioneta se presta así a las representaciones tipificadas o caricaturescas, cargadas de ingenuidad, de donde procede su aptitud a la sátira (a menudo sátira política; cf. los «Muppets» de la televisión). También se presta a lo cómico, dando lugar a personajes arquetípicos (Punch, Kasperl, Petrouchka, Guignol...), aunque estos estereotipos a veces conducen a un estancamiento en el arte que hace que el repertorio no se renueve. Se pueden lograr efectos divertidos con aquellas cosas que puede realizar la marioneta y que resultan imposibles para un ser humano real (elevarse de golpe en el aire, etc.). Esta propiedad de las marionetas le permite el acceso al ámbito de lo mágico, lo fantástico y lo onírico.

Por otra parte, en vez de actuar en base a las diferencias que hay entre el comediante de madera y el de carne y hueso, se puede intentar no tenerlas en cuenta. No es siempre necesario utilizar proezas técnicas para ello, pues lo más esencial son las cualidades artísticas a la hora de conseguir expresar los sentimientos, la naturalidad en el movimiento y crear la sensación de tener vida.

Junto a la marioneta corriente es necesario mencionar la presencia de otro tipo de marionetas, las interpretadas por seres reales. Se puede encontrar en los ballets, por ejemplo, o en el teatro lírico interpretaciones de mariontas o de autómatas *(Coppelia, Petruchka).* El bailarín o el actor se esfuerzan en reproducir en su actuación los gestos del títere: movimientos entrecortados de estética angular, manos con dedos rígidos y engomados, rostro rígido que da la impresión de estar movido mecánicamente, etc. En literatura la marioneta es a veces utilizada de una manera mágica o inquietante, sacando partido a la ambigüedad que tiene el estar entre lo vivo y lo inanimado; en esto se equipara con el autómata. H. T.

➢ ANIMAR/ANIMACIÓN, AUTÓMATA, PRÁCTICO *[II, 2].*

MÁRMOL. Piedra caliza muy dura de grano fino que adquiere un bello pulido. Es un excelente material para la escultura, que se ha servido principalmente del mármol blanco ligeramente traslúcido. Los mármoles de color, mármoles vetados o esmaltados (los vetados son llamados jaspeados), se utilizan en arquitectura como pavimentos, revestimientos, columnas, etc., por su bella apariencia, su larga duración, lo resplandeciente de su pulido y, por otra parte, su precio, el mármol es considerado como un material noble. También se le toma a menudo como modelo o símbolo de un arte majestuoso y suntuoso.

Por sinécdoque se llama también *mármoles* a las esculturas hechas en mármol. A. S.

MARÓTICO (ESTILO). Del nombre Clément Marot, su más célebre representante. No obstante, este estilo es el de los grandes retóricos que le precedieron. Es un arte hábil en repetir las mismas sonoridades de un verso a otro con rimas interiores, pluralidad de sentidos en un mismo grupo de fonemas y complejidad en el manejo de las rimas. A. S.

➢ RETÓRICO, RIMA *[III].*

MARQUETERÍA. Trabajo compuesto a base de piezas de madera de diferentes colores, encajadas para crear una composición decorativa. Se llama también marquetería a una obra análoga en la que se incluyen finas láminas de cobre, marfil, nácar o concha. La marquetería se emplea en el amueblado, a veces en la arquitectura (parquets, tableros murales, etc.) y en las artes decorativas (cofres, cajas, etc.). Hecha de piezas monocromas, cuyos veteados o jaspeados dependen del material empleado y son independientes del dibujo que se ha de realizar, la marquetería requiere formas bastante estilizadas. No obstante, por medio de pequeños recortes se llegan a hacer formas detalladas y efectos de moldeado, pero siempre dependiendo de la gama de colores y tonos impuesta por las coloraciones que permiten las maderas o sustancias empleadas. La marquetería tiene cierta analogía con el mosaico al estar hecha por fragmentos que encajan unos con otros, pero hay una diferencia, a saber, que en la marquetería no hay pequeñas unidades indivisibles que yuxtaponer si se quiere realizar superficies mayores de un tono dado, ya que las piezas de marquetería están cortadas según la forma de las superficies en los tonos planos de la composición.

La decoración de marquetería genera un entorno de gracia aristocrática y de lujo delicado. A. S.

MARTILLEAR

I - Sentido propio

Dar golpes con un martillo. En el arte de los objetos de hierro y latón martillear proporciona un efecto de irregularidad, una especie de movimiento de la superficie del metal golpeado en frío o en caliente. Los objetos de cobre son a menudo martilleados, lo que hace que la luz se deslice en cada relieve del metal.

II - Sentido analógico

Golpear como si fuera con un martillo, con golpes secos y repetitivos. En música se habla del martilleo de timbales. En la música no occidental se recurre frecuentemente a golpear el suelo con los pies o las manos para sostener el ritmo del canto o de la danza. Se ha llamado martilleado al staccato, pero hoy no se usa este sentido; calificar de martilleada la interpretación de un pianista es ante todo peyorativo, denotando un modo de tocar demasiado duro. En un sentido más figurado un ritmo martilleado es el que produce el efecto de un dinamismo vigoroso, de golpes sordos o violentos (Stravinsky, *La consagración de la primavera).* L. F.

➢ BATIR (SUST.).

MARXISTA (estética). Absorbidos por los problemas económicos, políticos y sociales de su

época, ni Marx (1818-1883) ni Engels (1820-1895) elaboraron una teoría del arte, y mucho menos un tratado de estética. No obstante, las cuestiones planteadas por el arte estaban demasiado estrechamente ligadas a su lucha política como para que no tuviesen que tomar partido sobre ello frecuentemente. Por eso no parece imposible construir un conjunto coherente, a partir de fragmentos de sus obras, que forme una teoría del arte, aun cuando las dificultades esenciales que ésta levanta, según el testimonio de los propios críticos marxistas, no han sido plenamente superadas.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta las aportaciones de sus sucesores, de las que se ha enriquecido la estética marxista, cualesquiera que sean las divergencias entre sus puntos de vista, particularmente el de Lenin, Plekhanov y Lukács.

I - Teoría sobre arte y estética en Marx y Engels

1 / El punto de vista de juventud de Marx y Engels

A / *Los Manuscritos económico-filosóficos* de Marx (1844). Marx, que escribe a su padre en 1837 que «ha leído a Hegel de cabo a rabo», se inspira en 1844 en su método expresando su propio pensamiento. Conocía este característico pasaje de la *Estética* de Hegel. «Esta consciencia de sí mismo es adquirida por el hombre de dos maneras: teóricamente, por una parte, por la que se toma consciencia de lo que uno es interiormente; pero, por otra parte, el hombre está también implicado en sus relaciones prácticas con el mundo exterior, naciendo de esas relaciones el deseo de transformar el mundo al igual que a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal (...). Este deseo reviste diferentes formas hasta llegar a aquello que alcanza el modo de manifestación de sí mismo en los objetos exteriores, constituyendo el arte.»

De estas formas la esencial, según Hegel, es el trabajo. Pero esta noción que no es en Hegel más que un momento de la consciencia de sí, Marx la sitúa en el centro de su reflexión: «Para el hombre socialista toda la pretendida historia del mundo no es otra cosa que la creación del hombre por medio del trabajo humano». Mas hoy, dice, «bajo el régimen de la propiedad privada, mi trabajo es la pérdida de mi vida, pues trabajo para vivir». La naturaleza social del hombre, para el proletario, no se manifiesta más «que bajo la forma de la alienación, siendo el hombre, su objeto, un extraño para sí mismo». La emancipación del hombre es la condición para que pueda ascender a la forma superior del trabajo, esto es, el arte.

De este modo, «es solamente por medio del despliegue objetivo de la riqueza del ser humano como se consigue que un oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas y, en una palabra, como se consigue que el goce y los sentidos humanos que son aptos para ello se conviertan en sentidos que se manifiestan como fuerzas del ser humano que son o bien desarrolladas o bien producidas (...). La educación de los cinco sentidos es obra de todas las generaciones anteriores (...). El hombre agobiado por las preocupaciones, necesitado, carece de sentidos para el más bello espectáculo; el comerciante de minerales no ve más que el valor de mercado del metal, y carece del sentido mineralógico. En esencia, pues, la objetivación del ser humano, desde el punto de vista tanto teórico como práctico, para convertir de nuevo en humanos los sentidosdel hombre y crear así el *sentido humano* correspondiente a toda la riqueza del ser humano y de la naturaleza.»

Engels, mucho más tarde, en 1876, añadirá una aguda indicación. La adopción de la verticalidad en el andar ha sido «la etapa decisiva en el paso del mono al hombre». A raíz de esto, «la mano quedaba liberada para adquirir capacidades siempre nuevas (...) de modo que la mano no es solamente el instrumento de trabajo, *sino también el producto de éste*. Gracias al trabajo (...), la mano humana ha alcanzado un grado de perfección que le ha permitido producir como por encantamiento los cuadros de Rafael, las estatuas de Thorwaldsen y la música de Paganini».

B / *La ideología alemana* de Marx y Engels (1846). Llevando más lejos el análisis de la lienación humana, Marx y Engels denuncian la división del trabajo, que separa la actividad espiritual y la material, para ellos la división del trabajo y la propiedad privada son dos expresiones idénticas, puesto que la división del trabajo implica la contradicción entre los intereses particulares y el interés común. Las distintas actividades están repartidas de un modo caótico, «pasando a ser la actividad del hombre una actividad que le es ajena». El hombre está obligado a seguir siendo lo que es, cazador, pescador, sacerdote o crítico, si no quiere perder su medio de vida.

En la sociedad comunista, en cambio, «no hay quien se atribuya una esfera exclusiva de actividad»; «cada uno puede adquirir una formación completa en cualquier campo». En una sociedad así «los organizadores del trabajo (...) no piensan que todo el mundo deba ser capaz de reemplazar a Rafael, sino que los que lleven en sí un Rafael deban poderse desarrollar libremente». Esto es lo que resulta imposible en la sociedad capitalista. «La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su extinción en las grandes masas, de donde procede, es un efecto de la división del trabajo». Otra consecuencia es «la sujeción del individuo a un determinado arte, tal como el de pintor, el de escultor, etc.». Por contra, «en una sociedad comunista no hay pintores, sino, en todo caso, hombres que, entre otros, pintan».

2 / El arte como ideología y superestructura y su relación con la base económica

Los dos textos fundamentales de Marx son *Introducción a la crítica de la economía política* (1857) y *Contribución a la crítica de la economía política* (1859).

La *Introducción,* aunque adopte un lenguaje propio de la economía, aparece al principio como un complemento de los *Manuscritos* de 1844. «El hombre que se satisface con carne hecha, comida con cuchillo y tenedor, es un hombre distinto de aquel que la toma cruda con la ayuda de manos, uñas y dientes. En el acto de consumir no está pre-

sente sólo el objeto de consumo, sino también el modo de consumirlo, tanto objetiva como subjetivamente. La misma producción crea, pues, el consumidor». Y lo mismo ocurre con el arte. «El objeto artístico –como cualquier otro producto— genera un público que comprende el arte y juzga sobre su belleza. La producción no genera solamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto».

La continuación del texto, parte integrante de la teoría del arte, se debe ligar a la concepción central del maxismo expresada en el célebre texto de la *Contribución*, que profundiza en este tema, no menos célebre que *La ideología alemana*. «En la producción social de sus vidas, los hombres adquieren relaciones necesarias, determinadas, independientes de su voluntad, relaciones de producción que se corresponden con un determinado nivel de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se edifica una superestructura jurídica y política y a la que corresponden las formas de consciencia social establecidas. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual. No es la consciencia de los hombres lo que determina su ser, sino que, inversamente, su consciencia viene determinada por su ser social.»

Como viene indicado en *La ideología alemana,* se sigue de esto a modo global, que «las ideas de la clase dominante son también las ideas dominantes de cada época, o, dicho de otro modo, la clase que posee el poder dominante material de la sociedad, es también el poder dominante espiritual». Pero estas fuerzas productivas materiales no cesan de modificarse, y «en cierto momento entran en contradicción con las relaciones de producción existentes (...). Se abre entonces un período de revolución social». Sucede entonces que, «con la alteración económica, la colosal superestructura es descompuesta en su totalidad». Esta superestructura abarca todas las formas ideológicas, «jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas».

Arte y dialéctica. El arte, pues, constituye una de las formas ideológicas, mas su lugar en la enumeración no es indiferente. En primer lugar, en el caso de que la evolución histórica sea, a fin de cuentas, un progreso, Marx precisa que no se debe «tomar el concepto de progreso en su sentido habitual, generalmente», cuando se trata de superestructuras o ideologías. Su relación con la estructura de base no es evidente ni estática, sino compleja y cambiante. De aquí resulta la dialéctica. «La evolución política, jurídica, filosófica, literaria, artística, etc., escribe Engels, tiene su base en la evolución económica. Éstas actúan unas sobre otras y también sobre la base económica (...). Hay un efecto recíproco en la base económica que termina siempre, *en última instancia,* por prevalecer» (A Heinz Starkenburg, 25 de enero de 1894).

Esta relación no obedece a un determinismo mecanicista, sino que se ejerce dialécticamente entre las superestructuras a la vez que entre éstas y la base económica. Pero, ¿en qué consiste la dialéctica marxista? Si bien es cierto que procede de la dialéctica idealista de Hegel, en la cual Marx reconocía un «gran sentido histórico», no es menos cierto que la dialéctica materialista de Marx es «justo lo contrario». «Para Hegel el desarrollo del pensamiento (...) es el demiurgo de lo real, llevando a cabo el fenómeno exterior. Para mí, dice Marx, inversamente, lo ideal no es otra cosa que lo material trasladado y traducido en la cabeza del hombre» (Nota final del *Capital,* 1873).

El caso particular de la obra de Balzac hace resaltar hasta qué punto extremo de perplejidad puede alcanzar la relación dialéctica entre la ideología literaria y la estructura de base. «Considero el hecho de que Balzac, escribe Engels, se haya visto obligado a actuar contra sus propias simpatías de clase y contra sus prejuicios políticos, de que haya reconocido el carácter irreversible de sus queridos aristócratas, de que los haya representado como hombres que no merecerían una suerte mejor, y que haya visto en ellos el único lugar donde encontrar al hombre del futuro, es uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac» (A Miss Harkness, abril de 1888). Como bien dice Henri Arvon, «se asiste, en el mismo escritor, a la coexistencia de un conservadurismo político, que pone de manifiesto como hombre, con el progresismo artístico que se desprende de su obra. Como hombre permanece integrado en su clase, con la que comparte íntegramente la ideología, mientras que como artista, tomando consciencia de la dialéctica de la historia, saca a la luz los elementos objetivos y auténticamente modernos de la evolución social» *(La estética marxista,* 1970).

A modo general, hay un desajuste, una «relación desigual entre el desarrollo de la producción material y, por ejemplo, el de la producción artística». Lo que quiere decir que esta ley del desarrollo desigual se aplica particularmente al arte. «Se sabe que en el arte, escribe Marx, determinadas épocas de floración artística no están de ningún modo en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, consecuentemente, con el de su base material, que es, por así decirlo, el esqueleto de su organización». Y añade: «Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o incluso Shakespeare» *(Introducción).*

Lo que es verdadero para el arte en general lo es también para algunas de sus formas. «Así, explica H. Arvon dando luz al texto elíptico de Marx, la epopeya, cuyo soporte es la memoria y la tradición oral, no puede prosperar más que hasta un grado inferior del arte; será mucho más tarde cuando la epopeya, fijada definitivamente gracias a la transmisión escrita, termine por alcanzar su forma clásica» (Lukács, 1968). Con mayor razón el desajuste puede ser «igualmente válido en cuanto a la relación del campo artístico en su totalidad con el desarrollo general de la sociedad» *(Introducción).*

Tampoco hay dificultad en mostrar, según Marx, que el arte griego depende estrechamente de la situación de la sociedad griega. La mitología griega, y solamente ella, refleja la imagen popular que se tenía de la naturaleza y las relaciones sociales, pudiendo ser la matriz del arte griego. ¿Cómo iba a ser compatible Aquiles con la pólvora y las balas, y la *Ilíada* con la imprenta?

El problema de la perennidad del arte. Pero el problema esencial, reconoce Marx, es de orden estético. «La dificultad no está en darse cuenta de que el arte griego y la epopeya están ligadas a ciertas formas de desarrollo. La dificultad reside en el hecho de que el arte griego y la epopeya nos proporcionan todavía un modo de juicio estético válido para nosotros, en ciertos aspectos, como normas y modelos sin igual» (ibid.) Con otras palabras, si el arte procede directa o indirectamente de la situación social de una época y de un momento de la evolución histórica, ¿cómo es posible que tenga un valor permanente, incluso absoluto, como pretende la estética idealista?

Marx responde que al igual que el adulto disfruta con la candidez del niño, «la infancia histórica de la humanidad, allí donde alcanza su más bello explendor» es decir, en los griegos, ejerce «el encanto eterno de un estadio nunca caduco».

Según el testimonio de los propios críticos marxistas, esta respuesta no es del todo satisfactoria. El teatro de Esquilo o Sófocles, ¿corresponde para nosotros a una era de la humanidad? ¿Cómo tal concepción se aplica por igual a Shakespeare o a Goethe? Ello implica la idea de un progreso en el arte, irregular pero continuo, en la poesía, en la pintura, en la escultura, en la música, etc. El problema queda abierto.

Otro problema esencial que nunca fue tratado verdaderamente por Marx y Engels es el de la individualidad y la originalidad del artista. Ellos hablan de producción y de artistas en vez de creación y de genios, términos éstos propios de una estética idealista. «El individuo, dice Marx, *es el ser social.* La manifestación de su vida (...) es por consecuencia un manifestación y una afirmación de la vida social. La vida individual y la vida genérica del hombre no son diferentes» (*Manuscritos* de 1844) ¿Puede rechazarse que a alguien se le llame original, superior y único? El método marxista permite determinar las condiciones objetivas del arte y de la existencia de artistas. La explicación histórica es indispensable, pero, ¿qué dice de más sobre Vermeer que sobre Pieter de Hooch, sobre Watteau que sobre Lancret? Esta segunda pregunta queda igualmente abierta.

Arte y política. Se plantea finalmente la relación existente entre el arte y la estética con el pensamiento político. ¿Debe participar la obra de arte en la «praxis social» o expresar explícitamente un punto de mira? La respuesta de Engels es que el punto de mira debe ser inmanente a la obra. «No me opongo absolutamente a la poesía con un punto de mira en cuanto tal, escribe a Maria Kautsky. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron dos poetas con un marcado punto de mira ideológico, al igual que Dante o Cervantes (...). Pero yo soy del parecer de que el punto de mira debe nacer de la propia situación y acción sin llamar expresamente la atención sobre él, pues el poeta no está obligado a poner en la mano del lector la solución histórica a los conflictos que describe». Engels advierte a un escritor: «Las opiniones tienen más valor para la obra cuanto más ocultas permanecen». Esta postura sería sin duda admitida por todos los criticos «idealistas», pero Engels no muestra cómo se justifica desde un punto de vista específicamente marxista. De hecho, la mayor parte de sus sucesores o la ignoraron o se opusieron a ella.

II - Lenin (1870-1924)

Al igual que Marx o Engels, Lenin no dedicó ninguna obra especial dedicada a la literatura o al arte. La lucha política, inicialmente hasta la revolución de 1917, será siempre para él lo primordial. Después, como jefe de Estado, su preocupación en este tema, que será la emancipación espiritual y la educación del proletariado, quedará dominado por su gran designio político.

«El espíritu de partido». En los primeros tiempos en el interior de su partido, el Partido social-democrático, prescribe el respeto al «espíritu del partido». «La literatura debe convertirse en una parte de la causa general del proletariado», una pequeña rueda y un pequeño tornillo «en el gran mecanismo social-democrático, uno e indivisible, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de la clase obrera» *(La organización del Partido y la literatura del Partido,* 1905). Hasta 1917 Lenin se pronunciará a favor de la libertad de expresión tanto para su partido como para los otros. «No se trata más que de la literatura del Partido y su sumisión al control del Partido. Cada uno es libre de escribir y de decir lo que quiera sin la menor restricción. Pero toda asociación libre (incluido el Partido) es libre también de expulsar a los miembros que abusan del nombre del partido para propagar ideas contrarias al Partido» (ibid.). A la muerte de Lenin, e incluso después de Stalin, el marxismo soviético tendrá por consigna que toda la literatura soviética sea una literatura del Partido.

En esta línea, Lenin muestra la misma amplitud de miras que Engels a propósito de Balzac, dando título a un artículo de 1988: *Tolstoi, espejo de la revolución rusa.* Resultará extraño, dice, que se atribuya este título a un escritor que «manifiestamente no ha comprendido la revolución, de la que se ha apartado»; es cierto también que «son patentes las contradicciones en sus obras, opiniones y doctrinas». «Artista genial», es a la vez «crítico despiadado de la explotación capitalista, denunciador de los abusos ejercidos por el gobierno», e «inocente que predica la no resistencia al mal por medio de la violencia». Así, las ideas de Tolstoi resultan ser «el verdadero espejo de las condiciones contradictorias en las que se ha desarrollado la actividad histórica de los campesinos a lo largo de nuestra revolución».

El comunismo y el arte del pasado. Lenin, a la cabeza del Estado soviético, muestra una actitud

respecto a la cultura generada por la humanidad que da cuenta de su amplitud de miras. Se opone radicalmente al movimiento literario el *Proletkult* que hacia 1920 proclama: «En nombre de nuestro futuro quemamos las obras de Rafael, destruimos los museos y pisoteamos las flores del arte». Lenin replica: «Una cultura proletaria no puede estar edificada más que a partir del conocimiento preciso de la cultura que ha dado la evolución de la humanidad y la integración de esta cultura». No obstante el tono se endurece, dando lugar a una amenaza oculta: «No se puede construir el comunismo con el material humano creado por el capitalismo. No se puede rechazar ni destruir a los intelectuales burgueses; es necesario vencerlos, transformarlos, refundirlos, reeducarlos, como es necesario reeducar también al pueblo al precio de un gran aliento, sobre la base de la dictadura del proletariado».

La consciencia-reflejo. La esencia y lo fenoménico en el arte. Desde el punto de vista propiamente estético, el pensamiento de Lenin tiene como base la noción de *consciencia-reflejo.* Frente al empirocriticismo de Mach y de Avenarius, que reduce el estudio del mudo material a la comprobación y descripción de las diversas sensaciones, Lenin se reafirma en el materialismo: «La realidad objetiva existe independientemente de la consciencia humana que la refleja».

Ahora bien, si tal concepción debe servir de base a la estética, parece seguirse que la expresión de la creación artística no tiene sentido, pues la consciencia no puede expresar más que una realidad que existe por sí misma. De todos modos, la concepción de Lenin no es tan simplista, pues distingue en la realidad la esencia y el fenómeno. Éste es la manifestación exterior e inmediata; la esencia es el desarrollo interno. Ambas no son por eso menos indisociables, siendo la esencia como el río profundo del que los fenómenos son las olas y los torbellinos de la superficie. «La espuma en lo alto, y abajo las corrientes profundas. Mas la espuma es también expresión de la esencia» *(Cuadernos filosóficos).* Según la estética marxista, el arte debe dar cuenta de ambas.

Es posible que al hablar Lenin de la esencia se encuentre, en lenguaje filosófico, con la noción de *típico,* tal como la expresaba Engels a Miss Harkness: «El realismo, además de la exactitud de detalles, conlleva la representación exacta de los caracteres típicos en las circustancias típicas». La obra literaria o artística debe sobrepasar la apariencia de la realidad objetiva.

III - Plejanov (1856-1918)

La estética como ciencia. Georges Plekhanov es el primero en haber intentado formular sistemáticamente los principios de una estética marxista. Gracias a Marx, la estética, según Plejanov, deja de ser una teoría abstracta orientada a definir la idea y las reglas de la belleza para pasar a ser una ciencia concreta que tiene como objeto explicar el desarrollo de todos las artes. «La estética no puede tener otro fundamento que la sociología. El contenido y la forma del arte están determinados por las condiciones objetivas de la evolución histórica». Ciertamente, la literatura y el arte son el espejo de la vida social. Por la transformación de las relaciones sociales se transforman el gusto estético de los hombres y, en consecuencia, las producciones artísticas.

Plejanov considera la estética de Hegel como «un gran paso adelante para comprender la esencia y la historia del arte»; siente predilección por este pasaje que cree ser un modelo metódico: «Los holandeses han sacado los objetos que hay en sus cuadros de sí mismos y de la vida social de su época (...). Para comprender la pintura holandesa es necesario recordar la historia de Holanda. Han conquistado sobre el mar el sol en el que viven; gracias a su tesón, su paciencia y su coraje, consiguieron desprenderse del dominio de Felipe II y conquistar la libertad religiosa y política; su amor al trabajo y su espíritu de iniciativa les ha asegurado un gran bienestar (...). Pues bien, es precisamente esos rargos y esta holgura lo que reproducen los pintores holandeses». Si se generaliza este método, «la historia del arte se explicaría por la historia de la vida social», y «la estética idealista moriría por sí misma».

Trabajo, juego y arte. ¿Cuáles son los orígenes del arte? Plejanov distingue dos esferas de actividad, una económica y la otra no económica, a la cual pertenecen el juego y el arte. Pero «*la actividad utilitaria* o, en otros términos, la actividad necesaria para sostener la vida de los individuos y de la sociedad por entero, *precede al juego y determina su contenido* (...). El juego es el hijo del trabajo, quien le precede necesariamente en el tiempo».

Pero el juego no en un simple divertimento; al igual que el arte, representa una utilidad social. «La reproducción de la vida en el juego y en el arte tiene una gran importancia sociológica. Los hombres, al reproducir su vida en las obras de arte, se educan para la vida social y se adaptan a ella».

El problema del genio. Mas, ¿qué responder a los críticos que sostienen que el arte es ante todo la obra de los grandes artistas, que no solamente no toman nada esencial de su entorno, sino que, al contrario, lo transforman?

Según Plejanov, los hombres con genio en arte y en política son los que resultan más aptos para expresar las necesidades de su tiempo. Engels era de la opinión de que si Napoleón no hubiera existido, habría surgido otro hombre que desempeñase el mismo papel, de modo que la historia no habría cambiado en lo fundamental. Sin referirse ya a Engels, Plejanov opina que sucede lo mismo con los artistas. «Si las causas mecánicas o filosóficas sin relación al curso general del desarrollo social, político e intelectual de Italia hubiesen acabado con la vida del niño Rafael, Miguel Ángel y Leonardo da Vinci, habría faltado algo a la perfección del arte italiano, pero su orientación general, en la época del Renacimiento, hubiese sido la misma. Esta orientación no la crearon Rafael, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, sino que ellos fueron solamente sus mejores intérpretes».

Se objetará que ese «algo» que habría faltado es precisamente el problema que se trata. Ésta es la tesis de Gustave Lanson, quien al comienzo de su *Historia de la literatura,* señalando los límites del pensamiento de Taine, escribe: «La totalidad de los medios para determinar una obra agotan en su explicación, una vez que se ha dado razón de la raza, el entorno y el momento histórico, aquello que le es propio (...) pero queda a menudo algo que está más allá de esas explicaciones, que no está determinado por ninguna de esas causas; es precisamente en ese residuo indeterminado, inexplicable, donde se halla la originalidad superior de la obra».

Plejanov rechaza esta idea por ser inaccesible al análisis científico. «Toda obra literaria es la expresión de su tiempo. Su contenido y su forma están determinados por los gustos, las costumbres y las tendencias de ese tiempo. Cuanto más grande es el escritor, más fuerte y más clara es esta dependencia que subordina el carácter de su obra al carácter de su tiempo, o, dicho de otro modo, menos se encuentra en sus obras ese «residuo» que podría llamarse personal».

Sociología y psicología social del arte. De lo anterior resulta que «el deber de la crítica consiste en traducir la idea de una obra dada *en el lenguaje de las artes a la lengua de la sociología,* en determinar aquello que se podría llamar *el equívoco sociológico de un fenómeno literario dado*». Plejanov añade a esto que no basta con descubrir este equivalente, y que «la sociología no debe cerrar sus puertas a la estética, sino abrírselas de par en par». Para la crítica materialista no pasa de ser una ciencia; «las particularidades de la creación artística dependen siempre de la psicología social que expresa. La psicología social de cada época está siempre condicionada por las relaciones sociales de esta época». Plejanov, siendo coherente con sus ideas, llega a decir de la crítica científica: «Para ella todo es bueno en su tiempo; no tiene que tomar partido en favor de unas u otras escuelas de arte, y si lo toma, no queda justificada su posición por mucho que evoque las leyes eternas del arte. En una palabra, es tan objetiva como la física, y por eso es, precisamente, ajena a toda metafísica».

Fondo y forma. Si, según la estética marxista, la literatura y el arte son el espejo de la vida social, se sigue que la forma, es decir, el lenguaje, el estilo, la composición, etc., está determinado por el contenido, o, con otras palabras, por la representación que el artista se hace de la realidad. Cuando el arte alcanza su plenitud, fondo y forma componen un todo armonioso. Por contra, si la forma se desvincula del contenido, el arte degenera como la clase en que se expresan los diferentes gustos. «El contenido está tan estrechamente ligado a la forma que el desprecio de aquél conlleva inicialmente el fin de la belleza, y, después, la fealdad de la forma. Como ejemplos citaría el arte decadente y el futurismo en literatura y, sin duda, el cubismo en pintura».

Lo mismo sucede con el arte por el arte, que por más que oponerse a la sociedad burguesa no es sino una huida hacia el pasado, mientras que el arte realista debe apuntar hacia un fin social. La realidad es la materia misma del arte; esto no quiere decir que el realismo deba limitarse a hacer una copia servil de ella, como hace el impresionismo, deteniéndose en la apariencia superficial de las cosas. Plejanov condena, pues, el formalismo a la par que el naturalismo, que, en pintura no pretende más que reproducir el aspecto exterior de la realidad y que presenta, en la literatura, «trozos de vida» arbitrarios y dispersos en la vida real. «La actitud objetiva en la observación del entorno que estudia denota, de hecho, una ausencia total de simpatía» que no quiere ver tras las costumbres el régimen que las genera.

El realismo marxista, al contrario, presenta el mundo en su desarrollo. «El arte verdadero es la vía que sigue la realidad misma –la realidad de hoy–, que desarrolla por sus propias fuerzas su contenido para sobrepasar sus límites, sobresalir y poner los fundamentos de la realidad futura».

IV - Lukács (1885-1971)

György Lukács, de origen húngaro, se formó inicialmente en la universidad de Budapest y, sobre todo, en las universidades de Berlín y Heidelberg. Su vida se reparte entre la militancia activa en el comunismo y los trabajos como escritor político y de crítica literaria. Sus publicaciones como profesor de historia del arte y estética en la universidad de Budapest, al final de su carrera, le han valido el título de «Marx de la estética».

La noción de totalidad. Lukács rinde un homenaje a Lenin, cuyo humanismo, frente a la alienación humana, es «un humanismo combativo que incita a los hombres a la lucha, al conocimiento y a la conquista del mundo, y trabaja, siendo a la vez teórico y práctico, en el nacimiento del hombre nuevo, reencontrando su totalidad humana (1908)».

El problema del valor eterno del arte. Lukács tropieza con la misma dificultad que Marx. ¿Cómo hacer concordar el valor eterno del arte con su historicidad? En *Goethe y su época* (1947) sustituye la norma eterna del arte griego por *la norma esencial,* que, procediendo de un proceso histórico, conserva, sin embargo, un carácter permanente: «Grecia constituye (...) necesariamente el modelo, pues en sus realizaciones se daba la unión de una formación sensible y realista con la elaboración clara de lo que es esencial y general». No obstante, la posibilidad de una coexistencia entre los valores eternos y el relativismo histórico parece aquí más una afirmación que una justificación.

La consciencia-espejo. Según Lenin, como ya se ha visto, el arte consiste en dar una forma imaginada al reflejo de la realidad que está en la consciencia de los hombres. Esta concepción parece excluir cualquier iniciativa creativa del artista. Se olvida aquí que la relación entre la consciencia y la realidad es dialéctica. La consciencia actúa sobre la realidad, estando a la vez determinada por ella. La consciencia más bien es un espejo que un reflejo.

Lukács va más lejos todavía. La actividad estética es una actividad, es decir, es una posición

personal desde el punto de vista de la realidad que representa. «Toda reproducción estética de la realidad está cargada de emociones, no como en la vida cotidiana, donde no siempre actúa la recepción subjetiva acompañada de emociones en la toma de consciencia de los objetos, sino de tal suerte que la emotividad se convierte en un elemento constitutivo indispensable en la realización artística del objeto tomado en su particularidad. Todo poema de amor está escrito para (o contra) una mujer (o un hombre); todo paisaje tiene un cierto carácter que asegura la unidad fundamental y que expresa –a menudo, ciertamente, de un modo muy complejo– una actitud afirmativa o negativa desde el punto de vista de la realidad y de ciertas tendencias que actúan sobre ella» *(La particularidad como categoría estética,* 1957).

Es un hecho, según Lukács, que en los grandes escritores, más o menos de un modo consciente –refiriéndose aquí a la carta de Engels sobre Balzac– el arte es la reproducción más fiel de la realidad. Si hay alguna diferencia entre la estética marxista y las estéticas anteriores, es que el artista, en la primera, tiene una comprensión más profunda de la realidad. Lukács se pone así al cubierto tanto del formalismo idealista como del naturalismo y el matierialismo mecanicista y estático.

Esencia y fenómeno. Lukács, retomando a su manera la distinción de Lenin entre esencia y fenómeno, muestra que por medio de la dialéctica marxista se puede reestablecer la unidad. Gracias a ella se evita, por una parte, el escollo que supone, separar la esencia del fenómeno, cayendo en el idealismo abstracto, y, por otra, el tener que limitarse a una simple copia sin significado. Así, paralelamente a la imagen científica, que ofrece una representación conceptual de la realidad, la imagen artística supone una representación que procede de la imaginación. Por otra parte, dado que el hombre en su vida cotidiana tiene una visión estrecha del mundo, ligada a sus intereses inmediatos y particulares, el artista pretende alcanzar la realidad en su totalidad. «La verdadera talla de un escritor literario arraiga en la profundidad y riqueza de sus relaciones con la realidad efectiva».

De este modo Lukács se esfuerza por conciliar el aspecto histórico de la obra con su valor esencial. «Ya se trate de Aquiles o de Werther, de Edipo o de Tom Jones, de Antígona o de Ana Karenina, de Don Quijote o de Vautrin, el elemento histórico-social (...) es inseparable de aquello que Hegel llamaría su realidad efectiva, de su ser en sí y (...) de su modo ontológico esencial» *(El significado actual del realismo crítico,* 1958).

Por más que Lukács añada: «El carácter meramente humano de esos personajes, aquello que más profundamente tienen de singular y de típico, aquello que, en el campo artístico, hace que un personaje sea llamativo, no es algo separable de su enraizamiento concreto en el seno de las particulares relaciones históricas, humanas y sociales, seno del tejido de la existencia», no está menos expuesto a los ataques de los críticos soviéticos, quienes denunciarán en su pensamiento el resabio del idealismo burgués.

V - El marxismo-leninismo y el «realismo socialista»

1 / El stalinismo

Con Stalin (1879-1953), a partir de 1932, se constituye una estética oficial y dogmática. Las asociaciones de escritores independientes son disueltas y sus miembros inscritos autoritariamente a la Unión de escritores soviéticos, sometida al Partido Comunista. Ésta impone el contenido de lo que se escribe y le subordina imperativamente la forma, estando considerada toda desviación como un delito o un crimen artístico y, consecuentemente, castigable.

En el primer congreso de esta Unión, en 1934, bajo la inspiración de Gorki y durante el mandato de Stalin, se adopta la espresión «realismo social» para designar la doctrina científicamente establecida de la estética, que hace de los escritores «ingenieros del alma humana». Redactados bajo el impulso del stalinista Zdanov, los estatutos de la Unión especifican que el realismo socialista «exige del artista una representación verídica, concretizada históricamente de la realidad en su desarrollo revolucionario. Por otra parte, debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo».

Mas, aunque sea fácil asegurar la ortodoxia de la literatura en relación al dogma marxista-leninista, cabe preguntarse cómo hacerlo con el resto de las artes. El Comité Central del Partido, en 1948, amparándose en la propuesta de Zdanov, decidió separar del realismo socialista nada menos que las composiciones de Prokoviev y Chostakovitch, y les aconseja olvidarse de las sinfonías y componer en lo sucesivo óperas, oratorios y cantos cuyo significado pueda ser fácilmente juzgado.

Igualmente, el cine, del cual Lenin decía que era la primera de las artes, está estrechamente controlado; se reprochó a Einsenstein y a Pudovkin el ocuparse damasiado de la acción en detrimento de la propaganda que el filme debería prodigar. Se les exigía poner más énfasis en el cuidado de los diálogos que en el de la imagen.

2 / La estética marxista-leninista después de Stalin

En el vigésimo congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en 1956, que pretende dar el último paso en la desestalinización, podría dar la impresión de que se hubiese concedido a la literatura y al arte una libertad absoluta. De hecho, se lee en *El Comunista,* revista del Partido: «Una condición fundamental para el desarrollo de una literatura y de un arte verdaderamente artísticos y guiados por grandes ideas, es la lucha sin cuartel contra el nivelamiento y la uniformidad de la creación artística (...). El realismo social no pone límites en este aspecto».

Pero esta libertad no se aplica más que a la forma, mientras que el contenido sigue permaneciendo estrictamente en los estrechos límites políticos y sociales. Durante el tercer congreso de Escritores Soviéticos, en 1959, se insistió en que «el

deber de los escritores soviéticos es mostrar de una manera veraz y viva la belleza de las proezas del pueblo trabajador». El espíritu stalinista reina todavía en este campo.

Es un postulado de la estética marxista que los grandes escritores y los grandes artistas tienen en común sean cuales sean sus opiniones, el plasmar lo más exactamente posible la realidad y tender hacia la totalidad. Todavía es necesario que el poder político les conceda realmente ese derecho y deje de someter sus obras a la ortodoxia dogmática. Si los marxistas rechazan que su doctrina sea reducida a un mero economismo, ¿no deben admitir también que el arte tampoco puede ser reducido a la sociología y la psicología social, y que si bien está siempre ligado a la evolución social, alcanza en sus obras maestras un valor humano perpetuo? L.-M. M.

➢ CONSTRUCTIVISMO, INFRAESTRUCTURA, REALISMO *[IV]*.

MASA. No se emplea en estética más que en el sentido de reunión de elementos que forman globalmente un todo, constituyendo, en una obra, una parte de la composición general. Más concretamente se dice de las amplias zonas claras y oscuras de un cuadro. La forma de las masas y su distribución estructuran el conjunto de la obra.

A. S.

MÁSCARA

I - Falso rostro

Del árabe *másjara,* bufonada, antifaz. Falso rostro hecho de madera, metal, escayola o, también, hecha con vegetales, cartón, papel o cualquier otro material.

La máscara puede ser bien un objeto estrechamente ligado a un rito, a prácticas mágicas, bien un objeto lúdico (carnaval, fiestas, teatro). No obstante, aun en este último caso, la máscara sigue mayor o menormente asociada a elementos sobrenaturales y contiene, con ciertas matizaciones, los mismos rasgos que la máscara ritual, aunque no tenga las mismas funciones.

1 / La máscara disimula, engaña, ocultando la identidad del que la lleva y creando así una especie de impunidad –uno no es responsable de lo que no hace– que hace que todo le esté permitido. Puede permitirse gestos y palabras prohibidas, transgredir con insolencia todas las normas establecidas, pues nada tiene vedado. Esta función es particularmente la de la máscara de carnaval, la del lobo y la *bauta* venecianas.

2 / Junto a la simulación se encuentra la transformación o la metamorfosis. Bajo la máscara uno se convierte ya sea en dios, en hombre o en animal. Llevar la máscara supone adentrarse en un segundo estado capaz de conducir hasta la posesión y el éxtasis en ciertos rituales mágicos o incluso en los mismos carnavales (los de Río de Janeiro, por ejemplo). Hay una especie de rito de paso de un mundo a otro, del niño al hombre, de lo cotidiano a la fiesta o a lo sacro, o, sencillamente, a otra persona, como sucede en el teatro. El comediante enmascarado rompe con su entorno y consigo mismo para penetrar en el personaje de la máscara. La interpretación teatral por medio de máscaras exige una auténtica depuración personal; se crea el vacío en uno mismo antes de acoger la máscara y lo que está contenido y aporta.

3 / El hombre enmascarado, borrado tras su máscara, que ejerce una función mediatriz entre este mundo y el mundo sobrenatural o el de la ficción teatral, participa del orden universal, pues la máscara es mediadora (función que a menudo ejercen los danzantes enmascarados de las danzas sagradas). Así, en el caso de las máscaras funerarias, la máscara capta el alma del muerto haciéndola pasar de lo humano a lo divino eternizándola. La civilización cristiana ha convertido la máscara funeraria en estatua yacente, imagen eterna y transfigurada del arte profano, dedicada a un personaje célebre, homenaje supremo y seguro de la perennidad.

4 / La máscara fascina, inquieta e incluso siembra el terror (ciertas máscaras primitivas están hechas para dar miedo), un terror que a menudo no es más que el terror a lo desconocido, dado el anonimato del portador. Llegados a este punto nos encontramos con la *mascha,* hechicera que provoca pavor y es causa tanto de maleficios como de curaciones, siempre inquietantes. Esto se cumple haste en el disfraz, portador en todo momento de una ambigüedad profunda, inquietante e irrisoria.

5 / La máscara ejerce una función de burla. Grotesca, llevada por bufones y payasos, ridiculiza a personajes conocidos o venerados (máscaras de las atelanas o del teatro cómico japonés, máscaras carnavalescas o circenses, enmascarados de fiestas estacionales, procedentes de las ceremonias consagradas al culto de la vegetación, etc.

Todas las civilizaciones, en su origen, han conocido y utilizado la máscara. Roger Caillois señala *(Masques,* 1965) que la máscara decrece en importancia con el desarrollo de las sociedades y el declive tanto de las prácticas mágicas como del sentido de lo sagrado. Se la reserva entonces al espectáculo (teatro trágico o cómico), o bien se convierte en un medio de divertimento, o bien se procura con ella dar una imagen, mostrarse, ocultando algo tras ella con más o menos arte: «Je m'avance masqué», decía Descartes.

La máscara es en sí alguien, otro alguien, un doble complementario, opuesto o, sencillamente, distinto, pero nunca semejante.

Pero la máscara, en su papel simulador, responde también a otro sentido del término. ¿Qué hay tras la máscara? Nadie, lo desconocido, lo no dicho, lo innombrable. Incluso las lastimosas máscaras de cartón que llevan los niños pretenden en mayor o menor medida encarnar este doble sentido.

La fabricación de las máscaras está fundada en su origen sobre principios mágicos antes de pasar a ser una obra de arte, aunque el arte está presente en todo momento. Las máscaras primitivas están hechas por artistas, escultores o herreros. Actualmente las máscaras hechas para la escena pueden ser obras de arte, como la máscara de *La bella y la bestia,* de Jean Cocteau. Antiguamente ciertas máscaras estaban hechas para ser miradas y

no llevadas, miniaturizadas o engrandecidas, constituían símbolos protectores o invocadores; actualmente, desaparecidos los rituales, la máscara pasa a ser objeto del arte y de la estética. Pero incluso ahora conserva sus características originales de simulación, transformación y deseo de ser otro. El maquillaje y el disfraz no responden a otro objetivo que el de enmascararse, transformarse, embellecerse, incluso el de transformarse para identificarse con otras personas, a menudo célebres, y para intentar alcanzar por medio del artificio la eterna juventud.

Para concluir, sería interesante volver a otra etimología. En latín *persona* significa máscara, palabra ésta que mantiene relaciones estrechas con los dos sentidos del término. Enmascarado o desenmascarado, el hombre interpreta siempre un personaje.

II - Divertimento dramático o musical, en Inglaterra

Originariamente, es un espectáculo nacido en Inglaterra en el siglo XVI acompañado de hombres disfrazados, asimilable a los *Canti carnavaleschi* florentinos.

Una decena de caballeros disfrazados de manera fantástica y enmascarados, se dirigían a caballo a casa de un noble que fingía sorprenderse de su llegada. A continuación tenía lugar un «gran baile», juegos con el público y, finalmente, los caballeros, desenmascarados, danzaban con las damas. Una gran figura (el rey o un príncipe) se hallaba siempre en el centro; los bailarines y actores eran en su totalidad nobles, y la concurrencia era escogida y participaba gustosamente. Se trata, en cierto sentido, de la versión inglesa del baile de corte francés. En el siglo XVIII esta actuación pasa a ser un lujo extravagante. La acción se desarrolla sobre escenarios dispuestos a diferentes niveles, repartiéndose los instrumentos en distintas localizaciones para producir efectos típicamente barrocos de ecos y respuestas. Hay pífanos, tambores y trompetas para saludar la llegada de los príncipes; también se encuentran oboes, instrumentos de cuerda, etc. Los decorados móviles son suntuosos, los vestidos grandiosos, y las tramoyas complejas y numerosas. Hay una mezcla total de géneros: se utilizan los diálogos, las representaciones mediante mimos, el canto (adaptado a la lengua inglesa), el baile, todo con un acompañamiento musical muy expresivo; las danzas eran reflejo de todos los sentimientos, yendo de lo alegre a lo grotesco y de lo trágico a lo majestuoso. El desorden y la discontinuidad del libreto y de la intriga son absolutos. A mitad del espectáculo los estudiantes interpretaban el *antimask,* intermedio grotesco y satírico que no tiene la más mínima relación con lo que ha pasado o ha de pasar seguidamente. Todo se desarrolla envuelto en lo maravilloso, lo fantástico, lo poético e incluso lo sobrenatural. «Corresponde a la propia naturaleza del mask ser indefinible», dice Jean-François Labie; «el deleite es su razón de ser». Son las fiestas de una noche de la que nada queda, participantes del reino de lo efímero.

En el siglo XVII y a comienzos del XVIII grandes poetas y excelentes músicos compusieron para el *mask,* género muy apreciado por el público, quien veía con malos ojos un espectáculo como la ópera, cantada de principio a fin. Piezas de Shakespeare y de Ben Johnson incluyen intermedios, masks, artísticamente compuestos por Campion, Lanier o Humphrey. Henry Purcell escribió numerosos masks *(King Arthur, The Fairy Quenn,* etc.), e incluso el mismo Haendel compuso un mask lleno de encanto y poesia: *Acis y Galatea.*

El *mask* trae a la memoria aquello que conlleva la máscara, pues conserva numerosos caracteres suyos: la simulación, la burla, el quid pro quo, la mezcla de lo fantástico, lo cómico y lo maravilloso. L. F.

➢ TRAJE.

MATERIA

I - Sentido propio

Sustancia que tiene una existencia física, extendida en el espacio y que actúa sobre los sentidos. Es *material* lo que pertenece a la misma naturaleza que la materia. Toda obra de arte es algo material, está hecha de materia. Las materias, en un sentido más estrecho del término, son variedades de la materia definidas por su particular constitución; son materias la madera, el hierro, el papel, el lienzo, etc. Una materia en cuanto que empleada en una obra es un *material* (ver este término). La materia se opone a menudo a la forma, incluso en el arte, en tanto que él da la forma.

➢ FORMA.

II - Sentido figurado

Es el tema de una obra literaria y su contenido, aquello de lo que trata. Al igual que en el sentido propio, la materia es aquello que el arte toma para darle una determinada disposición y hacer una obra; pero aquí se trata concretamente del campo de los hechos o ideas de donde es autor extrae el tema de su obra. A. S.

➢ SUJETO *[I].*

MATERIAL. Sustancia de la que se sirve el arte; es aquello de lo que está hecha una obra de arte desde el punto de vista físico. A modo de ejemplo, el material de una estatua es el mármol en la que está esculpida; los materiales de un cuadro son la tela y los pigmentos colorantes que el pintor extiende en ella; el cuerpo humano es el material artístico del que se sirve el bailarín o el actor; los materiales de una obra musical son las vibraciones que forman los sonidos.

Deliberadamente, ciertos estetas han pasado por alto el material en sus consideraciones porque para ellos el arte es una cosa puramente espiritual, evitando el tener que ocuparse del material incluso para constatar el modo como el espíritu ha sobreimpuesto su marca.

No obstante, no se puede trabajar del mismo modo con todos los materiales. Para poder dominar la materia el espíritu debe disponer de una

materia que dominar. Toda obra de arte, al tener una existencia material, está necesariamente compuesta de uno o varios materiales en los que interviene la naturaleza en el trabajo del artista. En la obra colectiva *Recherches poïëtiques,* tomo II, *Le matériau,* R. Passeron, en el artículo introductorio, resume así las principales notas que hacen de la noción de material un término indispensable en estética:

«El material es escogido por el arte a la vez que, inversamente, determina en buena parte su aspecto formal (...). Hay materiales para la luz, bien sea dejándola pasar y dándole color, bien reflejándola, bien emitiéndola. Lo mismo sucede con la música: en el mundo auditivo y, en consecuencia, en la teoría acústica, se distinguen, abarcando desde las percusiones más sordas a los silbidos electrónicos, distintos campos de timbres que dan nombre a los grandes grupos de materiales sonoros. Se da un condicionamiento especial en las formas producidas por tales artes, visuales o auditivas, por la elección de materiales o instrumentos. Las intenciones y los efectos estéticos son en este punto singularmente pertinentes. Es más difícil alcanzar lo monumental mediante el bambú o la escayola que con la piedra y el hierro. Los flautines de la música popular provenzal no se adecúan a la expresión trágica, marcial o fúnebre. En alguna ocasión, lo sabemos bien, el artista puede entrar en el juego de intentar expresar transparencias por medio de asfaltos, o componer una marcha fúnebre para zampoña. En ese caso le desearemos buena suerte. Numerosos autores (cf., por ejemplo, Focillon, *La vie des formes)* han observado que determinados materiales llaman a determinadas formas y determinados temas, aun cuando el artista no se da cuenta o rechaza todo compromiso con la materia». R. Passeron cita a Dubuffet al hablar de las veleidades y las aspiraciones del material que forcejea». El material, efectivamente, contiene en sí mismo las tendencias y predisposiciones que el artista toma en cuenta –a no ser que él quiera oponerse a ellas–. No existe material sin propiedades intrínsecas. Este cuerpo a cuerpo con el material es frecuentemente experimentado de una manera íntima y casi carnal.

II - Con un sentido un tanto distinto, se llama también *materiales* de una obra (siempre en plural; el término *material* es insustituible en este sentido) a los documentos que un artista recopila con intención de realizar una obra. Ya no se trata de una sustancia física, sino de información, conocimientos que atañen al objeto de la obra y al tema que trata. Los *materiales* son las fuentes de información sobre el tema de la obra. A. S.

➢ MATERIA *[II]*.

MATIZ. En general, diferencia sutil entre cualidades próximas. En estética se emplea para diferentes órdenes de hechos:

En todas las artes del color (pintura, tapicería, bordado, artes del fuego...) el término designa, o bien leves diferencias de valor, o valores muy cercanos en el interior de un color (un azul muy pálido, un azul pálido, un azul claro, un azul medio...), o, más frecuentemente, las gradaciones casi imperceptibles entre colores muy próximos, tonos muy cercanos los unos a los otros en una región del espectro muy estrechamente delimitada (un azul turquesa, un verde-azul glauco, un verde de agua...).

En música, el término designa las diferencias o cambios en la fuerza de los sonidos, y el empleo expresivo de tales diferencias en una leve desviación de intensidad.

En literatura, los matices son las variaciones sutiles de la expresión y del tono, que traducen modalidades o grados sutilmente diferenciados en los sentimientos, los caracteres, las relaciones entre los personajes.

Existe una estética general del matiz, en la preferencia por las impresiones delicadas, las diferencias poco sensibles y, sin embargo, sentidas, las oposiciones mitigadas y que actúan en una estrecha escala. Es lo que preconizaba Verlaine en su *Art poétique:* «Porque queremos el Matiz. / No el color, ¡nada más que el Matiz!». De esta forma, excluyendo los tonos francos, y muy caracterizados, los grandes intervalos, se pueden obtener unas obras exquisitas; pero se corre el riesgo, si no se cuida uno mucho de ello, de caer en lo insulso*. A. S.

➢ MEDIA TINTA, SUTIL.

MÁXIMA. Formulación condensada y contundente de carácter general, habitualmente expresada en una sola frase, que trata sobre el comportamiento o el espíritu humano y que sirve como norma. Es un género literario propio de lo referente al saber. A. S.

➢ ADAGIO.

MAYOR. Este término no tiene uso en estética más que en su relación con el de *menor.* A. S.

➢ MENOR *[II]*.

MAZURCA. Danza popular polonesa cuyo interés está principalmente en sus pasos a contratiempo. Se extiende en Europa a comienzos del XIX como danza de sociedad, dándole Chopin un carácter noble. La danza de sociedad tiene su propio paso, ligeramente salteado y parecido al de la polca. Pero no existe en la danza clásica un paso especialmente adaptado al ritmo musical de la mazurca; se utiliza a menudo un triple salto en arabesco en los bailes combinados (mazurca de *Coppelia)* o variaciones masculinas clásicas. E. H./G. P.

➢ MEDIO-CARÁCTER.

MECENAS / MECENAZGO. Mecenas era un hombre importante y rico, ministro y amigo del emperador Augusto. Ayudaba a poetas tales como Horacio y Virgilio. El nombre propio se ha convertido en nombre común: mecenas es el que ayuda por su liberalidad al arte, la literatura y a la misma ciencia. Una forma moderna de mecenazgo favorece también el acceso del público al arte; un ejemplo de esto sería la creación de museos.

El mecenazgo privado es ejercido por particulares, pero existe también un mecenazgo de Es-

tado por medio de subvenciones y ayudas otorgadas a escritores, artistas, etc. El Estado ejerce en algunas ocasiones un mecenzago indirecto alentando el mecenazgo privado por medio de ventajas tales como las desgravaciones fiscales. El mecenazgo varía con las circustancias socioeconómicas, dependiendo a menudo de la exis tencia de una clase rica y cultivada; su estudio compete a la estética sociológica.

El mecenazgo puede ser de gran ayuda al desarrollo del arte y la literatura. Sucede, no obstante, que queriendo ayudarle le perjudica, haciendo creer que el arte es un lujo reservado a los ricos, o poniendo al artista en una situación de dependencia. Un mecenas a menudo tiene influencia en el arte; esto no es algo malo si el mecenas es un hombre de buen gusto y reparte su magnificencia con discernimiento. Incluso un mecenas incompetente puede servir al arte si tiene conciencia de sus propias limitaciones, como es el caso de Luis XIV, quien se sometía en buena parte al juicio de sus camaradas en materia de arte y literatura. A. S.

MEDALLA. Pequena pieza de metal generalmente redonda, hecha como una moneda en homenaje a alguien, a un acontecimiento o el triunfo en alguna competición. Desde el punto de vista artístico la medalla se caracteriza por: *1)* compete a las artes del metal, las cuales, mediante pequeños relieves, obtienen efectos de brillos y sombras; *2)* al ser como una miniatura está hecha para ser contemplada de cerca, en una especie de encuentro personal; *3)* está en relación con el objeto al que rinde homenaje y al cual sirve para conservarlo en el recuerdo, de manera que su forma plástica debe estar confeccionada en vistas a ello. A. S.

➢ Conmemorativo.

MEDIA TINTA (MEZZO-TINTO). Procedimiento de grabado sobre metal (todavía llamado «Estilo oscuro») inventado en el siglo XVII, que permite llevar a cabo sutiles graduaciones tonales que van del negro más profundo al blanco más puro. Su función artística, relativamente menor, se ejerció en tres direcciones. Por una parte, hizo posible la impresión de grabado en cobre con pequeños matices de color. Además, se adaptó perfectamente al espíritu del prerromanticismo inglés, en cuya difusión colaboró (grabados descriptivos). Por fin, como algunos pintores y grabadores han puesto actualmente de manifiesto, se ha de señalar el tono fantástico latente en los fondos negros sobre los que destacan los objetos y figuras representadas. D. R.

➢ Manera *[I, 1]*, Negro *[I]*.

MEDIACIÓN. Importante función estética llevada a cabo por aquello que en una obra ejerce una posición intermedia entre sus extremos; la categoría estética de la obra queda definida de un modo más concreto por el modo en que se distribuyen sus intervalos.

En *L'instauration philosophique,* E. Souriau toma dos ejemplos de la pintura y de la música para expresar con más claridad esta función. «Hay (...) algo que el vacío ejerce, que es, a la vez, el cumplimiento, más o menos significativo, más o menos profundo, de una función (...). E. Delacroix, buscando los secretos de Rubens, modela un rostro mediante luces y sombras, pintando el lado iluminado de color ocre, y de azul la parte en sombra. El resultado es una fuerte oposición, pero resulta severa y un tanto hueca. Entre ese amarillo y ese azul falta algo. ¿Cómo responder a esta llamada? El pintor, finalmente, pone, justo en la separación de luz y sombra, una imperceptible pincelada rosa (...). En oposición de la tónica y la dominante, suficiente para fijar el tono, no logra sino encerrarla en el espacio diastemático de una estructura bipolar (...); la necesidad de rellenar ese espacio nace aquí como una llamada del abismo de donde deberá llegar algo, que, sea lo que sea, resolverá lo que todavía está en suspenso. No sólo habrá decidido la mediante, sino que por medio de ésta habrá decidido buena parte de la naturaleza del tema. *Do, sol,* ahora es necesario un *mi,* pero, ¿becuadro o bemol? Es necesario que sea una de las dos. También es necesario, por una consecuencia ineluctable, que se fije la mayor o la menor, de lo cual depende toda la coloración modal de la obra. (No obstante, hay una gran simplificación en esta alternatlva. Se encontrará en la obra de L. Landry *La sensibilité musicale* un cuadro con todas las terceras teóricas y prácticas (que son, por cierto, nomerosas). El interés reside en mostrar que ninguna consideración acústica basta para resolver la cuestión, la cual depende mucho más de una voluntad de crear arte que de una necesidad física o fisiológica)».

La mediación es, pues, una decisión que el autor de una obra toma respecto al modo en que divide y rellena la distancia entre los dos polos determinantes de la obra. Se debe insistir en que la existencia de una mediación, o la falta de ella, es también una parte de la estética. Negarla es optar por una obra reducida a lo esencial, corriendo el riesgo de caer en la sequedad y la pobreza y dejando sin resolver el problema de cómo evitar esta debilidad de la obra. Aceptarla es tener que resolver el problema de la naturaleza de la mediante, y por ende, determinar con mayor precisión la obra por medio de esta elección. Por otra parte, es necesario hacer notar que la presencia de una mediante no resta fuerza a las oposiciones. La distancia entre los opuestos puede parecer mayor cuando no se encuentran enfrentados directamente; la existencia de un intermediario consigue que parezcan más distantes al poner de manifiesto el espacio que media entre ellos. A. S.

➢ Oposición.

MEDIDA. Hereda el sentido del término latino *mensura* (de *metior,* evaluar, medir), a la vez que del griego μέτρον, al cual traduce. Tiene diferentes acepciones en estética.

I - La medida, suma de unidades en una dimensión

Medir en el espacio consiste en trasladar una unidad de longitud a lo largo de un objeto. De

este modo se mide un cuadro, un edificio, etc. Pero, en el sentido corriente del término, se habla más bien de las *dimensiones* de una obra que de sus *medidas*. En el caso del tiempo, por otra parte, el término *medida* ha adquirido un sentido especial en la poética y en la música, teniendo en común la idea de una división del tiempo en partes iguales.

1 / En poesía

La medida de los versos es el número de sus pies*, los cuales regulan su duración. En particular, siendo éste el sentido más común del término, *medida* se refiere a la versificación griega y latina que distribuye las sílabas largas y breves formando grupos aproximadamente isócromos. Así, la poesía dáctila se basa en el dáctilo*, que consta de una sílaba larga y dos breves, y el espondeo, dos largas, siendo los pies de igual duración y equivalentes a una breve y una larga; la poesía yámbica se basa en el yambo*, consistente en una breve y una larga. La poesía lírica se sirve de diferentes tipos de pies. Se llama *versos medidos* o *versos métricos* a los que siguen el principio base de distribuir las sílabas breves y largas en intervalos de igual duración. En el siglo XV, Antoine de Baïf intentó trasladar al francés las combinaciones métricas de la poesía antigua.

➢ METRO, MÉTRICA.

2 / En música

El término medida se aplicó inicialmente en la Edad Media a la longitud de las notas; la música hecha a medida pasaba a ser aquella en la que las diferentes longitudes de las notas formaban divisiones exactas unas con otras, estando indicados los valores de la notación. Este sentido de la palabra no tiene hoy más que un valor histórico, aunque bien es verdad que esta noción ha dado lugar en la música a la notación europea tradicional: una blanca por dos negras, una negra por dos corcheas, etc.

Hoy el término *medida* designa la división del tiempo musical en períodos de igual duración. Una medida es uno de estos períodos que abarca un determinado número de «tiempos», es decir, de unidades temporales de duración fija. El desarrollo de la polifonía obligaba a señalar en el tiempo las diferentes melodías, estando en relación unas con otras; de ahí que se introdujese en la notación musical los puntos de división como señales. Más tarde, a finales del XVI, se introduce la *barra* de compás como medida, viniendo todas las partes melódicas escalonadas en la misma página de la partitura. La regularidad del paso asegura la sincronización de las partes. Es común indicar al lado de la clave de que se trate el número de tiempos en la medida (2/4, 6/8, etc.; estas fracciones responden en su mayor parte a los ritmos binarios o ternarios, e indican la unidad (negra, corchea, etc.), que sirve de base a la medida.

El *compás* se diferencia del *ritmo* en su partición rigurosa del tiempo musical, mientras que el ritmo se distribuye libremente. Puede suceder que el ritmo y la medida coincidan; así, por ejemplo, sucede que el movimiento del vals sigue estrictamente el tiempo fuerte marcado por el primer tiempo de la medida. En todo caso el ritmo no tiene por qué estar constreñido a esta periodicidad regular, pudiendo incluso llegar a arrebatar la preeminencia al primer tiempo de la medida. Existen también ritmos no medidos, como sucede en el canto llano o en el recitativo operístico. Los músicos contemporáneos han tenido en cuenta el valor de los tiempos, que Olivier Messiaen decía estar relegado a las altas esferas. Se han tomado grandes libertades con las barras de compás que marcan la medida, como es el caso de Stravinsky en la *Consagración de la primavera*. En la música llamada «repetitiva», inaugurada por Eric Satie y desarrollada en los años sesenta, la regularidad métrica es experimentada como un *ostinato* y sirve de fondo al libre surgimiento de acentuaciones accidentales o asimetrías temporales.

➢ RITMO *[II]*.

II - La medida como moderación, en oposición a lo desmedido

Este sentido, que generalmente tiene un uso moral, es empleado también en estética (pudiendo ser incluso que la moral se refiera a un ideal estético). La *medida* pasa a equivaler a la discreción, la conveniencia, la exactitud de las proporciones y su equilibrio. Caracteriza los *estilos** o *categorías** *estéticas* que realzan el ideal llamado clásico, oponiéndose a la desmesura de lo gigantesco o lo enorme, de lo brillante o resplandeciente, de lo violento, de lo atormentado, de los movimientos cargados de intensidad y asimetría, de la exageración y los contrastes.

Además, la medida en la forma puede dar lugar a efectos de contrapunto con el carácter mesurado o no del contenido. Esto se da especialmente en la literatura: tan pronto expresa en términos mesurados una idea en sí misma moderada, serena, común, como, opuestamente, exterioriza en términos y expresión mesurados una idea interior cargada de intensidad, profundidad o incluso violencia. Es el caso de la alusión*, de la atenuación, de la lítote*. Si la expresión mesurada logra ser dueña de sí misma, no dada a hacer gala de los sentimientos íntimos, el resultado es que queda resaltado aquello que precisamente no expresa de un modo abierto (como en la célebre cadencia del soneto de *Job,* de Benserade).

D. C./L. F./A. S.

➢ DESMESURADO.

MEDIEVAL. Que pertenece a la Edad Media, esto es, al período que sigue a la antigüedad (entre los siglos IV, V y VI, aproximadamente) y que de un modo progresivo da lugar a los tiempos modernos en la segunda mitad del siglo XV.

La estética halla en el arte y en la literatura medieval una enorme cantidad de hechos y objetos para la reflexión. Las artes plásticas medievales han sido desde antiguo frecuentemente objeto de la investigación estética, mientras que la música y la literatura medievales, que parecen ser campos de conocimiento más especializados, se han estudiado con menos frecuencia, lo cual se debe la-

mentar, pues se corre el riesgo de dejar de lado hechos importantes, o tomar por nuevas o modernas invenciones antiguas.

La estética medieval es una de esas cosas que están bajo la amenaza de caer en el olvido. En el lenguaje corriente se habla a veces de «estética medieval», de modo bastante impropio, para referirse a las tendencias generales del arte medieval. Debido a una burda simplificación, desde antiguo se atribuye frecuentemente un carácter general al arte de tan largo período, siendo así que en diez siglos el arte medieval ha dado muestras de una amplia variedad y capacidad de transformarse. La expresión de estética medieval, propiamente hablando, debe referirse a la reflexión estética de los autores que en la Edad Media han reflexionado sobre el arte, la literatura y lo bello en general.

Estos autores son numerosos; para hacerse una idea basta hacer un repertorio, limitándonos solamente al campo literario, de todos los tratados de estética literaria, los *Poetriae,* y de otras obras del mismo género. La reflexión estética de la Edad Media estaba inicialmente inspirada por una lectura profunda de los autores de la antigüedad, no limitándose a reproducirlos, sino que llegó a elaborar una obra original. Más tarde retoma los antiguos conceptos pero transformándolos, dándoles a los mismos términos significados distintos; por ejemplo, sin salir del campo de la teoría literaria, el término *tragedia* designa en la Edad Media un género *narrativo* y no teatral, no conservando del antiguo concepto más que cierto éthos y la idea de que es un género noble. Se descubren de este modo nuevos campos posibles para un concepto antiguo, ampliándose y convirtiéndose más abstracto y general, enriqueciéndose con el conocimiento de las nuevas variedades. El concepto de *ritmo,* por ejemplo, se vuelve a la vez más claro y extenso al añadir a los ritmos de longitud y acentuación de las sílabas, por medio de la rima, los de la naturaleza vocal de los sonidos. Más tarde, se elaboran finalmente conceptos nuevos tales como el de *Ordo artificialis,* consistente en no limitar el relato al orden de sucesión diegética de los acontecimientos, sino en adoptar un orden de narración que, móvil en relación al universo de la obra, presenta los hechos según una elección y una construcción que obedece a una motivación propiamente estética. A. S.

➢ Feudal, Ritmo *[IV]*.

También el término «medieval» sugiere la atmósfera afectiva que nos evoca la Edad Media (tanto en lo que ha sido imaginada como conocida) después del romanticismo: un tiempo lejano opuesto al nuestro pero que nos atañe en lo que se refiere a nuestros orígenes; pintoresca, de costumbres brutales, inocente y poética; líneas caprichosas y recortadas, arquitectura de masas agitadas e impulsadas hacia lo alto; trajes coloreados y fantásticos, prestigiosas armaduras, bellos ornamentos con vuelos; un lenguaje arcaico y bello; el encanto que supone la mezcla de lo mágico y lo sobrenatural del cristianismo. A. S.

➢ Romanticismo.

MEDIO. *I* - Punto que se encuentra a igual distancia de los extremos de algo, bien sea en el tiempo o en el espacio. El medio, en una obra de arte o en parte de ella, fija las relaciones entre las dos mitades que él separa, relaciones que pueden tener un valor estético.

➢ Mediación, Oposición, Simetría.

II - En un sentido originalmente impropio pero asimilado por el habla y, por lo tanto, admitido, se llama *medio* a lo que rodea algo, pasando de designar un entorno físico a designar un entorno social. Taine sostenía en su *Filosofía del arte* que la obra de arte es producto de la raza, del medio y del momento; sus análisis de distintos medios muestran que en el medio él incluía tanto el medio físico, delimitado por la geografía física, la climatología, etc., como el medio social, con su estructura y sus costumbres. Algunos géneros o estilos están determinados en buena parte por un medio social, bien el de los autores, el del público o el de los personajes diegéticos; así, la *canción popular* está creada por el pueblo, la *novela popular* está destinada para el pueblo y el *teatro burgués* tiene por personajes a burgueses de la misma condición que el público, en lugar de reyes, reinas y héroes mitológicos. La sociología estética estudia las relaciones existentes entre el arte y su medio. A. S.

➢ Marco.

MEDIOCRE. Etimológicamente, lo que está en el medio, lo que ocupa una posición media entre dos extremos. Se llama estilo *mediocre* a lo que está entre lo familiar, e incluso lo trivial, y lo noble e incluso lo pomposo.

El término mediocre tiene también un sentido peyorativo desde su origen latino, que es el que ha conservado hasta hoy. Se ha utilizado mucho en el vocabulario artístico desde el siglo XVII en sentido despectivo. Un artista mediocre, un escritor mediocre, una obra mediocre, es la que no tiene ni grandeza ni vigor en su concepción, ni talento en su ejecución, la que no muestra ninguna cualidad de modo claro, aunque tampoco se aprecien en ella defectos patentes. Se puede decir que lo mediocre es lo que alcanza de un modo débil el estatus artístico.

MEDIODÍA. La hora del mediodía ha sido causa de inspiración de pintores por la calidad de su luz; también ha sido motivo de inspiración simbólica de artistas, escritores, poetas, pasando por el *Mediodía* de Leconte de Lisle o *La gran hora del mediodía* de la que habla Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra.* Mas este término interesa a la estética sólo de un modo indirecto.

MEDITACIÓN. *I* - Meditar no consiste solamente en profundizar, sino en pensar a fondo y con toda la hondura posible. Meditar es también proyectar, en el sentido de dejar madurar, pues se medita

sobre una obra que está por hacer. También es volver al estudio y la reflexión de una obra del pasado. Es, pues, lograr por el propio pensamiento ahondar y abrir un espacio propicio a la colección y muestra de las obras. Es, *ipso facto,* requerir que esta presencia de la obra se experimente en su plenitud temporal, que sea sentida no solamente como actual, sino como perenne, en el sentido en que, debidamente meditada, la obra pasa a ser presente y deja de pertenecer al pasado; por la misma razón que, si se la medita, la obra futura se elabora y se ordena hasta el punto de instaurarse, aquí y ahora, en el pensamiento y por el pensamiento.

II - Así entendida, la meditación no es simplemente una contemplación inactiva y desinteresada, sino que pasa a ser una participación dinámica tanto en la creación como en la re-creación; esto le asigna un papel central tanto en la actividad creadora como en la percepción estética. Parece entonces que la meditación lleva al arte a sobrepasar los límites que le son tradicionalmente reconocidos. Probablemente no hay más meditación, es decir, más *arte,* en las *Meditaciones poéticas* de Lamartine que en las *Meditaciones* de Descartes. Poniendo un ejemplo extremo: para acercarnos a lo que se ha venido llamando en estos últimos veinte años «arte conceptual», se requiere una ascética mental cuyo silencio sólo es comparable al auténtico sabor metafísico de las pinturas, esculturas y complejos «minimalistas» de los años sesenta, y obliga, además, al espectador a convertirse en actor en su pensamiento y, por eso mismo, actor de su pensamiento, estando obligado a identificarse rigurosamente con el creador en tanto que tal.

D. C.

➢ CEREBRAL, CONCEPTUAL.

MEDITERRÁNEO (espíritu). Que ni la inspiración ni el talento dependen exclusivamente de factores geográficos es algo bien sabido después de Taine (aun estando en contra). No obstante, es aceptable la opinión de que algunos equilibrios naturales ayudan a la inspiración y el talento de ciertos artistas. El mito del Mediterráneo, al que el escritor Gabriel Audisio caracterizaba por la extrema luminosidad de su atmósfera y sus paisajes, al igual que por asumir extremos aparentemente conflictivos como son el animismo y el monoteísmo, el nomadismo y el sedentarismo, e incluso Oriente y Occidente, parece haber sido algo común en escritores tan distintos como San Agustín, Ibn Khaldoun o Albert Camus; estos tres autores, al menos idealmente, terminaron por creer en la ponderación y la fraternidad entre los hombres. Por poco que se medite ante la connivencia especialmente transparente que hay entre el sol y el mar, el aire y la tierra –casi los cuatro elementos de Bachelard–, uno se siente movido hacia una cierta tolerancia, hacia el sentido extremo de la libertad, hacia el rechazo de la violencia. Escritores como Jean Grenier o Paul Valéry han ilustrado, antes que Camus, este estado espiritual. Por otra parte, autores como Nietzsche, quien contraponía la obra de Bizet con la de Wagner, o Holderlin, quien soñó con una nueva Grecia, pretendían acomodar su sensihilidad con las exigencias del pensamiento meridional, esto es, solar (lo meridional no se limita en este sentido a la geografía mediterránea). Nos podemos remontar incluso más atrás, pues el espíritu mediterráneo es tan viejo como Homero.

D. C.

➢ MERIDIONAL.

MELISMA. Del griego μελισμός, división.

División de un fragmento musical largo en varias partes (en dos o tres, frecuentemente), bien sea en una misma nota (como en las *repercussae* medievales) o en varias.

El término se encuentra ya en Aristóteles (360 a. d.C.), que hablaba de los melismas en los egipcios del siglo III a. d.C. Más largo que un adorno corriente, el melisma es más breve que la vocalizacion que puede llevar a cabo por ella misma una melodía de gran amplitud.

El melisma es muy utilizado en el canto gregoriano latino y el canto griego bizantino. Así, el estilo melismático está caracterizado por el uso de una nota repetida o de varias notas sobre una misma sílaba del texto. El melisma ejecutado con una sola toma de aire, alargando el texto con suavidad y fluidez, de una manera pausada y reposada, era comúnmente cantado por un solista preparado para ello, al cual se yuxtaponía a veces un canto silábico más simple que retomaba el coro.

El melisma fue muy utilizado por los músicos de la Edad Media, como Machault, Josquin des Près o Lassus, o, posteriormente, Palestrina, Carissimi y Monteverdi. Esta sílaba bailante expresa la alegría, una alegría que desborda y sobrepasa a la palabra. El melisma, por el alargamiento que da a la sílaba y la respiración forzada que la sostiene, expresa también la pasión o el ardor (Monteverdi, por ejemplo), siendo así cauce de una gran intensidad emocional.

Musicalmente hablando, no hay una auténtica diferencia profunda que distinga el melisma de la vocalización. El término melisma es utilizado más comúnmente por el canto gregoriano o bizantino, o la música renacentista, sin que sea exclusivo de éstos. La vocalización (vox *laetantis),* el *jubilus* de San Agustín, expresa también la alegría que las palabras no pueden decir, pero lo hace alargando más los períodos y, generalmente, con una sola vocal (a menudo la «a»). Más tarde, en los siglos XVII y XVIII, la vocalización se convertirá en algo esencialmente decorativo (aires con *da capo)* y virtuoso, llegando a ser en algunas ocasiones totalmente gratuito, lo cual no sucede nunca en el melisma.

D. C./L. F.

MELODÍA. *I* - La melodía se puede definir como una sucesión de sonidos unidos entre sí por relaciones o intervalos formando un conjunto coherente. La melodía se escribe horizontalmente, por lo que se habla también de una línea melódica. Esta línea es comúnmente sinuosa; los sonidos que la componen van variando de altura. La melodía puede ser monódica o polifónica (superposición

de varias melodías). En el caso de la polifonía, y especialmente en el contrapunto que entrelaza las melodías según reglas precisas, éstas se encuentran insertadas a un mismo tiempo en una armonía (que se escribe verticalmente). Jean-Philippe Rameau, en su *Tratado sobre armonía,* ha desarrollado extensamente las relaciones que hay entre la melodía y la armonía.

II - Una melodía es el soporte musical de un texto cantado (comúnmente un poema). El arte del canto está estrechamente ligado al de la melodía. Se dice de una música cantada que es melódica o melodiosa. En algunos países, como en Italia, se ha dado una importancia especial a la melodía.

El valor artístico de una melodía depende en gran parte de la calidad de la prosodia, la adecuación de la melodía al texto y la correspondencia que hay entre ellos, por lo que se da una armonía (en sentido figurado) entre ambos en la que la inspiración del músico responde a la del poeta.

En la época contemporánea algunos compositores han liberado progresivamente a la melodía del texto para dar más relevancia al timbre. Schonberg, en su *Harmonielehre* (1911), dice que la altura no es más que «el timbre medido en una sola dirección», vogando por el advenimiento de las «melodías de timbre», las cuales han sido usadas cada vez más sistemáticamente por autores como Berg *(Wozzeck)* y Webern. Se podría hablar, en términos casi contradictorios, de melodía del grito; esto pone fin a la concepción estética de la línea musical y poética, la cual va ligada al término *melodía* reuniendo en sí los dos sentidos de la palabra. L. F./D. C.

➢ AIRE, ARMONÍA.

MELODRAMA

I - Música

Drama trasladado a la música en el que el texto es declamado, generalmente, bajo acompañamiento musical.

No se encuentran apenas ejemplos de composición deliberada y coherente de un melodrama anterior al *Pigmalion* de J. J. Rousseau (1762). Así, pues, si bien algunos diálogos en verso yámbico entre el corifeo y los personajes de la tragedia griega podían ser declamados bajo acompañamiento musical, la reforma melodramática italiana terminará haciendo que el melodrama sea asimilado por la ópera seria. En el siglo XVIII el término designa a menudo una técnica musical más bien que un género.

El melodrama se enfrenta a los problemas inherentes a todo drama musical, siendo sin duda el más delicado el de la unión de la palabra y la música. Desde este punto de vista, procura evitar la distinción establecida entre lo recitativo* reservado a la narración, y el aire* propio de la expresión. A la vez esto hace que los poderes respectivos del sonido y la palabra se separen, siendo esto precisamente lo que el drama lírico y la ópera tratan de evitar. Palabras y música se superponen sin mezclarse.

La técnica melodramática es utilizada fragmentariamente en el *Fidelio* de Beethoven (1805), el *Freischutz* de Weber (1821) o incluso en el *Peer Gynt* de Grieg (1875). En nuestro siglo, obras como *La historia del soldado* (1918) y *Perséfone* (1833) de Stravinsky, o el *Pierrot lunar* (1912) de Schoenberg, se suman al género. Algunos compositores como Honegger (*Amfión, Juana en la hoguera)* o Milhaud (*Las coéforas)* perfeccionan la técnica gracias a una mayor precisión en la coordinación de la música con el texto, sometiéndose este último a una notación rítmica. H. C.

II - Teatro

El melodrama, en otro sentido totalmente distinto, es un género teatral popular que fue llamado así porque primitivamente utilizaba una música-ambiente concordante con los sentimientos o el carácter del personaje (toque brusco de trompeta en la entrada del tirano, suspiros de flauta cuando el inocente es perseguido, etc.; este empleo de la música no está exento de analogía con lo que más tarde hará el cine). El melodrama halla su identidad y sus primeros grandes éxitos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con Guilbert de Pixérécourt, quien puede ser considerado como fundador del género *(Coelina ou l'Enfant de Mystère, Le Monastère abandonné ou la Malédiction paternell, Le chien de Montargis, L'Homme-aux trois visages, Latude ou Trente ans de captivité,* etc.). Este género se expande en el siglo XIX con autores como Alexandre Dumas *(La torre de Nesle, Lord Ruthven o los vampiros,* etc), Paul Féval *(Le Bossu),* d'Ennery *(Les deux Orphelines),* etc.

El melodrama se define por: *1)* una acción* intensa en los episodios violentos (escapadas, asesinatos, secuestros, robos, etc.); *2)* una diegesis* fuertemente estructurada por un sencillo dualismo: el inocente oprimido o una fuerza del mal opresora (funciones a menudo encarnadas por personajes-tipo: la joven angelical, el niño conmovedor, la esposa sufrida y virtuosa, el salvador caballeresco, el traidor, la arpía, el señor egoísta y codicioso...); *3)* una intriga* con grandes giros, bastante a menudo basada en el desconocimiento de la verdadera identidad de otros; *4)* un modo de expresión deliberadamente enfático e incluso grandilocuente, desembocando a veces en llamativas fórmulas sonoras.

Lo *melodramático* es la categoría estética que corresponde a estas características del melodrama; se la encuentra en los géneros narrativos, principalmente en la novela popular y el folletín (Eugène Sue, Raoul de Navery, Xavier de Montépin, Michel Zévaco, etc.), así como en las artes plásticas, por ejemplo en los cuadros donde una zona de luz violentamente contrastada da lugar a una suerte de maniqueísmo de sombra y luz en las escenas que contienen gesticulaciones exageradas. Se considera a veces al melodrama como un género inferior a causa de su simplismo y su exageración; no obstante, puede llegar a ser una de las manifestaciones de lo sublime. Puede decirse que Alexandre Dumas añade el genio al melodra-

ma cuando se hace cargo del mediocre *Torre de Nesle* de Gaillardet, que Jules Janin había renunciado a mejorar tras inútiles esfuerzos. A. S.

MELOPEA. *I* - Disciplina griega que fija los principios de la composición de melodías, la melopea, junto a la ritmopea que enseñaba el uso de los ritmos, regula las relaciones entre el canto y la acentuación del lenguaje hablado. A este respecto interviene en el nivel que la línea melódica sigue por grados conjuntos, disjuntos o mixtos (Aristóteles); legisla también lo referente al simbolismo o al *éthos* de los modos melódicos (Arístides Quintiliano).

II - En sentido amplio se llama melopea a un canto monótono y de forma indeterminada.

D. C.

➢ MELODÍA.

MEMORIAL. Discurso dirigido a un soberano o a un público, Este término posee dos acepciones distintas:

1 / Carta o discurso mediante el cual un cuerpo constituido explica a un soberano sus sentimientos o sus opiniones. Este término, del vocabulario político, tomó este sentido en Inglaterra. El memorial puede tener un aspecto estético independientemente de su aspecto político; pero a veces sólo tiene el aspecto estético: en una ceremonia, por ejemplo, algunos discursos sólo tienen, en el fondo, un valor decorativo. Revelan, entonces, una elocuencia* aparatosa.

2 / El memorial al público es, en el teatro, un pequeño discurso mediante el cual un autor o un actor se dirige al público en nombre propio y no en cuanto personaje de la obra. Es también, en el caso de un personaje de la obra, el hecho de hablar al público y ya no a los otros personajes. Aquí, el mundo representado ya no es un sistema cerrado, considerado independientemente del mundo de los espectadores. El universo de la obra se plantea en él como incluido en un universo más vasto que contiene también al público y toma conciencia de esta presencia de los espectadores.

MENOR. Más pequeño, en oposición a *mayor,* más grande. La combinación mayor-menor tiene dos usos en estética.

I - Los historiadores del arte y algunos teóricos de la estética, principalmente en la segunda mitad del XIX, han llamado *artes menores* a la ebanistería, a las artes textiles, del cristal o de la porcelana, a la cerámica o al arte de la forja. La expresión está tomada a partir de la división de los oficios en artes mayores y menores en la antigua Florencia, cuando arte equivalía a técnica, profesión, siendo las artes mayores los oficios propios de la burguesía, y las menores los del artesanado. Llamar *menores* a las artes aplicadas y decorativas, en oposición a las bellas artes, consideradas mayores (aunque este término no se empleaba casi en este sentido), se debe a dos postulados. El primero es la inferioridad del trabajo manual del artesano en relación al del artista, que practica un «arte liberal». El otro es el de la inferioridad de las artes aplicadas a objetos útiles, en relación a las artes nobles que no tienen más objeto que su valor estético. Este punto de vista ha sido ampliamente discutido, dando lugar a que la expresión *artes menores* (ignorada, por otra parte, por la mayor parte de los diccionarios aun cuando los historiadores del arte la usan corrientemente) se emplee hoy cada vez menos.

➢ APLICADAS (ARTES), DECORATIVAS (ARTES).

II - En música se dice que un intervalo es menor cuando es más pequeño que un intervalo análogo llamado mayor en el sistema musical que divide la octava en siete intervalos de amplitud variable. Así, un tercio mayor es el intervalo en el que los dos sonidos tienen un número de vibraciones por segundo en relación de 5/4, mientras que un tercio menor lo tiene en 6/5, un sexto mayor en 5/3, y un sexto menor en 8/5. Se llama modo mayor al que tiene los tonos y los semitonos que separan las notas de la escala dispuestos como en la serie ascendente *do re mi fa sol la si do;* este modo, análogo al *tritus plagal* del modo gregoriano (en el que no tenía más que un pequeño papel), ha adquirido en la música moderna una predominancia calificada por los musicólogos como despótica y tiránica, considerándose como el primero y originario de los modos, en oposición al resto que serían derivados por modificación de algún intervalo. Posee una claridad y simplicidad propios, una especie de dinámica robustez. Frente a este modo mayor la música moderna no ha conservado más que un solo modo llamado menor, siendo así que en la música medieval había otros; difiere del mayor en que la mediante, es decir, la tercera nota, la que divide en dos el intervalo de la tónica y la dominante, forma con la tónica un tercio mayor en el modo mayor y un tercio menor en el modo menor, formando la sexta nota con la tónica un sexto mayor en el modo mayor y un sexto menor en el modo menor. Este modo tiene un éthos más dulce, más nostálgico, más sonador y a menudo más melancólico que el modo mayor. Por extensión se llama en algunas ocasiones menor a todo modo que comienza por un tono y luego por un semitono, como el modo menor moderno, el *protus* y el *deuterus* auténticos y el *protus* plagal de los modos gregorianos; aunque si bien es verdad que comienzan la ascensión del mismo modo, la continúan de manera distinta, siendo una analogía parcial el calificarlos como menores. La música contemporánea, es decir, la del siglo XX, ha seguido otras pautas en las que nociones como mayor o menor desaparecen (como en el atonalismo, el dodecafonismo o el serialismo), o bien retoma un gran número de modos en los que el mayor y el menor no son más que dos modos entre otros. A. S.

➢ INTERVALO, TONAL.

MENSAJE. Este término se emplea en estética al referirse al contenido ideológico que transmite una obra de arte.

Aparte de este sentido, muy general, existen otros más específicos; el hecho de que ciertas per-

sonas no tengan en cuenta más que uno solo de éstos dé lugar a confusiones y descalificaciones.

Para empezar, se puede hacer una distinción, según sea el modo de transmisión, entre mensaje implícito y mensaje explícito. Este último consiste en expresar abiertamente una teoría, una tesis o una postura intelectual, sea cual sea. Victor Hugo, por ejemplo, transmite un mensaje social explícito en varias de sus novelas. En cuanto al mensaje implícito, utiliza los recursos del arte para hacer sentir algo, sugerirlo pero sin llegar a formularlo; el mensaje implícito, permaneciendo oculto en los fundamentos de la obra, puede ser tan rico y profundo como el mensaje explícito. Hay todo un mensaje metafísico en *Melancolía* de Dürer.

A esta división viene a añadirse otra, en otro sentido –división que determinaría que las columnas sean verticales si la primera división viene representada por secciones horizontales–, que dará lugar en cada cuatro casillas a un cuadro de doble entrada. La distinción consiste entre un mensaje artístico y un mensaje extra-artístico. Este último se refiere a las ideas ajenas al arte y que éste transmite. Así, el arte puede dar lugar a mensajes morales, sociales, políticos, filosóficos, etc. Durero ofrece un auténtico mensaje moral en *El caballero* o en *La muerte y el diablo,* al igual que Beethoven en la IX sinfonía. Pero supone hacerse una idea mutilada del arte el no reconocer en él más que el mensaje puesto al servicio de una causa exterior. Existe también el mensaje propiamente artístico, el cual tiene el arte por función esencial poner de manifiesto en tanto que arte. La pintura impresionista contiene un mensaje en cuanto el espacio y la luz; una fuga conlleva el mensaje de su íntimo drama musical; gran cantidad de pinturas coloristas tienen como mensaje una especie de éxtasis como el de Van Gogh: «¡Qué bello es el amarillo!» A. S.

➢ Compromiso.

MENTIRA. Acto de aquel que, conociendo la verdad, afirma lo falso para engañar a otros; contenido de esta afirmación falsa. La mentira es, pues, distinta del error, por el que uno se adhiere de buena fe a algo falso creyéndolo verdadero, y distinta también de la ficción, que no pretende ser otra cosa que lo que es. No obstante, se han tratado como mentiras las ficciones creadas por el arte, admitiendo incluso que su función consiste en llevar a cabo *la mentira del arte* (título de la obra de F. Paulhan, 1907).

Efectivamente, pueden darse mentiras en el campo del arte, como sucede en las falsificaciones y obras apócrifas, pero en ese caso el que miente es el falsificador, no el arte. La mentira se encuentra también en el caso de los relatos cuyo autor finge ser uno de los personajes para dar así una muestra de autenticidad, o los retratos que presentan a una persona bajo los rasgos de otra, e incluso los retratos en los que se favorece el aspecto físico del retratado, los paisajes montañosos en que el pintor exajera la altura de las cimas, los poemas en los que el autor falsea sus sentimientos, etc.; aun en estos casos, la mentira la lleva a cabo el artista, no la obra. Pero también es verdad que el arte puede mentir: ocurre cuando se pintan falsas ventanas, falsas perspectivas o efectos engañosos como el de un insecto pintado sobre la tela que da la sensación de ser auténtico y mueve al espectador a ahuyentarlo. Aquí la mentira consiste en que la obra se presenta, entera o alguna de sus partes, de tal manera que no parece pertenecer al mundo diegético*, sino al del espectador.

No obstante, no sucede esto con toda obra de arte; en la mayor parte de las veces, además, hace falta ser bastante ingenuo para creer que una novela es un relato histórico y que un cuadro es una ventana abierta a un paisaje real. Existe, pues, otro modo por el que el arte se ha considerado una mentira. Para Platón (cuya doctrina se encuentra desarrollada y explícita en los detractores del teatro del siglo XVII o en F. Paulhan) se trataba menos de una mentira que de una ilusión. La mentira del arte consiste en que crea un mundo ficticio, y que es reconocido como tal, siendo así que provoca reacciones reales, como sentimientos, pensamientos e incluso acciones. De alguna manera el arte hace creer en la realidad de lo que, por otra parte, se sabe irreal, siendo entonces culpable de poner al hombre en contradicción consigo mismo.

De todos modos, esta tesis contiene el presupuesto de que existe una sola realidad: el mundo del espectador. Ahora bien, el arte puede aspirar a tener su realidad intrínseca, la de su ser propio. Esto se ve más claro en el caso del arte no representativo, pero incluso en el más figurativo de los artes la obra no es lo que representa, sino lo que aporta en tanto que arte. Según F. Paulhan (op. cit.), «la esencia de la música consiste en crear una especie de espíritu que reemplace al nuestro», siendo ese «espíritu» algo musicalmente auténtico. Si el arte, según vemos, fabrica mundos sólidos en sí mismos y reconocidos como artísticos sin que se les tome por otra cosa, no es una mentira sino algo creador de realidades. A. S.

➢ Ficción, Ilusión.

MERCADO DEL ARTE. El *mercado del arte* es el conjunto de transacciones de compraventa de obras de arte o trabajos artisticos y, más especialmente, el juego de factores que determinan los precios y el estado de la oferta y la demanda. El estudio del mercado del arte es, pues, una rama de la estética sociológica a la vez que de las ciencias económicas. Pero no han sido muchos los teóricos de la estética y economistas que han examinado de manera profunda esta materia, que las dos disciplinas tienden demasiado a minimizar *a priori*. No se puede conocer su importancia exacta más que después de haberla estudiado, siendo poco científico declararla poco importante por no haberse preocupado de estudiarla.

El alcance estético de tales estudios ha sido tratado con precisión por Raymonde Moulin en la introducción de su obra sobre *Le marché de*

la peinture en France: «¿Cuál es el significado del arte para las personas o instituciones de donde procede la demanda? ¿Qué obligaciones sociales y económicas ejerce el actual sistema de reconocimiento, en sentido hegeliano, y de comercialización del arte sobre la relación que mantiene el artista con su obra? ¿Qué relación existe entre valor económico y valor estético en una sociedad que concede prioridad a los valores económicos hasta el punto que cabe preguntarse, en una hipótesis pesimista, si es posible que el arte sea aprehendido, a nivel de consciencia profunda, por aquellos que lo compran y, en el caso extremo, por aquellos que lo contemplan, independientemente de su valor monetario? Una sociología del mercado del arte no tiene otro objetivo más que proporcionar elementos de respuesta a esta triple pregunta». Se ve, pues, que se trata de problemas de gran importancia para la estética; sería deseable que un número elevado de investigadores los afrontasen refiriéndose a las diversas artes, épocas o países. A. S.

➢ INDUSTRIAL (ESTÉTICA) *[II, 2]*, VALOR *[III]*.

MERIDIONAL. El concepto *meridional* atañe a la estética en cuanto que se aplica al campo de las artes y la literatura dentro de la *teoría de los climas,* que fue defendida y difundida por Mme. de Staël, y según la cual existe una oposición fundamental en la concepción artística de los pueblos meridionales y los nórdicos. Pero lo meridional y lo nórdico a que se refiere se limita a Europa (esta oposición sería también aplicable al hemisferio sur). El espíritu meridional ha equivalido ante todo al espíritu mediterráneo. A. S.

➢ MEDITERRÁNEO, NÓRDICO.

METAFÍSICA. Arte y Metafísica no son palabras, tomando la segunda como predicado, que confluyan al hablar de un arte metafísico, una poesía metafísica, como la de Donne, o una pintura metafísica, como la de Chirico. Sucede entonces que el sentido de la palabra se evapora, pasando a designar aquello que pueda haber en la obra de abstracto, oscuro o misterioso. Para hacer una evocación sutil de la pulga, Donne no elabora una metafísica.

Es necesario entender el término como sustantivo si queremos que conserve su fuerza. En ese caso el sintagma arte-metafísica plantea todo un problema: ¿puede el arte enlazar con el pensamiento por la vía metafísica? O incluso: ¿puede la metafísica recurrir al arte? Para empezar a responder a estas cuestiones hay que dar constancia de que la metafísica se nos ofrece como discurso, un discurso específico y en todo caso reflexivo, cuyos términos son cuidadosamente sopesados. Lo discursivo puede recurrir en casos especiales a lo visual, estando siempre subordinado bajo su control. Un gráfico puede dar luz a un texto, pero parece difícil que una imagen propia de las artes plásticas pueda hacer lo mismo. Por mucho que Panofsky señale una marcada analogía entre el ordenamiento del discurso escolástico y la disposición arquitectónica del gótico, el hecho de que exista un cierto habitus cultural no autoriza a creer que la arquitectura actúa sobre la metafísica o que la metafísica haya recurrido a la arquitectura; de igual modo, Francastel invoca un «pensamiento plástico» al igual que un pensamiento musical, pues la práctica del arte envuelve una visión del mundo que no es ajena al saber y a la ideología de la época. Pero la obra no puede, sin embargo, dar expresión a una metafísica en sentido estricto; la obra muestra, pero no dice. El único arte que puede hacerlo es aquel que usa el lenguaje: la poesía. Prestemos atención a este punto. Surge la pregunta de cómo va a esforzarse el poeta, a no ser que sea Sully Prudhomme, en versificar un sistema racional. Por otra parte, si queremos aproximar la metafísica a la poesía, debemos renunciar a una concepción escolástica de la metafísica y hablar más bien de filosofía. Heidegger, así como Jean Wahl, han criticado la confrontación existente entre filosofía y poesía. Las primeras filosofías, e incluso el *De natura rerum,* ¿qué otra cosa son sino poemas? De hecho, la poesía, si bien no es la palabra primera, como a veces se ha dicho, si es la palabra que confiere al lenguaje su más alto poder, y a los nombres su auténtica carga semántica. La filosofía puede emplearse en verificar y elucidar esta riqueza del lenguaje, pues ella se ha instruido al lado de la poesía, pudiéndose incluso encontrar en la poesía una filosofía sobre lo que aún no se ha reflexionado.

Esta filosofía sugiere por sí misma una nueva idea de metafísica en cuanto que se plantea como filosofía de la Naturaleza. Está, pues, autorizada a referirse a la poesía, porque la poesía, a la vez que devuelve las palabras a su naturaleza, devuelve el mundo a la Naturaleza. Siempre que una excesiva reflexividad no la paralice, la poesía combina las grandes imágenes: la tierra, el aire, el árbol, la fuente, el mar, los peces, etc., imágenes por las que el hombre experimenta su presencia en el mundo, pues ellas evocan el fondo, lo originario. Hacen sentir –presentir– lo que el lenguaje no puede articular ni dominar, aquello a lo que Merleau-Ponty llama el ser bruto, el más allá –que es también el más acá– de lo que la «física» abarca y define como real.

La poesía no es metafísica, ni una teoría de la Naturaleza, pero puede despertar un sentimiento metafísico. Y esto mismo lo pueden hacer el el resto de las artes que no se sirven del lenguaje. Las artes plásticas, siempre y cuando no se limiten a imitar o reproducir las apariencias, son capaces de mostrar cómo el aparecer emerge del ser; se ha de llevar a cabo, para apreciarlo, el paso de lo invisible a lo visible. La Naturaleza pasa a ser mundo en el mismo momento en que la consciencia despierta. De este modo, la *poiesis* del arte imita a la de la naturaleza, invitando el arte a la meditación filosófica de este brotar de lo originario. M. D.

➢ ORIGEN, POESÍA.

METÁFORA. La metáfora (del griego μεταφορά, traspaso) consiste en aplicar directamente una palabra que designa a un objeto a otra cosa que tiene algún parecido o analogía con aquél. Equi-

vale a una *comparación* cuyo término comparativo (como, parecido a, cual, etc.) ha sido omitido. Aristóteles da un ejemplo en el capítulo IV del libro III de la *Retórica* que ha pasado a ser célebre: «Aquiles, como un león, se abalanzó sobre Héctor» es una comparación; «aquel león se abalanzó» es una metáfora. «En la comparación el héroe se parece al león; en la metáfora lo es» (Bonhours, 1763). Igualmente, la frase «la aurora, cual una diosa de rosados dedos», se convierte en «la aurora de rosados dedos» (Homero). La metáfora acaba con el semblante lógico y racional de la comparación.

La metáfora es utilizada principalmente por los poetas líricos como recurso literario. «Se puede definir la poesía como una metaforización constante y original» (Hans Adamk). Abundan también las metáforas en el lenguaje corriente: el pie de la montaña, la cara del día, etc. Habitualmente están referidas a la naturaleza. De todos modos, sería fácil hacer una recopilación de metáforas incoherentes hechas por autores de segunda fila de los que Henri Monnier hace inolvidables caricaturas: el *carro* del Estado *navega* sobre un *volcán;* este *sable* es la más bella *luz* de mi vida.

Se debe señalar que las palabras que expresan objetos espirituales no representables son, etimológicamente, metáforas de las realidades materiales con las que presentan afinidades: alma *(anima),* espíritu *(spiritus),* pensar *(pensare),* etc.

L.-M. M.

➢ Catacresis, Comparación, Metonimia, Tropo.

METAKINESIS. Este concepto nace de la semiología aplicada al estudio de los gestos, refiriéndose a todo lo que engloba o trasciende el movimiento, y en particular a la comunicación que se da por medio de la participación del sentimiento cinestésico.

Como base a este concepto hay una estética fundada en la división de las emociones y las sensaciones por medio de la percepción de un gesto o movimiento, que puede ser significante a la vez que significado, es decir, dado *a priori* sin significación, el movimiento por el movimiento. A. S.

➢ Gesto.

METALEPSIS. Figura* retórica* de la que algunos autores hacen una variedad de la metonimia, en contra de la opinión de otros. Consiste en un pequeño desajuste temporal por el que se indica algo por medio de su antecedente o su consecuente. «He vivido», dice Mitridato en Monime; sin embargo, él está todavía vivo, pero al decir eso afirma que su muerte está cerca y que todo lo que ha hecho está ya tras él.

➢ Metonimia.

METONIMIA. Este término significa *cambio de nombre* y designa la figura retórica por la cual se denomina a algo con otro nombre, distinto del original, que está en estrecha relación con él. De este modo se toma el efecto por la causa y la causa por el efecto: Horacio habla de *la pálida muerte,* mientras que Virgilio habla de las *pálidas enfermedades:* en rigor son los enfermos o los muertos los que palidecen, pero en este caso se transfiere su palidez a su causa. El signo es sustituido por el objeto significado: «Al final he dejado la capa por la espada», dice el Mentiroso de Corneille. La metonimia que designa un objeto por su lugar de origen es tan frecuente que uno no siempre es consciente de su uso; muchas apelaciones metonímicas terminan por pasar a ser el nombre mismo de la cosa, como sucede en tantos vinos, quesos o tejidos, como el cachemir; se dice también el *Pórtico* al referirse a la filosofía estoica. Una persona es también designada por algo que la caracterice: se dice *una falda* para hablar de una mujer; los románticos llamaban *pelucas* a los neoclásicos. El continente se toma por el contenido: así, Virgilio escribe «tomó la copa espumosa», estando claro que lo que tomó fue la bebida que contiene la copa; lo mismo sucede con expresiones como *beber una taza,* o un *vaso.* El que utiliza un instrumento a menudo adquiere su nombre: se llama *el batería* de un grupo musical al que la toca, o *una buena pluma* a un escritor.

Como se ve, la metonimia consiste en una asociación de ideas por contigüidad de la que se sirve la imaginación para transferir el significado de una cosa a otra, e indicar este cambio dando el nombre de la una a la otra. A. S.

➢ Catacresis, Metáfora.

METRO / MÉTRICA. Metro procede de la palabra griega μέτρον, que significa *medida* (en todos los sentidos del término). El nombre tiene distintos sentidos en nuestra lengua, de los cuales el que propiamente se usa en estética es el aplicado a la *medida en verso.*

I - Poesía grecolatina

El metro es en los griegos uno de los componentes de la poesía junto con el canto (μέλος) y el habla (λόγος), esto es, el uso del lenguaje. Aristóteles se expresa claramente *(Retórica,* III, cap. 8, y *Poética,* cap. 4): los *ritmos* son determinadas distribuciones de sílabas largas y breves, y también de graves y agudas; los *metros* son ritmos que se repiten de manera fija, caracterizando a los versos en oposición a los ritmos flexibles de la prosa. El metro poético está compuesto, en principio, por dos partes, de las cuales una está acentuada. Según el número de sílabas, breves o largas, se distinguen diferentes tipos de metros. Un verso se compone de un número establecido de metros (exámetro, cuando hay seis, pentámetro, cuando hay cinco, etc.).

II - Por extensión

En otras formas poéticas se llama *metro* a una unidad regular, pudiendo deberse la regularidad al número de sílabas, la distribución de los acentos, la aliteración, etc. En poesía la palabra *metro* tiene dos sentidos principales:

1 / El verso, definido por su número de sílabas; se dice de un poema cuyos versos tienen diferentes longitudes que se sirve de diferentes metros.

2 / El grupo rítmico, definido por la *presencia de una sílaba acentuada;* así, el dodecasílabo puede

ser tanto un tetrametro (.–./.–./.–./.–.) como un trimetro (..–./..–./..–.). A. S.

En los autores modernos el número de sílabas ha tendido a fluctuar en función del lugar del acento. Desde entonces no hay una diferencia esencial entre metro y ritmo, coincidiendo poetas y músicos en la modulación de olas rítmico-métricas de extensión no necesariamente regular, pero cuyas frases se encadenan de un modo polifónico. D. C.

El adjetivo *métrico* designa lo referente al metro, más concretamente al verso medido en sílabas largas y breves. Tomado como sustantivo, la métrica es el conjunto de principios o normas que determinan el metro en una determinada forma de poesía, o el conjunto de metros que ésta utiliza. Así, se habla de métrica griega o latina, métrica francesa neoclásica, etc. A. S.

➢ ACENTO, MEDIDA, PROSODIA *[I, 1]*, RITMO.

MICROCOSMOS. Este término, que significa *pequeño mundo,* se opone a *macrocosmos, gran mundo,* es decir, el universo, la Tierra, la Luna, el Sol y las estrellas. Ambas palabras se emplean relacionándose una con la otra, pues un objeto complejo, organizado y que es completo en sí mismo parece análogo al universo, como una reducción a pequeña escala de él. El dúo macrocosmos-microcosmos atañe a la estética en sus dos principales aplicaciones: el microcosmos como *hombre* y el microcosmos *como obra de arte.*

En el caso del hombre-microcosmos se admite una correspondencia de las partes del cuerpo humano con las del universo, haciendo equivalencias de función y estructura entre ambos mundos. Esta teoría fue desarrollada principalmente en un contexto platónico inspirado en el *Timeo,* pasando a tener gran importancia en el pensamiento renacentista y manifestándose en la fuerte influencia que esta teoría ejerció en los pintores de la época a la hora de concebir las proporciones del cuerpo humano.

Cuando el microcosmos se refiere a la obra de arte, ésta es vista como un mundo completo y autosuficiente que puede ser estudiado en sí mismo, como, por ejemplo, su composición y estructura. La obra no se concibe como una simple emanación o proyección de la personalidad del artista, evitando así el psicologismo y las explicaciones por medio de biografías anecdóticas, sino que las investigaciones estéticas deben procurar estudios formales y objetivos. A. S.

➢ MÓNADA, PROPORCIÓN.

MIGUELANGELESCO. En las artes plásticas equivale a un estilo caracterizado, desde el punto de vista formal, por una enérgica vitalidad expresada principalmente en la voluminosidad de los músculos, el gusto por la fuerza ciclópea y la tensión nerviosa. El arte de Miguel Ángel se sustenta en el enfrentamiento de la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma, la vida y la muerte. Su obra expresa el conflicto trágico e interior que existe entre la exaltación de una voluntad enérgica y el derrumbamiento desesperado del hombre impotente, dando la imagen del hombre enfrentado a un destino que le sobrepasa.

Es miguelangelesca toda obra inspirada en esta temática antitética y neoplatónica (hallar el espíritu por medio de la materia), cuya estilización se basa en un naturalismo clásico. H. T.

➢ NEOPLATÓNICO (ESTÉTICA).

Mímesis ➢ *Imitación (I)*

MÍMICA. ***I*** - Gestos y expresiones que exteriorizan un sentimiento, un estado de espíritu o una idea. La mímica atañe en este sentido al arte del actor y al de algunas disciplinas en que interviene lo oral (oratoria, canto, etc.). Es necesario distinguir la mímica que *acompaña* al lenguaje de la que lo *sustituye,* como sucede en el cine mudo o en el arte del mimo. La mímica puede ser más o menos enfatizada o moderada; si se exajera resulta cómico. No es fácil distinguir la mímica del mimo, pues la frontera que los separa no es clara y fluctúa entre la mímica entendida según el sentido *I* y *II* (ver abajo); insensiblemente se pasa de una expresión espontánea a otra aprendida por imitación y repetición, y de ahí a una expresión que pasa a ser convencional. A. S.

➢ MIMO *[II, III]*, PANTOMIMA.

II - (Sentido empleado principalmente en el ballet). Gesto convencional con un significado preciso; por ejemplo, señalar con el índice de la mano derecha el anillo de la mano izquierda significa «matrimonio». En el ballet la mímica se constituyó en los treinta primeros años del XIX (período de formación, terminando en el último tercio del siglo (período de decadencia) por dar lugar a auténticos diálogos de sordomudos, en los que se concentraba la parte narrativa del ballet, separados de la danza, que ya no es expresiva (ejemplo: *Coppelia).* En las obrag del siglo XX la mímica desaparece, salvo para conseguir efectos cómicos. Antes que la belleza del movimiento la mímica busca la claridad de la expresión. G. P.

MIMO. ***I*** - Nombre de algunos géneros teatrales de la Antigüedad. Este sentido contiene diferentes y específicas acepciones:

1 / Antigüedad romana

Pequeña obra naturalista que imitaba la vida corriente (a menudo en lo que ésta tiene de más grosero), a menudo bufonesca, a veces paródica (como en ciertas transposiciones burlescas de temas mitológicos), a veces satírica (como, por ejemplo, en el campo político, de donde son conocidos los epigramas contra César en las obras de Liberius).

Puesto que se han conservado las máximas extraídas de los mimos de Publilius Syrus, que eran muy numerosas, Baïf ha dado el nombre de *mimos* a los poemillas gnómicos* de carácter popular y reproducidos del natural; pero este sentido no se ha conservado.

2 / Edad Media y Renacimiento

Pequeña obra interpretada por un único actor cuyo «objetivo es imitar la realidad por medio de

la gesticulación y la voz, sin recurrir a los procedimientos propios de una puesta en escena completa y regular» (E. Faral, *Mimos franceses del siglo XIII*). Las inflexiones de la voz y la acción del intérprete por sí mismas dan vida al escenario inexistente. A menudo el mimo es un monólogo, precursor de las farsas interpretadas por un solo actor o de los monólogos de carácter cómico de la época moderna, pudiendo ser también un diálogo en el que el mismo intérprete encarna a varios personajes, cambiando de voz y de aspecto.

3 / Decadencia del Imperio Romano y el Imperio Bizantino

Obra muda y sin texto interpretada sólo por medio de la mímica; pantomima.

II - Procedimiento por el que se expresan acciones por medio de gestos y sin accesorios (por ejemplo, para beber uno hace como si cogiera un vaso y lo llevase a su boca, aunque no exista). Una pantomima es una obra interpretada por completo en mimo. En el ballet el mimo es utilizado en algunas ocasiones, aunque como sustituto de la palabra se prefiere la mímica, sobre todo en el siglo XIX, por ser más condensada; la gesticulación del mimo está a veces ligeramente deformada para dar la sensación de estar vinculado al escenario, entrando así en una mejor relación con la estética coreográfica. El valor del gesto del mimo radica principalmente en su exactitud. G. P.

III - Actor de mimo. Si se trata de un actor de la Antigüedad actúa según los mimos en sentido *I.* Hoy, sin embargo, se llama *mimo* a todo actor que interpreta a un personaje sirviéndose únicamente del mimo (sentido *II)* y de la mímica, esto es, sin hablar: Deburau a comienzos del XIX o Marceau en el XIX son mimos en este sentido. A. S.

➢ CORPORAL, FERIA, MÍMICA, PANTOMIMA.

MINIATURA / MINIATURISMO. El término «miniatura» procede etimológicamente de *minium,* rojo empleado frecuentemente en la Edad Media para la ornamentación o ilustración de manuscritos, aunque algunos creen que su auténtica etimología es *minus,* menor. En el neoclasicismo francés pasa a escribirse «mignature». Visto esto, en la lengua actual «miniatura» se emplea en tres campos distintos.

Por una parte, se refiere a las letras floreadas, el encuadrado de las páginas, las filigranas en torno a las letras, dibujadas o pintadas en colores, que junto con el texto, bien sea manuscrito o impreso, forman una unidad. En este sentido el término «miniatura» es reemplazado cada vez más por el de «iluminado».

Por otra parte, se refiere a las pequeñas ilustraciones pintadas que reproducen el texto dándole una versión plástica. Estas imágenes van situadas en los márgenes o dentro de la página, pudiendo llegar a ocuparla por completo. El arte de la miniatura, como el del iluminado y el de la ilustración, muy practicado en la Edad Media, crea un conjunto coherente existente tan sólo en un único ejemplar, ofreciéndonos manuscritos* auténticamente suntuosos.

Por fin, el arte miniaturístico del siglo XVI crea obras plásticas de pequeño formato que dan lugar a obras cerradas, motivos decorativos plasmados en objetos de valor (tapas de cajas, bandejas decorativas, etc.). En esta acepción la miniatura se sirve de la aguada, de la acuarela sobre pergamino, vitela o marfil, de materiales ligeramente traslúcidos y a veces de esmaltados en cobre. La miniatura, comúnmente ovalada o redonda, no suele sobrepasar el decímetro cuadrado. Los miniaturistas se dedicaban inicialmente a hacer descripciones de gran fuerza y expresividad. La delicadeza de su trabajo no les impidió representar escenas religiosas o mitológicas, incluso escenas de género, en las que el rigor de la composición elimina todo detalle insignificante. La luminosidad de la miniatura junto a lo cerrado de su trazado seduce a todo hombre sensible que encuentra en este arte el encanto de lo realizado para ser visto en la intimidad de la vida privada. La miniatura supone una visión del mundo; goza del carácter de lo precioso, alcanzando a veces una excesiva delicadeza para el gusto actual, que peyorativamente lo califica de amanerado. F. J.

➢ ILUMINACIÓN, ILUSTRACIÓN.

MINIMAL (ARTE). El arte minimal es un movimiento artístico, principalmente escultórico, nacido en Nueva York en los años sesenta (también ha recibido el nombre de «estructuras primarias», «cool art», «ABC art», «arte sistemático» o «arte reductivo») como reacción al expresionismo espontáneo y emocional del Pop Art* y de la Pintura gestual. Se prohíbe toda subjetividad. Los artistas que han dado luz a este movimiento (Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Carl André, principalmente) se han servido ante todo en sus esculturas de materiales industriales (plástico, acero, cemento, ladrillos, etc.) para crear formas geométricas y anónimas por las cuales quieren imponer la *presencia física* de sus obras en el espacio que les rodea. Estas estructuras simples y primarias concebidas en función del espacio, pretenden suscitar relaciones entre el espacio y el espectador. Las obras «minimalistas», a menudo gigantescas, llevan a cabo una modificación del espacio, adquiriendo entonces un carácter «minimal».

Nacida de la fenomenología, la estética del «arte minimal» tiende sobre todo a provocar en el espectador la experiencia estética incitándole a concentrar su atención en la percepción directa de los elementos primarios (línea, colores, planos, formas) y no en su interpretación simbólica. La claridad, la rigurosa simplicidad, la racionalidad de la composición deben crear entonces el auténtico placer estético. La severidad de estas obras está acorde con la poesía llamada intelectual. El arte minimal, por la economía de sus medios, está encaminado a la búsqueda de la esencia. N. B.

➢ ESENCIA, EXPERIENCIA.

MINUCIOSO. Minucioso es un artista, el trabajo de un artista, o el resultado de ese trabajo, que pone gran cuidado en los detalles más pequeños y en el que todo elemento, por pequeño que sea,

está perfectamente acabado. La ejecución minuciosa no quiere decir que la obra no tenga unas directrices o una forma de conjunto, pero tampoco supone que las haya de tener forzosamente. El término se refiere únicamente a la calidad de ejecución, aquella que cuida el acabado a una escala tan pequeña que es necesario observarla de cerca para apreciar el concienzudo trabajo del artista en los detalles más mínimos.

El término *minucia* significa bien lo que tiene la cualidad de lo minucioso, bien un pequeño detalle. Por extensión ha pasado a significar carente de valor, sin importancia. A. S.

➢ ACABADO (SUST.).

MIRADA. En sentido propio: acción de dirigir los ojos voluntariamente hacia un sujeto.

Este término interesa especialmente a la estética, pues la mirada es uno de los componentes fundamentales de las artes plásticas, que son artes de la vista.

La mirada no es solamente un acto sensorial, mirar no es solamente ver. La inteligencia, la comprensión, la sensibilidad intervienen tanto como el juicio, de lo cual se deduce que una intención determinada precede a la mirada. El pintor que mira el modelo o el paisaje que va a pintar los descompone en diversos elementos: contornos, formas y colores. Quien mira un cuadro una vez pintado, hace intervenir en su mirada toda clase de elementos subjetivos de apreciación o de correspondencias que hacen que esta mirada sea totalmente diferente de la del vecino que mira el mismo cuadro. La mirada es aprehensión esencialmente personal y única. El término mirada es, efectivamente, empleado al mismo tiempo en su sentido figurado haciendo intervenir toda clase de elementos y juicios estéticos que se añaden a la vista.

El término mirada significa también atención, y se dice que una obra es digna o no de ser mirada. La palabra puede incluso tener prolongaciones metafísicas, puesto que se habla de la mirada de Dios o del alma y de la mirada interior, especie de reflexión y de vuelta sobre sí mismo.

Se encuentra también un significado puramente técnico utilizado en pintura: en un cuadro pintado «en frente», dos figuras o dos objetos se miran o se hacen frente, siendo de algún modo espejos o jueces uno de otro. L. F.

➢ PUNTO DE VISTA, VISIÓN.

MISTERIO. *I* - Del griego μυστήριον y del latín *mysterium.* A) Ceremonia religiosa de la Grecia antigua en la que los iniciados debían guardar secreto; B) en el cristianismo, dogma que los fieles han de creer aunque no puedan entenderlo; C) toda situación que abarque algún elemento desconocido; en estética, origen de la categoría de lo *misterioso.*

➢ DESCIFRAR, ENIGMA, MISTERIOSO.

II - Del latín *ministerium,* servicio: conjunto escénico medieval que representa los episodios fundamentales del Antiguo y Nuevo Testamento (el pecado original, la Natividad, la pasión, etc.). Se distingue de este modo del término *milagro,* que es la intervención de lo celeste en hechos humanos concretos. El misterio es un dramatización progresiva de los oficios religiosos dentro de la misma iglesia; por ejemplo, el sacerdote interrumpía momentáneamente el oficio para interpretar el papel de Cristo y hacer salir de una capilla lateral a religiosos que representaban las almas virtuosas de la antigua Ley liberadas por Jesús del Limbo entre la pasión y la resurrección; acto seguido la misa seguía su curso. Cuando esto se convierte en una representación teatral autónoma y completa el misterio pasa a representarse en el exterior de la iglesia, representada habitualmente en el atrio y siempre según las fechas religiosas. Los papeles eran interpretados por aficionados salidos del propio pueblo, bien sean laicos o miembros del clero. El decorado era múltiple y compuesto de diferentes habitáculos que representaban esquemáticamente los diversos lugares en que se desarrollaba la acción; los actores permanecían a la vista del público y salían de su habitáculo cuando les tocaba su turno para participar de la acción teatral y volver luego a su puesto. El misterio se servía de aparatos escénicos (cf. el *serpeus artificiose compositus* del episodio de Adam) convirtiéndose a menudo en un gran espectáculo. Pero lo más importante era que los fieles vivenciasen sus creencias por medio de estas representaciones, ya sea como espectadores o como intérpretes de un papel sintiendo en primera persona el personaje encarnado.

En Francia los misterios alcanzan su esplendor en el siglo XV *(Misterio de la Pasión* de Arnoul Gréban, hacia 1450; llega a haber sesenta misterios en el siglo XVI). Con el advenimiento del teatro clásico los escrúpulos religiosos y las nuevas concepciones estéticas acarrean el fin de los misterios, al menos en las grandes ciudades, dejando paso a la tragedia sacra (Garnier, *Los judíos).* No obstante, se siguen representando y creando nuevos misterios en los pueblos, a veces contaminados en elementos propios de la tragedia *(La mort de Théandre, ou la sanglante tragédie de la Mort et la Passion de Notre Seigneur Jésus Christ,* de François Chevillard, hacia 1649; *Tragédie Sainte divisée en trois théâtres ou autrement les Evangiles de Jésus-Christ mis en poème,* de François Davenhe, 1652).

Hoy, la tradición de los misterios se perpetúa en algunas representaciones de la Natividad o de la Pasión (como la conocida *Pasión* de Oberammergau, en Baviera), aunque bastante a menudo hayan perdido su sentido y sean algo folclórico o una mera reconstrucción histórica.

El término *misterio* se usa en Europa occidental, aunque también existían dramas sacros análogos en Bizancio desde el siglo X hasta la conquista de los turcos. A. S.

MISTERIOSO. Lo misterioso es sin duda una categoría estética que, por otra parte, ejerce un fuerte poder de atracción. Su naturaleza puede analizarse de este modo:

I - Conocimiento parcial

Si todo está a la luz, claro y manifiesto, no hay nada misterioso. De igual manera tampoco hay misterio donde hay un desconocimiento total, donde ni siquiera se plantea la duda de si hay algo o no oculto. Para experimentar la sensación de lo misterioso debe haber *signos visibles de una presencia invisible,* algo desconocido, invisible, inexplicable, pero que se siente presente. Lo misterioso es la presencia de lo ausente.

Todas las artes disponen de medios para expresar esto. En la literatura narrativa o el teatro el misterio está en el curso de los acontecimientos, aunque también dispone del recurso al estilo, el arte de «no elegir palabras que no den lugar al equívoco», a las frases que progresan ocultándonos su verdadera dirección. Las artes plásticas, por su parte, recurren a las zonas en sombra, las formas vagas, nebulosas (como *El poeta y su musa,* de Gustave Moreau), y a dejar fuera de cuadro algo relevante para lo que se encuentra dentro (¿hacia dónde se dirige el caballero para poder pasar impávido ante la muerte y el diablo en el grabado de Durero?). La arquitectura oculta y a la vez señala hacia dónde nos conduce por medio de corredores que giran una y otra vez, paisajes enredados y sobre todo escaleras en espiral. La música es misteriosa cuando oculta lo que para ella es esencial, como cuando en una obra tonal el compositor da lugar al equívoco entre dos o más tonos o modos (el *Passepied* de la *Suite bergamasque,* de Debussy).

II - Punto de vista de un sujeto que dispone de un conocimiento

No basta con que alguien tenga un conocimiento incompleto para que se despierte en él la sensación de misterio, pues si uno mismo es el que se oculta, no hay misterio sino secreto. La sensación misteriosa la siente aquel que entrevé pero no llega a ver plenamente, estando en él y no en otro el punto de vista*. Lo misterioso tal vez sea la categoría estética más rigurosamente exigente para las normas que siguen el punto de vista; para que haya misterio deben confluir tres elementos: un sujeto parcialmente conocedor desde el punto de vista en el que se sitúa, un objeto parcialmente conocido y un obstáculo que impide que sea conocido plenamente. El sujeto no tiene por qué ser necesariamente un ser humano; el artista habituado a manejar el misterio puede atribuir esta función a cualquier otro elemento, pues dispone de recursos como el antropomorfismo, la prosopopeya, la alegoría, etc. El sujeto puede ser tanto un ser colectivo como individual. En cuanto al obstáculo, la dificultad puede situarse en un ser concreto, una situación o una cualidad, pudiendo estar incluso en el propio sujeto (en *La Quête du Saint Graal,* Lancelot se encuentra con la dificultad de alcanzar los misterios del Santo Grial que obtendrá Galaad, por sus confesiones incompletas y su amor por la reina). Por otra parte, dos funciones pueden actuar en un mismo ser cuando el sujeto y el objeto son la misma persona, un misterio en sí misma. Es el caso típico del que se desconoce mentalmente, y entonces el misterio es psicológico, o del que ignora su propia identidad, su nombre, su lugar de nacimiento (tema recurrente del niño encontrado o perdido, que busca a su familia o su auténtico lugar en la sociedad), o bien del que ignora su esencia profunda, su destino...

Gracias a esta claridad a la hora de situar el punto de vista, el lector, el espectador o el público logra un grado intenso de participación. El espectador se sitúa mentalmente, justo allí donde el autor ha puesto el punto de vista del sujeto.

III - Dominio de lo desconocido

Llegados a este punto, uno se encuentra sometido a la intensa influencia de lo misterioso. La obra misteriosa está dominada por la presencia de lo oculto, lo desconocido. Si hay cosas desconocidas pero que no tienen una importancia crucial, siendo secundarias o anecdóticas, no se logra crear una atmósfera misteriosa, la cual conlleva que el ser oculto del tono de la obra unifique sus elementos, y sea el principio de unidad y de vida, el alma del mundo.

IV - Modo de existencia de lo desconocido: en acto en la diegesis, en potencia en la obra

El misterio no es decible en cuanto que la esencia de lo desconocido no es revelada, pudiendo ser incluso que permanezca oculta para el propio autor. Así, si bien en una obra que da lugar a una diegesis lo misterioso está presente, se debe admitir que lo está en tanto que deja entrever algo sin mostrarlo completamente. Tiene, pues, una existencia virtual. Ahora bien, todo lo que existe en acto en la obra está bajo su dominio. Por lo tanto, dando la vuelta a la tesis aristotélica, en lo misterioso la esencia está junto a la existencia en potencia. A un lado está el acto, que recibe la forma; del otro lo virtual, que la da.

V - La renuncia

En tanto que se desconoce la naturaleza de lo que queda oculto, se le puede imaginar de muchas y diferentes maneras, unas, claro está, más probables que otras. Se puede distinguir, por así decirlo, un misterio negro y un misterio azul según predomine el temor o la esperanza, según uno se sienta arrastrado hacia el horror o hacia la admiración. Pero en tanto permanece oculto subsisten todas las expectativas y no se renuncia a ninguna. Lo misterioso es así ambivalente. Enlaza simultáneamente con diferentes vías ontológicas, con resonancias emocionales opuestas, generando un heracliteísmo afectivo en el que se funden los contrarios. Es precisamente esta pluralidad de posibilidades uno de los en cantos de lo misterioso que logra dilatar y multiplicar sus efectos sobre el espectador. Siendo toda determinación una negación, en tanto que excluye el resto, lo misterioso se sitúa más allá de la afirmación y de la negación. Al igual que el Dios de Scoto Eriúgena, está por encima de toda esencia.

VI - Movimiento

Lo misterioso no es sólo un pequeño resplandor en la vastedad de las tinieblas, sino que es

también atracción hacia ese brillo. Hay que precisar que esta atracción no es necesariamente deseo de conocer, sino que uno puede sentirse arrastrado con horror, con angustia, intentando taparse los ojos para no ver. En todo caso lo misterioso resulta fascinante, crea siempre un «movimiento hacia», excluyendo toda pasividad, pues lo misterioso se siente como algo inminente, algo que está por venir, que será.

Es un movimiento, por otra parte, unidireccional, pues no es posible echarse atrás. La revelación del misterio es algo definitivo; uno no puede hacer como si no lo supiese. Cuando el movimiento se detiene, el misterio desaparece. Esto sucede normalmente en el tipo de desenlaces en los que todo queda explicado. También sucede cuando uno acepta no saber (así, en *Moby Dick,* Melville crea un misterio cuando el pastor asciende al púlpito por una escalera y se sube la escalera con él; ¿es que temía la presencia de algún agresor que apareciese por detrás? Como no puede faltar una razón precisa, uno acepta el hecho de ignorarla, borrándose de este modo la atmósfera de misterio).

VII - Anticipación

Los seis elementos precedentes pueden bastar para crear una atmósfera de misterio, pero a veces la obra, con todo, resulta decepcionante. La decepción conlleva la sensación de carencia que permite detectar aquello que falta. Hay que ir entonces más allá. Lo misterioso origina expectativas, engrandece aquello de lo que se trata, lo magnifica; el ser objeto de misterio debe ser entonces más grandioso que aquello que lo anuncia. Lo misterioso transfigura todo lo que toca y crea en él una aureola especial, encaminándolo todo hacia la mayor perfección. Para no causar decepción una solución es no precisar la naturaleza del ser misterioso en cuestión. También hay medios, no obstante, para crear un desenlace válido precisando la naturaleza del ser misterioso, pero siempre se ha de tener cuidado de que la obra se vaya abriendo hacia algo superior según un plan definido. Marie de France da un ejemplo de esto al final de *Lanval:* el hada se muestra para salvar a Lanval, concluyendo, pues, la aventura; pero entonces ambos se van hacia la misteriosa isla de Avalón; Lanval desaparece con el hada y no se le vuelve a ver nunca. Éste es un final perfecto en tanto que todo concluye al mismo tiempo que no todo queda explicado. El misterio no cae en vacío, sino que se pierde penetrando en el resplandor de una luz que nos supera; haría falta ser sol para anunciar una aurora así. A. S.

➢ ENIGMÁTICO.

MÍSTICA. El misticismo es la búsqueda de la perfección por la vía de la contemplación y, más concretamente, la experiencia vivida por aquellos que sienten de un modo directo la presencia de Dios. A este tipo de personas se les da el nombre de místicos. La mística es o bien este tipo de vivencia, o bien, por analogía, la adhesión cuasirreligiosa a una idea o doctrina. Estos términos se emplean en estética de diferentes modos:

I - El arte de los místicos

Algunos místicos han expresado sus vivencias por medio de obras artísticas, principalmente poemas. La poesía se ha mostrado como especialmente apta para ir más allá del lenguaje corriente y profano, y reflejar la fusión con una trascendencia, por su parte, inefable.

II - El arte como mística

Numerosos autores han visto una equivalencia entre la guardia espiritual de la mística y la inspiración artística. El padre Brémond, en su obra *Oración y poesía,* ve en la poesía analogías con la oración. Georges Bataille sostiene que si se unen la experiencia artística y la experiencia mística es bajo la égida de la muerte*, pues ella, dice en *La literatura y el mal,* «Introduce la ruptura sin la cual nadie alcanza un estado de arrebatamiento. En ese momento de ruptura y muerte uno se encuentra siempre con la inocencia y la embriaguez del ser. El ser aislado se transforma en otra cosa, la cual, se represente de una manera u otra, sobrepasa siempre los límites normales». No obstante, cabe preguntarse por qué razón una experiencia negativa necesariamente haya de ser utilizada para caracterizar este deslumbramiento con el que parecen soñar los partidarios de la identificación entre arte y mística. Ante ciertas obras artísticas profanas o religiosas ciertamente el espectador puede llegar a experimentar un vértigo de igual especie que el éxtasis de los místicos occidentales, y del nirvana o el satori de los orientales. El historiador Georges Duby, al percibir en la pintura de Soulages la austeridad y el «minimalismo» de la arquitectura cisterciense, llama la atención sobre la presencia de lo sagrado, que, aunque misteriosa, resulta manifiestamente tangible, sensible, *estética* y de una fuerza elemental.

III - La mística del arte

En el último sentido del término, se puede llamar mística del arte a un sentimiento auténticamente religioso que se experimenta ante el arte, que se muestra como un valor supremo. Se puede llegar incluso a querer consagrarse a él por entero, renunciando al mundo del mismo modo que en el ascesis de los místicos. Esto ha generado en algunas ocasiones un esteticismo superficial, aunque ha habido artistas que lo han vivido de una manera profunda y han hecho del arte una vía de salud espiritual. Así, se puede decir de Van Gogh que «entró en la pintura como quien ingresa en una religión». D. C./A. S.

➢ CORRESPONDENCIA, ÉXTASIS, ILUMINISMO, SAGRADO.

MITO

I - Sentido general

En griego μῦθος significa palabra, narración, leyenda, mito (de μυθεῖν, hablar, conversar). Este nombre designa actualmente un relato que narra hechos ficticios cargado de un profundo significado humano.

Se pueden distinguir dos tipos distintos. Por un lado, estaría el relato fantástico de origen popular

que cuenta bien las acciones y aventuras de seres que personifican las fuerzas de la naturaleza (ej., el mito solar), bien las hazañas de los dioses o semidioses y héroes (ej., el mito helénico de Prometeo que roba el fuego a los dioses). Los etnólogos llaman la atención sobre el hecho de que todo mito cuenta una «historia» que se considera verdadera porque está siempre en relación con la realidad. Esos acontecimientos, que se sitúan en un momento determinado («antes de la creación del mundo», «durante los primeros tiempos», en todo caso, «hace mucho tiempo»), dan lugar a una estructura fija que simultáneamente está puesta en relación con el pasado, el presente y el futuro (cf. los estudios de Mircea Eliade y Lévi-Strauss). El mito, actualizado en ceremonias periódicas o rituales, traduce de un modo plástico las creencias y sentimientos religiosos de una sociedad determinada, teniendo como principal función asegurar la cohesión de esta sociedad, dando una justificación de un modo natural, por así decir, tanto de su origen como de su existencia actual y su destino.

La otra variante sería el mito literario, que planta a menudo sus raíces en el mito popular; sucede así con tantos mitos de origen griego que, como señala Léon Robin, se han transmitido literariamente. Por otra parte, parece indiscutible que la mayor parte de los mitos griegos han sido «modificados, articulados y sistematizados por Hesíodo y Homero», de modo que se puede decir que «gracias a la cultura un universo religioso y desacralizado y una mitología desmitificada forman parte de la civilización occidental y la sustentan» (M. Eliade). Los mitos griegos clásicos, pues, representan el triunfo de la obra literaria sobre la creencia religiosa.

El mito literario puede tambiés ser inventado por el propio autor. Platón nos ofrece gran cantidad de ejemplos del mito como ficción filosófica. Algunos de estos mitos son una manera esotérica de hacer comprender de una forma plástica lo que de otro modo puede tener acceso a la inteligencia común. Lo más corriente es que el mito sea una especie de adivinación ficticia de aquello que Platón se sentía incapaz de expresar en términos racionales. Lejos de poderse elevar al nivel de la ciencia, se contenta con que sea una «opinión real», que equivale en cierto modo a una «imagen de la verdad». El mito alegórico de la Caverna en el libro VII de *La República,* por ejemplo, es una manera de ayudar al alma a elevarse hasta el grado más alto de conocimiento, al absoluto, que es el objetivo de la dialéctica.

Los mitos, pues, son estudiados con interés por la etnología y la historia de la literatura, del arte y de la filosofiia. El concepto de mito, no obstante, es también un concepto estético que se debe estudiar en tanto que tal (E.Cassirer, en *La pensée mythique,* define el mito como una forma de conocimiento, una forma de vida y una forma de arte).

II - Los mitos en las obras de arte

Para dar cauce a las creencias de una sociedad llamda primitiva, el mito es cantado, recitado y en ocasiones interpretado en las ceremonias rituales. «Las danzas de los Coribantes reproducen la alegría desenfrenada de Cibeles; los «misterios» son una continua representación de lo simbólico» (Jean Pépin). La pintura, la escultura y la música arcaicas, especialmente las del África negra y Oceanía, son a menudo para un occidental testimonios de una belleza enigmática e impenetrable a falta de conocer los mitos que las inspiran, del mismo modo que sería algo oculto para nosotros las obras de arte de la antigüedad griega si no dispusiéramos de poemas escritos que nos revelasen su origen. En Grecia el mito ha sido inspiración y guía tanto de la poesía épica, la tragedia, particularmente la de Esquilo, y la comedia, como de las artes plásticas (no siendo menos cierto que el mito fue sometido en la cultura griega a un prolongado análisis crítico del cual salió «desmitificado»). Numerosas obras modernas o contemporáneas toman sus temas de la mitología, tanto en el campo de la pintura y la escultura como en el del teatro y la poesía, e incluso el de la música. El mito es un recurso estético esencial. Se crean nuevos mitos incluso en una época como la nuestra que se considera racional. Tras el mito del progreso del siglo XIX, aparecen mitos premonitorios que reflejan la imagen, favorable o desfavorable, que el hombre de hoy tiene del poder venidero de la ciencia y la técnica y de la sociedad del futuro, dando lugar a un sinfín de cómics, películas y novelas de ciencia-ficción.

III - Los mitos, obras de arte

Si bien los mitos han inspirado innumerables obras de arte, también puede considerarse a ellos mismos como obras de arte.

El mito, por definición, cuenta con una historia; ésta es transmitida de generación en generación en los mitos populares y es asimilada por toda una cultura en el mito literario, que no es sólo una narración literaria. Esta difusión parece estar ligada a la «perfección formal» de la historia, tanto en el mito como en el cuento* o la leyenda*; es un factor de supervivencia en tanto que la memoria retiene mejor aquello cuyas partes se encuentran orgánicamente ordenadas.

Un mito es, por tanto, algo estructurado (hasta el punto que un estructuralismo como el de Lévi-Strauss ha estudiado la estructura de los mitos poniéndolas en relación con las formas musicales), debiendo poder integrar en la sencillez y rigor de su forma una gran riqueza de contenido. Por naturaleza, el mito nos conduce a un tiempo originario y primigenio, un tiempo anterior al tiempo (que envuelve todo en una aureola lejanamente imaginaria), a la vez que es atemporal en cuanto que su aplicación es válida en todo momento. Esto es una razón entre otras por la que los mitos y las manifestaciones artísticas que inspiran nos resultan relevantes, independientemente del período en que se considera que tuvieron su origen, sensible e intelectualmente. El mito supone totalizar las preocupaciones humanas fundamentales en una unidad formal de imágenes concretas y sensibles. L.-M. M./A. S.

MODA. *I* - Una moda es una manera de ser o de hacer pasajera y adoptada por un grupo que le da un gran valor. Las modas existen en el campo del arte desde el momento en que un determinado número de artistas se ponen a trabajar en un género, en un estilo o en un determinado campo, en gran parte porque *se lleva,* o cuando el público pide y le gusta aquello que *está en la ola.* Los factores determinantes de una moda u otra son a menudo de índole estética, como, por ejemplo, cuando se descubre el valor de un género artístico y surgen imitadores de sus auténticos creadores, e imitadores de los imitadores, de forma que los autores originarios pasan a hacer otra cosa. Mas las modas artísticas están mezcladas con elementos ajenos a la estética, con esnobismo, afán imitativo, afán de sacar partido a un género que ocasionalmente aporta dinero o fama, etc. Por todo ello, y aunque no goce de buena prensa, la estética estudia a fondo el fenómeno de las modas.

II - Inicialmente en plural, después, más recientemente, en singular, el término *moda* se usa para designar la ropa y los accesorios de mujer y a veces también de niño. Un modista era al principio un comerciante de modas, pasando a significar después el que hace y vende sombreros de señora y otros complementos (término éste introducido en el oficio a mediados de siglo y escasamente generalizado). Los diseños de moda son pequeños dibujos de vestidos o trajes llevados por individuos esbozados esquemáticamente. En este sentido la moda forma parte de las artes aplicadas; el arte de vestirse o de vestir es una inserción de las preocupaciones estéticas en la vida cotidiana.

A. S.

➢ TRAJE.

MODELAR / MODELADO

I - Modelar

El sentido primero del término modelar es hacer un modelo en arcilla o cera principalmente, que servirá de base para la obra definitiva hecha en otro material. También el término se aplica a obras hechas por sí mismas y no como prototipos para una reproducción. Modelar consiste entonces en dar forma presionando (con las manos o con instrumentos como la espátula) un material de consistencia plástica. El modelado forma parte del arte escultórico y consiste en la acción de modelar; tiene diferentes funciones: hacer modelos, realizar esbozos, experimentar con volúmenes, con disposiciones espaciales, efectuar ensayos con diferentes variantes, etc. El resultado es sometido a procesos de endurecimiento como el secado o, más comúnmente, la cocción. El interés estético de la acción de modelar radica en el contacto directo con la materia, la huella plasmada en la docilidad del material, en la progresiva forma que va adquiriendo, a la vez que en la posibilidad que ofrece de remodelar y rectificar las formas, siendo ante todo un volumen rendido al dominio de la mano.

➢ BOSQUEJO.

II - Modelado

1 / Participio de modelar; puede ser utilizado como sustantivo. Modelado es la forma que ha sido sometida a la acción de modelar. Posteriormente, por extensión, modelado pasa a ser cualquier forma espacial, sea cual sea el procedimiento de elaboración. Se habla también del modelado de un rostro. En el empleo del término modelado se sugiere que la forma es clara, que despierta un interés en sí misma equivalente al que puede dar un movimiento cerrado, suelto y continuo.

2 / Modelado se dice también de la representación de una obra de tres dimensiones en otra de dos por medio de una combinación de luces y sombras en la imagen. El modelado tiene en común con la perspectiva el hecho de crear la sensación de volumen ahí donde sólo hay dos dimensiones, distinguiéndose en que la perspectiva se sirve de la dirección de las líneas y el empequeñecimiento de los objetos según la distancia, mientras que el modelado sigue procedimientos variados, como la luz y la sombra, en la representación de los objetos (aunque bien es verdad que la proyección de las sombras atañe a la perspectiva).

En materia de dibujo o pintura es importante determinar si una obra va a seguir o no la técnica del modelado. Desde la Antigüedad, el arte imitativo* y el gusto por el realismo* ha dado gran valor al modelado; se pretende dar la impresión al espectador de que no se encuentra frente a una imagen, sino ante el objeto mismo. Además, el modelado es algo que se aprende; se enseña a los estudiantes a dar volumen a la figura de una esfera, de un cilindro o de una forma redondeada. El modelado se muestra de este modo como propio de un arte capaz y completo, en oposición a la insuficiencia de un arte infantil o naïf.

Con todo, existen también formas artísticas que no pretenden crear el efecto del modelado, prefiriendo la estilización del dibujo hecho a trazos o la pintura plana a tinta. En ese caso se prefiere no teñir el esplendor de un dibujo a tinta con tonos o sombras grisáceas. Se resta valor al modelado para enfatizar, en fin, algún otro aspecto de la obra.

Finalmente, existe también un auténtico rechazo del modelado. Sucede a veces por razones propiamente estéticas. Así, en el arte europeo actual se ha querido reafirmar la bidimensionalidad de la obra plana por medio de la eliminación del modelado; la tapicería o la pintura mural han respetado la esencia plana de su superficie. Pero el rechazo del modelado se debe también a razones más profundas. El modelado, reproductor de las apariencias, puede ser tomado por pretencioso e incluso como ilusorio o engañoso, si es que se valoriza el ser por encima del aparecer. La mentalidad islámica* ha dado lugar a que se rechace el modelado y toda falsa reproducción humana de seres vivos, a los que el hombre no puede dar vida, pues sólo Dios puede infundir el alma.

A. S.

➢ VOLUMEN *[II].*

MODELO. Lo que se imita. La palabra tiene diferentes empleos en estética.

I - El modelo, objeto real reproducido en la obra artística

En las artes plásticas el modelo es una persona que el artista observa y con la que luego trabaja; en un sentido más específico, modelo es el que tiene como oficio el posar para pintores y escultores. Se dice también que tal persona ha servido de modelo a un escritor para un personaje de una novela. La utilidad principal del modelo es mostrar un ser que la imaginación del artista no puede representar totalmente y de manera conjunta. El artista que por su habilidad trabaja sin modelo corre el riesgo de crear algo irreal o falto de coordinación. Pero el modelo sirve además para dar ideas. Artistas como Rodin hacían ir y venir a sus modelos para que espontánteamente le sugiriesen alguna pose interesante. Un escritor no puede pensar en lo sugerente de un carácter o una intriga sin haber conocido antes un caso similar en la realidad.

II - Obra como modelo

1 / En primer lugar, modelado es una obra hecha en un material apto para retoques y modificaciones que sirve como base para la obra definitiva hecha en otro material. Sirve como ejemplo el modelo hecho en arcilla para una estatua de bronce o mármol, o el modelo de cera para una joya hecha con algún metal precioso. De un modelo se puede extraer una única obra o toda una serie.

2 / El modelo es también la obra que un artista copia bien para ejercitarse o para extraer alguna enseñanza. Son muchos los grandes artistas que han copiado tomando como modelo algún cuadro de algún otro pintor.

3 / Finalmente, se considera una obra como modelo cuando es ejemplar en cuanto a su valor artístico. A veces el modelo es imitado por algún epígono* muy de cerca, incluso servilmente. Pero a menudo una gran obra o un gran artista son tomados como modelos genéricos no para ser copiados, sino para inspirarse en ella imitando lo que consideran de gran calidad. Según Boileau, Malherbe «sirve todavía a los autores de este tiempo como modelo», lo cual no quiere decir que tengan que escribir «a la manera de» Malherbe, sino que lo hacen con la misma pureza que él. «Byron, me dirá usted, me ha servido de modelo», escribe Musset en *Namouna*; de él ha tomado un particular uso de la estrofa y un «éthos». Se puede decir incluso, al margen de géneros y estilos, que las obras de los artistas son modelos de una manera, por así decirlo, absoluta, pues son un gran ejemplo artístico, sean del tipo que sean. A. S.

➢ COPIA, MAQUETA *[II]*.

MODERN STYLE. *Modern style* designa un período de la arquitectura y de las artes aplicadas que, aunque breve (1890-1914, aproximadamente), fue denominado de muy distintas maneras, pudiéndose éstas agrupar según tres conceptos: el modernismo; la novedad, como en el *Art nouveau, Neustil y Neudeutschkunst;* la juventud, como en el *Jugendstil* (del período alemán *Jugend)* o en el *Arte joven* español. El *Sezessionstil* austríaco, por su parte, insiste en la voluntad común de romper con las tendencias pasadas eclécticas y académicas. Otros movimientos como el *Paling stijl* (estilo angila). *Style nouille. Bandwurmstil* (estilo tenia), *Wellenstil* (estilo ondulante), *gereizter Regenwurm* (estilo lombriz erguida), *style coup de fouet* (estilo golpe de látigo), *style fumée de cigarette* (estilo humo de cigarro), designan este estilo en la expresión de su rasgo morfológico constante: la curva*. Se trata de una curva orgánica, siempre asimétrica, lánguida y batiente, vinculada en algunas ocasiones a la geometría, como hizo J. M. Olbrich en Austria, o C. R. Mackintosh en Inglaterra.

El modelo vegetal –llamado *Stile foreale* por los italianos— da vida a todas las manifestaciones decorativas, tanto en los ornamentos, en los utensilios y en las artes de oficio: cerámica, cristalería, escultura, ebanistería, trabajos de forja o de telar, trabajos de encuadernación, papel pintado, etc. Tanto en New York con Tiffang, como en Nancy con Gallé y Majorell, o en París con Guimard, o en Viena o Alemania con Olbrich y Endell, o en Bruselas con Horta, o en Barcelona con Gaudí, se lleva a cabo una transformación artística del ámbito doméstico en las clases medias acomodadas más atraídas en lo sucesivo por un hedonismo* refinado y un cierto esteticismo que por la ostentación grandilocuente. El cultivo del gusto por el objeto bello artesanal, propio de la tradición medieval, es relanzado por W. Morris –promotor de la Arts and Crafts Exhibition Society de Londres en 1888–, dando lugar a que el *Art nouveau* rechazara el objeto industrial en provecho de una producción elitista tanto en su naturaleza como en su destinatario. Sin embargo, Horta o el mismo Morris se preocupan por los problemas sociales. Esta contradicción se resuelve a veces en arquitectura a riesgo de encargos tales como la Casa del Pueblo en Bruselas (1896), de Horta, o la Ciudad para artistas (1901) en Darmstadt, de Olbrich.

En todo caso, la arquitectura del Modern style concibe sus construcciones como un todo rítmico que engloba la estructura, la decoración y el mobiliario a fin de lograr crear un espacio artístico homogéneo que abarque la totalidad de materiales y sus técnicas de empleo, como sucedía en la arquitectura gótica según las tesis de Viollet-le-Duc. Las consecuencias funcionales del espacio interno, en lo sucesivo menos tabicadas y a las que se les da vida por medio de transparencias y pasajes luminosos, amplifican por su fluidez la continuidad de sus formas. En el exterior, volúmenes y aperturas, libres ya de los cánones de las fachadas neoclásicas, reproducen la distribución espacial interior de una manera orgánica y a la vez pictórica (como, por ejemplo, Castel Orvegal, de Guimard, 1905). El resultado es una estética que reclama las inflexiones voluptuosas, las irisadas evanescencias y las modulaciones musicales de la poesía simbolista (que data de la época) que se sirve del verso libre para romper con la tradición.

Las piezas arquitectónicas del Modern style dan lugar a un microcosmos de modernismo edul-

corado, a una obra cerrada ajena a las líneas de su entorno urbano. Individualista y sensual, se ve en él el antídoto contra la masificación de la producción y las conductas. El Parque Güell de Gaudí (Barcelona, 1900-1904) es una de las pocas construcciones de carácter público. No obstante, a partir de 1900 la tendencia formal evoluciona hacia posturas más racionales y austeras, como se ve, por ejemplo, en las obras de O. Wagner (Caisse d'Epagne, Viena, 1904) o en la pedagogía de Van de Velde, fundador y arquitecto en 1906 de la Escuela de Artes Decorativas de Weimar, que en 1919 pasará a ser la Bauhaus dirigida por W. Gropius. G. L.

MODERNO / MODERNIDAD. La necesidad de crear tal concepto data de los siglos V y VI, en donde aparece el término bajo-latino *modernus* (Prisciano, Casiodoro, etc.). En ese momento Europa toma conciencia de estar viviendo un cambio profundo e irreversible, dejando atrás todo un período histórico. El adjetivo francés *moderne,* transcripción del término *modernus,* se puede encontrar a finales de la Edad Media. En cuanto al sustantivo *modernidad,* no aparece hasta mediados del XIX (Baudelaire, Théophile Gautier).

Moderno es lo que corresponde a una época reciente o actual (de *modo* pasa a tener el sentido de «ahora, reciente»; sinónimo de *hodiernus,* «lo que es de hoy»). El término modernidad se aplica bien a la época moderna, bien a lo esencial de esta época, aquello que la caracteriza, siendo éste el sentido más común. Inicialmente estos términos pertenecían a la estética (en primer lugar a la literatura, extendiéndose después a las artes plásticas y todas las demás); tardíamente, en la época actual, la modernidad es entendida como un orden social, político o tecnológico.

A medida que fluye el tiempo, lo que antes era moderno deja de serlo para dar lugar a una nueva modernidad. Se debe distinguir aquí las «modernidades», es decir, lo que parecía específicamente moderno a los ojos de sus contemporáneos, de la modernidad, por la que se establece el concepto general de lo moderno, sea cual sea la época e independientemente de sus contenidos específicos.

I - «Las modernidades»

1 / Lo moderno como lo opuesto a lo clásico

El enfrentamiento *modernus-clasicus* queda establecido desde el comienzo, dando lugar a una sólida tradición que opone los modernos más recientes a los autores clásicos, a los grandes creadores de la Antigüedad que se consideran como modelos. Como la imagen que se tiene de éstos se caracteriza por una cierta grandeza y armonía, se considera modernos a: *A)* Todo aquello a lo que después se ha llamado *manierismo*, precisismo** o *barroco,* al desarrollo de formas complicadas, rebuscadas o alambicadas; *B)* en sentido inverso, lo familiar integrado en la vida diaria, lo actualmente cotidiano, llegando a lo vulgar, lo trivial y lo tosco.

Esta tradición medieval quedó tan fuertemene establecida que ha durado hasta mucho tiempo después. Las corrientes realistas*, por ejemplo, se consideran generalmente modernas, sobre todo en los siglos XVII y XIX, pues plasman la vida de su época y a menudo orientan la pintura hacia lo rudo y lo brutal. Por oposición a la «simplicidad antigua», se juzgan modernas las formas complejas o la profusión en la ornamentación (como en el «modern-style*» de finales del XIX). A. S.

La oposición de lo clásico y lo moderno adquiere un sentido peculiar y un tanto diferente en el campo de la danza, pues la llamada «danza clásica» no queda establecida hasta la época romántica. En el plano técnico, la ruptura con ella se sitúa en la Europa y los Estados Unidos de finales del XIX y comienzos del XX: al punteado se opone el pie desnudo, al hacia dentro sistemático, las variaciones de apertura del paralelo hacia fuera, a la colocación recta del busto, la flexibilidad de la columna. El sentido de la danza cambia: lo formal y lo aparente ya no es lo primero, sino que la danza se convierte en una forma de sentir el cuerpo en el espacio a partir del espacio interior. Existen dos tendencias: una (representada por Isadora Duncan) propone la ausencia de técnica, incluso la «antitécnica»; la otra se orienta hacia una nueva técnica en la que la energía es la noción clave de la gestualidad y el movimiento: *danza expresionista* en Europa con Mary Wigman, *modern-dance* en los Estados Unidos con Martha Graham (este vocablo se utiliza en Francia para designar las corrientes de baile que no han de confundirse con los bailes modernos de salón). La prolongación actual de la modern-dance es la *nueva danza, post-modern-dance* o *new-dance,* corriente ésta en voga en el mundo de la danza.

La ambigüedad subsiste entre el ballet clásico y el ballet moderno. La diferencia puede traducirse en las técnicas y estilos gestuales utilizados o por la concepción coreográfica de conjunto, sea cual sea la técnica. De todos modos, los bailarines que siguen las tendencias modernas prefieren decir «coreografía» a «ballet». M. A.

2 / Lo moderno como lo cristiano, en oposición al paganismo antiguo

Esta idea toma forma explícita en el siglo XVII con la Disputa de los Antiguos y los Modernos. Los Modernos (Desmarets de Saint-Sorlin, etc.) ponían en duda el valor literario del recurso a la mitología grecolatina, propio del estilo del momento, puesto que ya no se creía en ella. A ella le contraponían lo sobrenatural del cristianismo, sosteniendo que éste despertaba sentimientos especialmente aptos para la exploración literaria, a la vez que sacaban a la luz los recursos del estilo bíblico. Se crea entonces una tradición, en el *Genio del cristianismo* y en el romanticismo*, que habrá de durar hasta finales del XIX, en que dejará de parecer especialmente moderna.

3 / Lo moderno como lo opuesto a lo gótico

Concepción propia de los siglos XVII y XVIII. «Gótico» no se refiere aquí tanto a un estilo arquitectónico, como a lo medieval en tanto que considerado burdo y de mal gusto. Lo moderno es lo civilizado en oposición a la barbarie de las cos-

tumbres y sentimientos góticos; esta idea está frecuentemente unida a la de progreso. En los siglos sucesivos este sentido no es empleado más que para imitar la forma de hablar del XVIII).

4 / La modernidad como inquietud y malestar interno

Esta concepción nace ya con el prerromanticismo* y se desarrolla en el romanticismo*.

Para Hegel los tiempos modernos se caracterizan por el conflicto dialéctico que se da entre el infinito de la subjetividad individual y las limitaciones objetivas que vienen dadas por el universal impersonal del derecho y del Estado. Esto distingue la Edad Moderna de la «edad heroica» en la que el sujeto forma una unidad sustancial con el Todo moral, y en la que el individuo encarna la totalidad del derecho y de la moral. También se distinguen en que en la «edad heroica» hay una renuncia voluntaria a la libertad individual, disolviéndose la persona concreta en su función institucional abstracta. Hegel concluye al respecto que la literatura moderna debe tomar sus personajes dentro de una concepción privada, que la poesía moderna debe tener como objeto la pasión personal, la riqueza interior, el destino de un individuo concreto.

Taine, en su *Filosofía del arte,* ve en el arte y la literatura modernas el resultado del «espíritu moderno», contenedor de factores contradictorios tanto en el plano individual (contradicción del «hombre material» y el «hombre espiritual», etc.) como en el plano social (valorización del individuo en una sociedad más democrática, y negación de éste en una población cada vez en mayor aumento; dificultad de orientarse en el creciente cosmopolitismo). La modernidad, pues, está caracterizada por la pluralidad de valores y la inquietud que resulta de ello. Una concepción así de la modernidad se encuentra ampliamente desarrollada en el siglo XX (por ejemplo, Habermas), aunque no se refiere especialmente a la estética.

5 / La modernidad como progreso de la racionalidad, de la ciencia y de la técnica

Este punto también es una aportación de la Disputa de los Antiguos y los Modernos, reclamadores al respecto del espíritu cartesiano. La idea se desarrolla en el siglo XVIII, que pretende ser el *siglo de las luces,* y se expande principalmente a partir de la mitad del XIX. La modernidad es entonces postromántica o antirromántica, apareciendo como la resolución a los conflictos planteados como modernos en la mentalidad precedente. El arte y la literatura en lugar de ver en la ciencia un enemigo de la poesía, y en lo útil un enemigo de lo bello, aceptan a ambos de buen grado e incluso los ensalzan, alabando el progreso.

La literatura moderna halla en el desarrollo de las ciencias motivos para nuevos personajes (el sabio, el ingeniero, etc.) y nuevos modos de acción, queriendo ser ella misma científica en algunas ocasiones, como cuando extrae de la medicina ideas sobre el hombre. Además, el estilo moderno descubre la especial poesía de los términos eruditos y técnicos, tomando nuevas imágenes de la nueva ciencia y tecnología (el caso típico es el estilo de Julio Verne). El arte moderno utiliza nuevos materiales, complaciéndose en los recursos que aportan los avances de la técnica (como han sido la arquitectura metálica o el hormigón armado) y las formas que permiten. El racionalismo de la forma busca alcanzar la belleza funcional adaptando las formas de los objetos a su uso y sacando a la luz el interés de algunas de estas formas (como las aerodinámicas*).

II - La modernidad

Si los distintos conceptos de modernidad son tan opuestos entre sí se debe a que la modernidad es precisamente *oposición y consciencia de ruptura.* Lo moderno es tal en tanto que contrapuesto a algo antiguo. «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo», decía Baudelaire *(El pintor de la vida moderna);* es ante todo lo que se desmarca de una época precedente para dar valor a otra, que es la que transcurre (aunque también es posible para diferenciarse de lo anterior volver a lo anterior de lo anterior...).

De todos modos, *lo moderno* no se identifica con *lo nuevo.* Es una *actualidad colectiva* fruto de una especie de consenso de época. Así, se ha llegado a decir que la modernidad es el conformismo, ó al menos la atmósfera global de una época tomada en su especificidad.

Finalmente, el concepto de moderno contiene *una connotación afectiva y axiológica.* Si se está *a favor,* lo moderno pasa a ser sinónimo de «progreso», del rechazo de un pasado considerado ridículo por ser pasado, de la valorización de la tendencia actual, de «los valores positivos de la modernidad» (expresión ésta extraída de una encuesta sobre «la modernidad» en el número de marzo-abril de 1984 de la *Nouvelle Revue Socialiste).* Si se está *en contra,* la modernidad es «el malestar moderno», «la corrupción del gusto moderno». En todo caso la palabra no es neutra, empleándose otros términos cuando se quiere evitar entrar en la polémica profunda de lo antiguo y lo moderno.

Se ve entonces lo que puede ser la «posmodernidad», según la expresión puesta excesivamente de moda. Propiamente hablando, si lo moderno es lo que existe hoy, lo posmoderno no es otra cosa más que lo que todavía no es. No obstante, se puede admitir el concepto de posmoderno para indicar no el futuro, sino un hoy que se desmarca de una modernidad que comienza a estar anticuada y ofrece muestras de cansancio. Al hablar de posmodernidad no se habla tanto de nueva modernidad, no menos anticuada que refleja la precedente en un pasado todavía cercano, como de un cierto retorno al clasicismo, cansados ya del carácter excesivamente pasajero de nuestra época. A. S.

MODIFICACIÓN DE LO BELLO. Expresión escolástica utilizada por la estética clásica para especificar lo bello, en su sentido general de valor estético, según un modo o manera particular de

ser. Así, lo bello se lleva a cabo según los distintos modos como lo sublime, lo gracioso, lo grandioso, lo trágico, lo cómico, etc. En el lenguaje actual la palabra *modificación* designa un cambio en el tiempo, lo cual puede dar lugar a confusiones, por lo que a finales del XIX la expresión *modificación de lo bello* fue sustituida por *categoría estética.*

A. S.

➢ CATEGORÍA.

MODO. Acción o manera de hacer. Poco usado como término de estética, pues para cada uno de sus significados hay ya un término más frecuente.

A. S.

➢ ARTE *[I]*, ARTIFICIO, FACTURA, HACER, ACABADO, GÉNERO, MANERA, ESTILO.

MODO (musical). Escala sonora sobre la que se compone una obra musical. Cada modo genera un cierto clímax, una atmósfera, un éthos. Cada país, cada época tiene sus preferencias modales, al igual que sucede con el lenguaje. Así, en la Edad Media, los modos de la música eclesiástica son utilizados igualmente en la música profana. Si sobreviene un cambio en el modo se producen transformaciones profundas en la música del país en que se ha producido. Hacia 1650 los modos mayor y menor se convierten en los modos exclusivos de la música occidental; este cambio comenzado en el Renacimiento y llevado a cabo durante el período barroco, va a dar lugar por sus características sonoras al clasicismo y a la sonata*. Hacia 1860 se despierta una cierta lasitud hacia estas escalas demasiado estables. Wagner opta por el cromatismo; en Francia se redescubren los modos del canto gregoriano*; Debussy incorpora modos del Extremo Oriente; Messiaen incorpora modos indúes. Sobre 1910 el atonalismo* y la música de serie* ponen fin al reino del «tirano ut», la famosa escala de Do que, no obstante, domina todavía la música de variedades. Cuando un modo prevalece los compositores escogen otros distintos a menudo con el fin de obtener un efecto, de evocar otras tierras, otros tiempos, pudiendo ser esta experiencia el comienzo de un nuevo período, el nacimiento de una vanguardia.

E. H.

➢ ESCALA, TONAL.

Módulo ➢ *Canon, Escala, Proporción*

MOLDEADO. Procedimiento de impresión en el que se aplica sobre un cuerpo una sustancia en la que queda plasmada su forma; el relieve mismo; reconstrucción de la forma* en relieve por medio de un molde. El moldeado es útil para reproducir esculturas o fragmentos de arquitectura. El moldeado aplicado a un ser vivo sirve para conservar su forma, y es utilizado en el arte, sobre todo en la escultura, como testigo: el moldeado de un rostro o de las manos de alguien es útil para un escultor a la hora de hacer un busto o estatua. Sirve también para facilitar la realización de una escultura de tipo realista; Falguière, por ejemplo, lo utilizaba en este sentido, al igual que se servía de fotografías de modelos dispuestos en cuadros vivientes. Se ha llegado a reprochar a los escultores utilizar el moldeado directamente sobre sus obras; Rodin, a quien se le acusó de haber hecho *L'Age d'airain* por medio de moldeados naturales, tuvo que recurrir a sus compañeros para defenderse y, como respuesta, expuso al año siguiente su *San Juan Bautista,* que no podía haber sido hecho con moldes por ser un poco más grande que el tamaño natural; ésta era, dice Falguière, «la respuesta que tenía que dar».

A. S.

➢ FORMA *[I]*.

MOLIERESCO. Similar a Molière y a su obra.

I - Sentido distendido

Con demasiada frecuencia se habla de moliere-sco al referirse a una serie de situaciones cómicas que otros autores han tomado prestadas de Molière. *Stricto sensu* el empleo de este término es impropio, pues molieresco no es lo que se halla en Molière, sino el espíritu que lo caracteriza.

II - Sentido preciso

Como se ha visto, molieresco se refiere a lo que es propio del espíritu de su obra, no a lo que procede directamente de ella. Lo que caracteriza a lo molieresco es el equilibrio entre, por una parte, la risa, el poder de lo cómico, y, por otra: la razón y el buen sentido; un intento de buscar un equilibrio armonioso como finalidad de la vida social y moral condenatorio de todo exceso; el retrato naturalista y verídico de costumbres y caracteres; una obra profundamente humana y de carácter universal; lo cómico puesto siempre al servicio de una idea central, a menudo cercana a lo trágico; un cuidado constante en la eficacia del buen gusto.

H. T.

➢ CÓMICO.

MOMENTO. Del latin *momentum* (contracción de *movimentum),* de cuyos diversos significados (movimiento, empuje, etc.) tienen un uso estético en español.

I - Duración de un movimiento: pequeño intervalo de tiempo

Momento no es lo mismo que *instante** porque aquél tiene una duración, aunque corta, mientras que el instante es un punto en el tiempo sin espesor. Así, Schubert llamó «momentos musicales» a los movimientos de sonatas o a los rondós, en los que lo que importa es la fluidez y la flexibilidad formal por breve que sea. Por su parte, el compositor alemán Karl-Heinz Stockhausen, con una mentalidad musical bien distinta, elabora con el nombre de «formas-momentos» instantáneas musicales en las que pretende coagular un pedazo de eternidad, por pequeño que sea, centrando explícitamente su concentración en la dimensión del presente. El «momento» stockhauseniano pretende «penetrar transversalmente» en el tiempo; ajeno a toda duración establecida, pone su interés en sondear las profundidades del tiempo lineal. Es cierto que el instante es anterior al momento, siguiendo el modelo del instante poético de Bachelard, pero el momento puede convertirse en algo autónomo

desprendiéndose de sus ligaciones con lo que le precede y con lo que le sigue.

II - Período de un movimiento: fase de su desarrollo

1 / El sentido figurado ha sido el primero en adquirir una acepción estética, siendo utilizado ya desde la Antigüedad. El desarrollo global de un discurso se divide y ordena en varios *momentos* sucesivos, distintos pero encadenados. Este sentido, empleado a veces en retórica, es poco usado. *2 / En sentido propio* el momento se inserta en un movimiento efectuado en el espacio por un objeto material. Este término tiene sentidos específicos en mecánica y en física. En estética se refiere a la pose, el gesto en que se encuadra un ser vivo en un determinado instante del transcurso de una acción. Según la relación que haya entre el momento y el conjunto de movimiento, y el criterio por el que se le aísla, se distinguen seis tipos de momentos.

Dos de ellos son los *elementos constitutivos del movimiento:* por una parte, son los *momentos* esenciales, las directrices, las etapas principales del movimiento, y, por otra parte, están los *momentos secundarios* o *intermediarios,* insertados entre los anteriores para dar continuidad (son los que hacen los encargados de continuidad en la elaboración de los «dibujos animados», siendo los animadores los que hacen los dibujos de los momentos principales). Hay también dos tipos de momentos que son casos especiales de los otros dos tipos realmente constitutivos, y cuya importancia depende de otros criterios: el *momento estético* es un momento secundario en lo que se refiere a las líneas especialmente armoniosas, teniendo interés para los pintores, escultores, etc.; el *momento característico* es un momento esencial que reproduce un solo movimiento que basta para identificarlo (Maurice Emmanuel, en su *Essai sur l'or, chestique grecque,* 1895, fue el primero en definir el momento esencial y el momento característico). Estos cuatro tipos de momentos, inicialmente limitados a la representación del movimiento en las artes plásticas, se aplican también a las artes del movimiento como la danza, siendo de peculiar interés para los especialistas en bailes desaparecidos, pues gracias a ellos éstos pueden ser reproducidos. Los movimientos esenciales desempeñan también un importante papel en la enseñanza del baile, dependiendo la calidad de ejecución de su buen conocimiento.

Hay dos tipos de momentos que a diferencia de los anteriores no pueden ser representados de una manera directa. El *momento sugestivo,* aunque reproduce un movimiento que no es real, es identificado de un modo inequívoco inmediatamente (como el «caballo volador», representado con las patas anteriores extendidas hacia adelante, y las posteriores hacia atrás). Si bien el *momento sugestivo,* tan utilizado en las artes plásticas, es imaginario, el *momento psíquico* está basado en posiciones puntuales, siendo una actividad del espíritu humano que yuxtapone en una misma figura momentos que son sucesivos, o puntos de vista diferentes (así sucede en la estatua del mariscal Ney realizada por Rude, en la que según Rodin, «la estatua obliga al espectador a seguir el desarrollo de una acción a través de la figura representada (...). El espectador ve las diferentes partes de la estatua como si representasen momentos sucesivos, creando la sensación de que el movimiento realmente se ejecuta»). Este tipo de momentos son bellos en la ficción que representan, y en cierto sentido son incluso más verdaderos que algunas reproducciones de exactitud fotográfica. Como dice Paul Souriau en su *Estética del movimiento* (1889), este último tipo de reproducción sería «engañoso en cuanto no muestran la realidad de un modo diferente a como la vemos en la naturaleza». En la estética de la *representación del movimiento* lo que cuenta es ante todo la sensación global de movimiento, siendo el *momento,* real o ficticio, artificialmente aislado por la mente dentro de la continuidad del movimiento.

D. C./G. P./A. S.

➢ MOVIMIENTO, TIEMPO.

MÓNADA. En la filosofía de Leibniz mónada es «una sustancia simple, es decir, sin partes». «Las mónadas son los auténticos átomos de la Naturaleza» (aunque de naturaleza espiritual), sin «ventanas por las que algo pueda entrar o salir», pues sólo experimentan cambios procedentes de su propio interior, estando dotadas de percepciones y apetitos e incluso de facultades reservadas para las más perfectas *(Monadología,* passim).

En la teoría estética desarrollada en lengua alemana, autores como el jove Lukács, W. Benjamin o Th. Adorno han utilizado el término mónada al referirse a la obra de arte para señalar que ésta constituye por sí sola un microcosmos*. En su singularidad y según las características formales que hacen de ella un universo cerrado, sin puertas ni ventanas, la mónada es un sugerente reflejo de las claves históricas en las que nace y de las que ella es un concentrado. R. R.

➢ MICROCOSMOS.

MONOCORDIO / MONOCORDE. *I* - Instrumento destinado a la pedagogía musical que consta de una plancha o caja de resonancia graduada sobre la que se extiende una cuerda susceptible de ser apretada o tensada con la ayuda de un puente móvil. El monocordio existe ya en los pitagóricos y sirve en la Edad Media como diapasón. Guillaume de Machault hace mención de él en el siglo XIV como instrumento musical autóctono; en el siglo XVIII se construyen «monocordios» con varias cuerdas, como los manicordios, los claricordios y las trompas marinas. En el siglo XVII *monocordio* equivale en España a clavecín.

II - Por extensión (o por reducción...) se dice que una voz es monocorde cuando se limita a un *ambitus* restringido o su timbre permanece sin variaciones. D. C.

MONOCROMO. De un solo color. Apenas se usa para designar una composición con tonos diferentes de un solo color, como puede ser un cuadro enteramente azul pero con variaciones que van

del azul claro al oscuro; esto sería más bien un *camafeo.* Se llama a veces monocroma a una pintura que sutilmente varía los tonos en una misma zona coloreada, como, por ejemplo, una gama que comenzase por azules verdosos y pasase por un azul oscuro para llegar a un azul que tira a violeta. Pero sobre todo se llama monocromos a los cuadros elaborados por completo con un único tinte, en los que la composición se basa en la dirección de las pinceladas, el mayor o menor espesor de la capa de pintura, etc.; resumiendo, un tipo de pintura que introduce veladamente una tercera dimensión de profundidad y en la que los efectos de luz y sombra vienen determinados por la luminosidad que moldea el color único de la obra. A. S.

➢ CAMAFEO, ESTATUA *[III, 4].*

MONODIA. Composición vocal o instrumental para una sola voz. Monodia se opone a *polifonía**, que introduce simultáneamente varias líneas musicales o instrumentales. Horizontal y melódica, la monodia es el elemento auténticamente originario y primero de la música. Preponderante en las civilizaciones antiguas y en la mayor parte de las extraeuropeas, y preponderante también en nuestra civilización musical occidental hasta la aparición en la Edad Media de las primeras polifonías, la monodia tiende a desaparecer dando lugar a composiciones polifónicas y armónicas más complejas y elaboradas, resurgiendo en el siglo XX con piezas instrumentales como *Syrinx,* de Debussy, o *Densidad 21,5,* de Varèse, en las que se muestra un deseo de volver a una concepción más lineal y depurada de la escritura musical.

Monódico: Término contrapuesto al de polifonía que sirve para designar todo aquello que directa o indirectamente se relaciona con la monodia (estilo monódico, instrumento monódico, etc.). F. B.

MONÓLOGO. Texto pronunciado por un solo personaje. Puede formar parte de una obra teatral o constituir por sí mismo un género (monólogo cómico, por ejemplo). Un personaje que habla solo puede dirigirse al público, o a un entorno inanimado o ausente (modalidad de invocación que a menudo sirve de prótasis* en el teatro griego), o a sí mismo (el teatro permite expresar en voz alta los pensamientos internos). La estética realista tiende a suprimir el monólogo, preocupandose más en presentar una realidad que en representar la realidad. El monólogo hace posible incluir un pasaje lírico que contrarreste los momentos dramáticos («la función esencial del monólogo es dejar espacio a la expresión lírica de un sentimiento», dice J. Schérer); puede ser una introspección o una deliberación, y, en este sentido, un momento de tensión dramática. Pero la misión principal de un monólogo es poder penetrar en el alma de un personaje que se expresa libremente y no levanta sospechas de duplicidad. La simpatía que el espectador siente hacia el personaje se estrecha entonces, haciéndose cargo de sus sentimientos a raíz de experiencias vividas o por vivir. De este modo el monólogo da lugar a una nueva forma de realismo, como puede ser *La voz humana* de J. Cocteau, que no es más que un monólogo perfectamente verosímil. Una obra teatral puede consistir tan sólo en una acción puramente interior de un único personaje (como es *La dernière bande,* de Beckett). Al margen de convenciones, el monólogo pertenece a la esencia misma del teatro. H. T.

MONSTRUO / MONSTRUOSO

Los monstruos en el arte

1 / Los *monstruos que se dan en la realidad* han sido representados en las artes. ¿Por qué este interés hacia seres vivos aberrantes que se apartan de las formas habituales en las especies ya existentes? Curiosidad científica, atracción hacia lo extraordinario, fascinación de lo horrible, diversión ante lo raro, piedad o simpatía ante el ser desfavorecido... o simplemente la satisfacción que produce a un superior; diversas razones se acumulan para explicar, por ejemplo, los retratos de enanos de la corte. *2 /* Los *monstruos ficticios* son también numerosos en las artes plásticas y la literatura. La imaginación humana ha culminado el mundo real con todo un universo fantasmagórico, rico y variado. Existe todo un repertorio de procedimientos a la hora de inventar nuevos monstruos; cf. Gilbert Lascault, *El monstruo en el arte occidental,* 2.ª parte, cap. 2, «Intento de clasificación formal de los monstruos» (con una tabla combinatoria). Los monstruos del arte han sido estudiados generalmente por su valor simbólico y por los sentimientos, creencias y anhelos que conllevan. Se plantea también el problema filosófico de su verdad interna en el caso de que sean incompatibles con la razón. ¿Dónde se encuentran los órganos de la respiración y digestión en el cuerpo doble de un centauro? ¿Cómo puede articularse la estructura del ala de un ángel con el área escapular ahí donde se encuentra ya el homoplato? Otros monstruos, sin embargo, serían viables, como la sirena o el caprípedo. Este problema ha sido estudiado en menor escala; Valton lo ha tratado en *Los monstruos en el arte,* aunque sus seguidores se lamenten de que haya dejado inéditos los monstruos más originales y creativos (el sátiro-canguro, etc.). Finalmente, en un tercer orden, habría que tratar la aptitud decorativa y el valor formal de los monstruos. Éstos pueden adquirir un gran número de formas interesantes que sirven a la libre inventiva del artista en los arabescos*, entrelazados, etc., prestándose a la fusión de formas animadas y arquitectónicas (cf. Jurgis, Baltrušaïtis). A. S.

➢ BESTIARIO, CONTRAHECHO *[I].*

MONTAJE. Acción de juntar, o forma en que son juntadas para formar un todo las partes inicialmente separadas. En el cine, montaje es la operación por la que se ensamblan los distintos trozos de cinta para dar lugar a la cinta definitiva; del mismo modo, el montaje es también la manera en que se distribuyen las escenas de una película. Este proceso es esencial en el arte cinematográfico, pues regula los encadenados, los efectos espe-

cíficos para pasar de una escena a otra, el ritmo y la correspondencia de imagen y sonido. En general, aplicado a todas la áreas, el montaje es un hecho estético en cuanto responsable de la forma en que las partes están enlazadas e influyen unas sobre otras. A. S.

➢ DISTRIBUCIÓN, EMSAMBLAJE, CENTÓN, COLLAGE.

MONUMENTAL. Que tiene las características del monumento, principalmente en cuanto a sus vastas dimensiones. Lo monumental es además una categoría* estética. Se dice monumental de un estilo, una obra o un tipo de manifestación artística cuando es capaz de añadir a la amplitud material un éthos de grandeza, de poder y majestuosidad, por medio de líneas largas y robustas que crean sensación de solidez, desafiando al tiempo y dando mayor importancia a las formas de conjunto que a los detalles decorativos. A. S.

MONUMENTO

I - Sentido propio

Obra de escultura o arquitectura destinada (éste es el sentido etimológico latino) a *conservar la memoria* de un hombre, un acontecimiento, etc. De esta función se sigue que el monumento ha de tener, desde el punto de vista estético, las siguientes características: *1)* es una obra tridimensional hecha en materiales sólidos y duraderos; *2)* hecha para permanecer en la memoria colectiva, la obra debe poder ser vista por todos los miembros de una colectividad y por el público en general, bien sean visitantes, paseantes, etc., de modo que esto influirá en la elección de su emplazamiento, sus dimensiones y todo lo que ayude a poder ser vista mejor; *3)* consagrado al recuerdo de un ser o un hecho, el monumento está en estrecha relación con el espíritu general de aquello que debe conmemorar y, en este sentido, de aquello que lo ha hecho digno de memoria; el modo en que el monumento representa esto debe estar en correspondencia con esta tarea de celebración*.

II - Sentido figurado

Por analogía se llama monumento a toda obra artística o literaria de grandes dimensiones que sobrepasa (o parece sobrepasar) los límites de su época para permanecer a pesar de los cambios históricos. *Exegi monumentum aere perennius,* «He acabado un monumento más perenne que el bronce», dice Horacio orgulloso al concluir los tres primeros libros de sus *Odas,* considerando que la obra literaria es perenne de un modo especial en cuanto que escapa a la degradación física. La muestra de que tenía razón es que su obra poética subsiste aún hoy. A. S.

➢ CELEBRACIÓN, CONMEMORACIÓN.

MORAL

I - Definiciones generales

El término moral designaba antiguamente tanto el estudio *descriptivo* de las costumbres y creencias, como su estudio *normativo.* Así, los «moralistas» del siglo XVII además de describir, valoraban. Más tarde el término se va reduciendo al campo de los juicios de valor (lo bueno y lo malo), en tanto que la psicología y la sociología se afianzan y asumen las tareas de constatación en el campo de los hechos y relaciones de hechos.

De todos modos hay que distinguir entre *la* moral y *una* moral. *Una* moral consiste en una tabla de valores, un conjunto de prescripciones propias de una época, una civilización o un hombre. De este modo, se habla de la moral de Epicuro o de Kant, de la moral cristiana o la moral del siglo XIX. *La* moral, por su parte, es el estudio racional de los conceptos fundamentales que incluye toda moral, tenga la tabla de valores que tenga. Así, la buena voluntad kantiana o la caridad cristiana, determinación de obrar según lo rectamente establecido, de no dejar de hacer por falta de voluntad lo que se considera lo mejor, equivalen en su caso a *la* virtud, sea lo que sea lo mejor. En cambio, la cobardía «dehiscente» descrita por Le Senne va contra *todo* valor, pues consiste en no tener en cuenta más que un solo valor, estando hipnotizado pasionalmente por él.

II - El arte ante el ámbito moral

En la actualidad no es necesario luchar para liberar al arte de la tutela moral, pero el artista o el aficionado al arte que, por otra parte, tiene convicciones morales, no tiene por qué perderlas en su trato con el arte. Por lo tanto, ciertos hechos se sitúan en la intersección de dos conjuntos definidos por características independientes: el conjunto de los hechos artísticos y el de los hechos morales. De este modo un artista puede remitirse a consideraciones morales o a consideraciones estéticas, evitando en su trabajo, por ejemplo, aquello que sus convicciones morales reprueban. Esto no supone someter el arte a la moral, sino que se trata simplemente de la honestidad de un hombre que reconoce diferentes órdenes y deberes y no quiere fallar a ninguno. El artista, el escritor, tiene más en cuenta esto en tanto que sabe cuánto influye el arte en el público y es consciente de su responsabilidad.

A menudo el espíritu de independencia entre ambos campos ha pasado a ser un espíritu de oposición. Se ha dicho que no se hace buena literatura con buenos sentimientos. En efecto, la bondad (moral) de los sentimientos no garantiza la bondad (estética) de la literatura, como lo prueban tantas obras moralizantes de pesada mediocridad, pero tampoco son los malos sentimientos una garantía de buena literatura, como también está de sobra comprobado. Por lo tanto, si no existe una relación analítica entre el orden de los valores morales y el del arte, no puede haber entre ellos una proporcionalidad inversa con más fundamento que una proporcionalidad directa.

III - La moral del arte

Si el arte es, pues, independiente de la moral, se ha de tratar de ver si no es por sí mismo una fuente de valores y, por lo tanto, lleva a cabo una moral propia.

1 / Objeciones

Las objeciones proceden de la creencia de que el arte se opone a la acción. La postura más clara a este respecto es la de Le Senne, que lo considera una «bajeza estética». «El arte –dice– es siempre estético en el sentido que mueve a la acción y al riesgo (...). El desinterés del arte es un desinterés receptivo» *(Traité de morale générale,* Conclusión). Esto supone no tener en cuenta el enorme poder de atracción que el arte puede ejercer, y olvidar que si alguien es «receptor» de una obra artística es porque antes alguien ha realizado esa obra. Si el artista se limitase a soñar sin hacer nada el arte no existiría, porque el arte es necesariamente acción.

2 / Deberes del artista

Así como hay cosas ajenas al arte con las que el artista se identifica, hay también cosas que en tanto que artista se siente en la obligación de asumir en su arte, y, claro está, de ponerlas en práctica. Es una cobardía contraria a la estética que un artista no lleve a cabo lo que cree que la obra pide porque eso le acarrearía un mal. La *vocación* artística no es sólo un afán, por ardiente que sea, hacia una o varias artes, ni el practicarlas, sino la sensación del deber de consagrarse a ella. Cuando Freud escribe que el artista es un hombre que «querría alcanzar honores, poder, riquezas, gloria y amor, pero le faltan los medios para ello, por lo que, como todo hombre insatisfecho, da la espalda a la realidad y concentra su atención en los deseos creados por su imaginación», uno se pregunta cómo es sostenible esto cuando ha habido artistas que, pudiendo haber vivido holgadamente, han renunciado a estas comodidades porque el arte (en tanto que arte, no en cuanto al contenido representativo de sus obras) se imponía a ellos como un valor más fuerte. Además, estos artistas no dieron la espalda a la realidad para hacer sus obras. Se ha dicho que en la segunda mitad del XIX el arte era para muchos «un medio de salud espiritual» que tenía «como función (...) sustituir a los antiguos tratados religiosos y morales» (Meyer Schapiro). Cabe preguntarse si esto no es seguir haciendo tratados morales. Esto fue así durante bastante tiempo, cuando ya Shaftesbury decía en 1710 que la cualidad moral esencial del artista era su fidelidad al arte; así, ha habido artistas que «prefieren perder su clientela y morir de hambre antes que complacer burdamente los deseos del público y entrar en contradicción con lo que llaman la rectitud y verdad de su arte» *(Soliloquio,* II, 3).

Pero esto no atañe únicamente al artista, sino que Shaftesbury va más lejos:

3 / La educación estética como educación moral

Shaftesbury parte en este punto de ideas platónicas. Platón veía en el arte un arma de doble filo en la formación del hombre (ver *Platónico),* aunque reconocía en él, en lo que tiene de organizativo, un elemento estructurador del alma. Shaftesbury retoma la idea; para él, así como la salud es la armonía del cuerpo, la virtud es la armonía interna del alma y la persona con el mundo; pues bien, la educación artística proporciona el gusto por esta armonía. Además, una persona de buen gusto rechaza en ella la deformidad que supone la maldad, o incluso la mera tosquedad en el pensamiento, propias de los bárbaros. Por lo tanto, es necesario educar artísticamente a la juventud.

Las teorías de Shaftesbury tuvieron especial repercusión el Alemania, llegando Schiller a afirmar en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* que la práctica de las artes es una formación moral. El arte es un aprendizaje de la libertad («el artista es en cierto sentido hijo de su época, pero lo malo es cuando se convierte en su discípulo o, lo que es peor, su favorito»), pero la libertad requiere un gran empeño: «Esta fuerza temperamental a cuyo precio se compra habitualmente la cultura estética es el resorte más poderoso de todo lo que de grande y excelente hay en el hombre». Por medio del arte el hombre alcanza el equilibrio entre «el instinto sensible», que «excluye toda autonomía», y «el instinto formal», que «excluye toda pasividad». «Para el hombre estético le bastará entrar en comunicación con una situación sublime para pasar a ser un héroe o un sabio».

4 / La moral estética

Explicitar aquello en que consiste esta moral estética defendida por Schiller es la tarea que acomete Etienne Souriau en una de sus últimas obras, *La couronne d'herbes* (1975). Una de las razones principales de intentar dar una respuesta en el terreno estético a la pregunta «¿qué hacer?», principalmente en períodos en que la moral plantea difíciles cuestiones, es el carácter inventivo y creador de la evolución estética. El hombre libre encuentra su justificación y su punto de apoyo en el ser, instaurador por la *acción poética.* El verdadero designio moral de la estética es conducirnos a «la vida sublime». Esto requiere una profunda transformación y perfeccionamiento del yo empírico, a la vez que conlleva un gran número de virtudes (sinceridad, sensatez, orgullo –porque el orgullo también es una virtud–) y el deber de llevar a la práctica determinados principios. También se requiere voluntad: «lo que hace que la vida interior sea tan peligrosa es que terminamos por no tener otro tema que el de nosotros mismos, lo cual es nocivo. Procurar que esta vida transcurra dentro de la belleza está sometido a una severa disciplina». La falta en esta moral es el ensayo fallido, la torpeza de estilo que interrumpe el progreso hacia lo realmente conseguido. No se trata solamente de esculpir la propia estatua de uno (lo cual no es malo), sino que la moral estética exige ser elegante en las relaciones inter-individuales. Esto excluye mezquindades y pequeñas fealdades, si se quiere construir una vida libre pero armoniosa con los demás; de aquí procede «la estética de los colectivos». El autor –sustituyendo el «¡filósofos, a vuestros puestos!» de Nietzsche– concluye: ¡Poetas, a vuestros puestos! Una humanidad que esté por fin laureada, liberada de todos sus horrores pasados y presentes, a la vez que se hace responsable de la belleza del mundo y digna de habitar en él sin echarla a perder, es sin duda un sueño. Pero sólo soñando constantemente con ello, impregnándose de este sueño y tomando la firme resolución de llevarlo a la práctica, es como el hombre del futu-

ro puede hacer crecer lo que hoy no es más que un germen. A. S.

➢ EDUCACIÓN, ÉTICA.

MORBIDEZ. Del italiano *morbidezza,* utilizado en el lenguaje de las artes plásticas en el siglo XVIII, el término es asimilado por la lengua francesa desde comienzos del XIX. Se refiere, en pintura, a la flexibilidad, la dulzura y la delicadeza en los personajes retratados, aunque en escultura su uso es menos frecuente. Se contrapone a lo seco*; Millin en su *Diccionario de las bellas artes* 1(806) lo contrapone también a lo relamido*. En un sentido más amplio significa lo que es blando y gracioso, no solamente en las formas, sino también en la actitud y en los gestos. El término, propio de las artes plásticas, se aplica también de modo excepcional al campo de la música (se dice, por ejemplo, la morbidez de una barcarola). Morbidez, en el sentido al que nos referimos, no se debe entender en modo alguno como cualidad de lo mórbido, sino que se refiere tan sólo a lo blando y delicado, siendo siempre un término laudativo en estética. A. S.

➢ DULCE, FLEXIBLE.

MÓRBIDO. Califica a todo arte o literatura que se recrea y se complace de manera casi enfermiza en la expresión o descripción de sentimientos o hechos penosos, causando un estado de ánimo depresivo e incluso enfermizo, lo cual, por otra parte, en modo alguno le resta valor estético. Se ha dicho, por ejemplo, que son morbosas las obras de Edgar Poe, como *La caída de la casa Usher.* A. S.

MORDIENTE

I - Sentidos técnicos

1 / Agente con el que se trata una superficie metálica. El agua fuerte*, por ejemplo, en el grabado.
2 / Producto fijador de un pigmento colorante sobre tejido, madera, etc.
3 / Barniz que sirve para fijar el pan de oro sobre cobre o bronce.

II - Sentidos figurados (mordaz)

1 / Dentro de lo satírico designa lo que es incisivo, enérgico, claro, que sabe golpear con precisión en lo más profundo (se dice de una manera de ser, un epigrama*, etc.).

➢ CÁUSTICO, SATÍRICO.

2 / En música se usa al referirse a un sonido de buen timbre, muy vibrante, sonoro y penetrante (voz, sonido de un instrumento tocado con arco, etcétera).

III - Sentido convencional

En música se trata de un signo que indica el comienzo de un trino que se interrumpe al instante, una oscilación de dos breves notas sobre la nota de al lado antes de detenerse en la nota principal. A. S.

MORFOLOGÍA. ***I*** - Según Goethe (creador de este neologismo), la morfología debía ser el estudio de las formas y estructuras orgánicas, de su génesis y sus mutaciones. Los estudios morfológicos en botánica, zoología y anatomía son de gran interés para las artes plásticas, especialmente para la escultura.

La aplicación del término se ha exténdido más tarde al estudio de las formas de todos los fenómenos psíquicos, tomados especialmente en su manifestación estética. Es este sentido, por ejemplo, el que emplea Monod-Herzen en sus *Principes de morphologie générale (Science et esthétique),* París, 1927.

II - En la gramática tradicional se llama morfología al estudio de las palabras, de su formación, de su clasificación (nombre, pronombre, verbo, etc.), así como de sus variaciones gramaticales (según el género o el número, la conjugación, la declinación, etc.). La morfología se opone así a la sintaxis, que es el estudio de la disposición de las palabras dentro de la oración.

En *lingüística moderna* ha perdido parte de su anterior importancia por diversas razones. Por una parte, se da por hecho que a menudo es imposible tomar la palabra como unidad básica de significado. Por otra parte, al estudiar lenguas no procedentes de las indoeuropeas se ha visto que en el caso de las lenguas llamadas aglutinantes, es muy difícil establecer la separación entre las distintas palabras. En los estudios recientes la sintaxis aventaja a la morfología; así, en la gramática generativa de Chomsky, la morfología no es más que un elemento de carácter fonológico que lleva a cabo fonéticamente la estructura sintáctica profunda.

III - En la *teoría literaria* el término morfología se utiliza en algunas ocasiones para designar el estudio de las formas y las estructuras literarias. Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento* (1928), fue el primero en utilizar el término en un contexto literario. Después de Propp el estudio de la morfología de las narraciones pasa a consistir en sacar a la luz las formas y las leyes generales que rigen su estructura, que son las *funciones* de la narración, es decir, las acciones de los personajes definidas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Propp cree que existen 31 funciones que constituyen la matriz general de la narración popular, y a partir de las cuales, por medio de una serie de reglas, es posible crear cualquier otro tipo de narración. El estudio morfológico de las estructuras narrativas intentado por Propp ha dado muestras de una especial productividad: corregido y perfeccionado se reencuentra tanto en el estudio de los mitos realizado por Lévi-Strauss, como en los múltiples análisis dedicados al estudio de las estructuras generales de la narración (independientemente de si se da en un mito*, un cuento*, una novela*, etcétera). J.-M. S.

➢ ESTÉTICA *[II, 5],* FORMA *[III],* GRAMÁTICA, ESTRUCTURALISMO.

MORISCO. Adjetivo y nombre. Término utilizado en el siglo XVIII en el sentido que más tarde tendrá la palabra *arabesco:*

I - Un *morisco* es una forma derivada de la espiral con un doble enrollado opuesto simétricamente, cuyo origen está en la decoración de follaje antigua utilizada en el arte musulmán árabe que más tarde rebautizaría el término. Los árabes estaban representados en Occidente por los habitantes de Marruecos y los musulmanes de España, llegados de Marruecos, de donde procede el término.

II - El arte decorativo musulmán está hecho a base de follajes y hojarascas tratados de manera abstracta y dispuestos en espirales o derivados de esta forma (estancia decorada al estilo morisco). Actualmente: *a)* arquitectura musulmana típica de Marruecos; *b)* arte y arquitectura de los musulmanes de España y del Magreb. A. P.

➢ Arabesco *[I]*, Islámico, Musulmán.

MOSAICO. Técnica, u obra realizada según esta técnica, consistente en yuxtaponer y fijar sobre una superficie sólida pequeños fragmentos de materiales resistentes (piedras, materiales vidriosos, etc.) de distintos colores formando una composición. El mosaico se utiliza para revestir muros, suelos e incluso techados. El mosaico hecho de materiales preciosos sirve para decorar broches, horquillas, medallones, etc. El mosaico, al igual que la tapicería, el bordado en punto de cruz, etc., forma parte de aquellas artes cuyas obras son realizadas a base de pequeñas unidades de superficie indivisible en las que no es posible pasar de un tono a otro de una manera imperceptiblemente graduada, sino que más bien se trabaja con colores planos. Esto hace que las formas sean estilizadas, aunque el grado de estilización depende de la relación que hay entre el tamaño de las piezas y el de las formas que se trata de componer. La disposición de los mosaicos que se incluyen en una obra arquitectónica es análoga al resto de decoraciones murales, pero el mosaico se distingue de los tapices o pinturas murales en que al estar hecho de minerales resistentes está mejor integrado en la construcción formando un solo cuerpo.
A. S.

➢ Bizantino.

MOTETE. Nombre otorgado a un tipo de obra musical aparecido en el siglo XII consistente, originariamente, en superponer un texto cantado vocalizando a otro fragmento vocal más lento y grave. Así, pues, *el motete constituye una de las formas más elementales de la escritura contrapuntística a dos voces.* En el siglo XIV los músicos del *Ars nova* generalizan el motete a tres voces, y después a cuatro; posteriormente el número de voces aumenta todavía, llegando a cuarenta voces en un célebre motete del inglés Tallis. Obra musical profana a la vez que pagana en sus orígenes, el motete se convierte en un género exclusivamente religioso; el término motete pasa a designar toda obra musical escrita sobre un texto sagrado que no forma parte de la liturgia ordinaria. El género conoce su apogeo en los siglos XV y XVI, tras los cuales es transformado, aunque nunca llega a desaparecer, disolviéndose progresivamente en provecho de otras composiciones religiosas como el salmo*, la cantata o el oratorio*. Históricamente el motete ha desempeñado un papel decisivo en la aparición y el desarrollo de la escritura contrapuntística, siendo, en este sentido, «el verdadero origen de la polifonía del renacimiento» (J. Chailley). F. B.

MOTIVO. El término *motivo* significa:
1 / en música, un tema*;
2 / en las artes plásticas, *a)* un dibujo o cualquier forma unitaria esculpida o pintada, que se repite o se desarrolla con fines decorativos, *b)* la realidad que el pintor quiere reproducir (los impresionistas* hicieron popular el lema «pintar sobre un motivo», oponiéndose a la pintura en taller de un paisaje inventado o compuesto). El término no se usa en literatura.

Ahora bien, *motivus* significa en latín «lo que se mueve». El *motivo* decorativo de los ornamentos, el *motivo* como lugar en el que el pintor se sitúa, el *motivo* (melódico, armónico, rítmico) capaz de dar vida, ritmo y música a una obra musical, parecen tener en común con el motivo (psicológico) de un comportamiento, o el motivo (jurídico) de una detención, que otorgan al contexto en el que se encuentran una orientación, una dirección, un fin. Se puede, por lo tanto, dar una definición general del motivo en estética diciendo que el motivo es la idea directriz que lleva adelante el desarrollo de la obra, orientándola hacia lo que es propio de su esencia.
D. C./A. S.

➢ Ornamento.

MOVIDO. Del latín *movere,* mover.

Se dice, en estética, de una obra que conlleva en sí misma diversidad, contrastes y una actividad vivaz, compleja y veloz. Un cuadro es movido si representa, por ejemplo, un paisaje azotado por el viento o la tormenta, o en el que aparecen personajes desempeñando una acción (carreras de caballos, escenas bélicas, etc.). Una escultura es movida cuando representa un cuerpo que se desplaza, o personajes combatiendo o agitándose, pues el término movido tiene a menudo el sentido de agitado. Una escena literaria o dramática es movida cuando los acontecimientos se suceden con rapidez y los personajes son poseídos por diferentes sentimientos que luchan entre sí (como sucede en las obras de Shakespeare, etc.). Un fragmento musical es movido cuando es rápido y sometido a ritmos contrapuestos, dando una sensación de tumulto o agitación *(La batalla de Marignan,* de C. Jannequin, o *La Walkiria,* de R. Wagner). L. F..

➢ Acción *[I, 1]*.

Móvil ➢ *Movimiento*

MOVILIDAD. Concepto que se define como la facultad de moverse; está cargado de connotaciones fisiológicas y mecánicas.

En la danza, la movilidad es una función dinámica, impulsiva, que da vida al movimiento del bailarín. Cercana al término «motion» utilizado en

el baile americano (Murray Louis, Cunningham, etc.), supone el conjunto de condiciones físicas, cinestésicas*, energéticas, etc., que da impulso al movimiento de baile.

La movilidad no debe confundirse con energía*, fuerza que desencadena un movimiento, ni con la motivación, que es la causa de una acción.

M. A.

MOVIMIENTO

I - Sentido propio

Acción de un cuerpo que se desplaza en el espacio.

1 / Las artes móviles son aquellas que comportan un desplazamiento corporal; el modo en que se efectúa este desplazamiento, su trayectoria, su velocidad, etc., son importantes a la hora de crear un efecto estético. Si el cuerpo en movimiento es el cuerpo humano, nos estamos refiriendo a la *danza* (ver este término), aunque también se dan este tipo de movimientos en otras artes, como el teatro* o el cine*. El arte puede también poner en movimiento cuerpos inanimados; cuando Calder distingue entre obras *móviles* y *estables,* llama móvil a una obra plástica espacial en la que intervienen no sólo la naturaleza y forma del objeto realizado por el artista, como sucede en la escultura tradicional, sino también el movimiento que se le imprime. El *autómata** es igualmente una obra de arte móvil.

➢ Móvil.

2 / La representación y la sensación de movimiento forman parte también de las artes no móviles. Desde siempre se ha dado valor en pintura y escultura al hecho de que las obras, siendo estáticas, den la sensación de movimiento. Pero mientras en las artes móviles se utiliza un espacio y un tiempo en acto, en las estáticas tan sólo el espacio está en acto, pues la obra contiene un tiempo virtual.

➢ Cronofotografía, Momento *[II]*, Tiempo.

II - Sentido analógico

En música se llama movimiento a la velocidad con la que se interpreta un fragmento musical. Se llama también movimiento a una parte de la obra definida por «agógico»: un *andante,* un *adagio,* un *presto*... El movimiento, por su familiaridad con la dinámica y la afectividad, contribuye a lograr la atmósfera de la obra. Se encuentra el mismo empleo del término en literatura.

➢ Agógico, Velocidad.

III - Sentido figurado

Un movimiento puede ser un acto mental en tanto que un individuo sufre una transformación o un cambio de orientación; el término es empleado en literatura al hablar de que en tal lugar de la obra ha habido un cambio sentimental.

IV - Transposición del sentido figurado a un ámbito colectivo

Un movimiento artístico o literario es un cierto número de creadores con una tendencia común, que viven en una determinada época y que se rigen por unas mismas pautas. Un *movimiento* está menos organizado y delimitado que una *escuela,* y menos restringido que un *grupo**. El empleo del término subraya ante todo un dinamismo globalizante.

A. S.

➢ Acción *[I, 4]*, Cinético (arte), Cinestésico, Neo, Tendencia.

MUERTE. La muerte es el cese difinitivo de las funciones vitales; no se dice muerto sino de aquello que estuvo vivo. El concepto de muerte atañe a la biología, a lo jurídico, lo social, lo religioso, lo metafísico y también a lo estético, por lo menos en tres sentidos diferentes.

I - La muerte en el arte

1 / El triunfo de la muerte

Los numerosos estados afectivos que provoca el triunfo de la muerte sobre la vida han sido una fuente universal de inspiración artística.

A / *La muerte de una persona,* principalmente si es un allegado, da lugar a obras de dolor y luto; a raíz de esto se han creado incluso géneros propios en la literatura (epitafio, *planctus, planh,* cantos mortuorios, etc.), en la música (marcha fúnebre, etc.) y en las artes plásticas (esculturas funerarias, etc.). También puede suceder que la muerte de un ser cercano bloquee la inspiración del artista, como cuando Mallarmé intentó escribir un texto a raíz de la muerte de su hijo pequeño y no logró hacerlo.

B/ *La muerte como destino ineludible de todos los hombres* presenta una imagen más general, menos íntima, pero que, sin embargo, atañe a cada uno individualmente. Esta consideración ha sido material inagotable para temas tradicionales, como: *1)* la *vanidad,* frecuentemente vinculada a la meditación sobre un símbolo de la muerte (una calavera, por ejemplo); *2)* el *Gaudeamus,* donde la brevedad de la vida y la perspectiva clara de la muerte invita a disfrutar mientras sea posible (como concluye la *Copa* atribuida a Virgilio: *Mors aurem vellens: vivite, ait, venio* - «La muerte que tira de la oreja: vive, dice, vengo»); la evocación de la muerte es frecuente en la poesía de tendencia epicúrea; *3)* el *Ubi sunt,* el ¿dónde se halla tal personaje o tal otro, tan grandes como fueron durante sus vidas? Etienne Gilson en *Les idées et les lettres* hace un censo numeroso de ejemplos literarios que van de la Biblia a François Villon; *4)* el *cadáver,* representado o descrito a menudo con cierta complacencia en el horror, llegando incluso a recorrer, no sin deleite, sus diferentes fases de descomposición; la literatura y las artes plásticas cultivaron este tema principalmente en los siglos XIV y XV y durante el período romántico; existen innumerables ejemplos, como *Dit des trois morts et des trois vifs* o *Charogne,* de Baudelaire, o, en escultura, los *transis,* cadáveres en descomposición en los que comienza a mostrarse el esqueleto (el género tiene su origen en las esculturas funerarias de mediados del siglo XIV; sirve como ejemplo la tumba del cardenal Lagrange, en Avignon, la de Anan de Bretaña y, sobre todo, la

de René de Chalon, hecha por Ligier Richier, que entrega su corazón a Dios a través de la muerte). Aparte de estos temas, que *oponen* la muerte a la vida, hay otros que las representan en *continuidad: 5) el regreso de la muerte,* fundamentado a menudo en el hecho de que una vida está incompleta y eso le impide entrar en la muerte, necesitando un regreso póstumo a la vida para lograr aquello que necesita (los que no han expiado un crimen, una venganza no cumplida, un bien robado no restituido o un cometido que no ha sido culminado); finalmente, *6) el viaje al país de los muertos* (presente ya en la *Nekyia* de la *Odisea* o a lo largo de toda la *Divina Comedia),* lleno de riesgos, pues no se sabe qué nos puede aguardar el más allá...

C / Las *categorías estéticas* levantan una atmósfera mortuoria. Michel Guiomar en sus *Principios de una estética de la muerte,* las clasifica en «inmediatas, fantásticas y metafísicas». Analiza otras como lo *crepuscular,* que, según él, es una categoría de la incertidumbre y la soledad del alma, rechazando la dualidad muerte-vida y poniéndolas a la vez en una relación de oposición y continuidad; lo *lúgubre* se re fiere al duelo de la muerte e impregna difusa y obsesivamente todo lo que le rodea; algunas manifestaciones de lo *Insólito* transparentan el más allá.

2 / El triunfo sobre la muerte

En la serie de *Triunfos* de Petrarca, el Triunfo de la Muerte (que ha sido fuente de inspiración de tantas obras en pintura y escultura) es seguido por el Triunfo de la Fama sobre la muerte. El arte ha dado frecuentes manifestaciones del triunfo sobre la muerte. Por otra parte, el artista permanece vivo en su obra después de su muerte biológica. Además, los que penetran en una obra artística alcanzan a veces una existencia más intensa y más elevada que la que tienen estando vivos. Muchos artistas y poetas han tenido esto presente y lo han puesto de manifiesto. Basta citar el final del soneto XVIII de Shakespeare: «Mas tu eterno estío no se borrará / Ni se perderá la belleza que posees / Ni la muerte se jactará de que estés bajo su sombra / Cuando en versos eternos engrandezcas siempre: / Tanto que los hombres podrán respirar, y los ojos ver / tanto tiempo como permanezca y te dé la vida».

➢ FÚNEBRE, MACABRO.

II - El arte de la muerte

El arte funerario marca la transición de la muerte en el arte al arte de la muerte, habiendo hecho de la propia muerte una obra de arte. Así como existe el arte de hacer morir, como en las artes marciales en las que se mata, pero siempre de una manera noble y dentro de unas reglas, existe también el arte de morir uno mismo. Hay testimonios de rituales estéticos a los que se somete el suicida, como, por ejemplo en Japón. El *ars moriendi* se sitúa principalmente en el campo espiritual; una *bella muerte* tiene ante todo una belleza moral, como cumplimiento último de los valores a los que el difunto ha consagrado su vida.

➢ FUNERARIO, MONUMENTO.

III - La muerte del arte

Muerte se toma en este punto en sentido figurado, dándole al arte el carácter de un ser vivo. La muerte del arte es bien un momento en el que el arte deja de existir, bien la causa de su desaparición.

Sucede a veces que se considera la muerte del arte o de un arte, una transformación que lo modifica profundamente, asimilando este arte a una de sus variedades (por ejemplo, a un determinado estilo) y no admitiendo nada que se aparte de ella, o tomando como el fin de este arte lo que no es más que el fin de uno de sus períodos históricos.

El gran problema de la muerte del arte, que comienza a perfilarse en el siglo XVIII y expuesto claramente por Hegel, es el de saber si la existencia del arte corresponde a una fase de la historia de la humanidad que se ha de terminar.

Existe la idea, que se encuentra germinalmente ya en Vico, de que el arte es el producto de la imaginación y la afectividad cuya predominancia viene a ser una especie de infancia de la humanidad; cuando ésta alcance su madurez, en la que será dirigida por la razón, la desaparición del arte será una amenaza presente (sobre todo con la llegada de la ciencia). Esta mentalidad se desarrolló posteriormente durante los siglos XIX y XX, tomando direcciones distintas.

Todas estas variantes tienen, sin embargo, un punto común: el arte queda reducido a ser un medio para satisfacer en la imaginación las aspiraciones que no quedan satisfechas en la realidad. Se ha desarrollado, por un lado, una concepción social o socializante, por ejemplo, en algunas vertientes marxistas: si el arte es la compensación, por la ficción, de insatisfacciones sociales, una vez que se logre una sociedad moralmente satisfecha, el arte no tendrá razón de ser. Por otro lado, está la teoría psicoanalítica, según la cual el artista busca en el arte la satisfacción de los deseos que le es imposible satisfacer en la realidad; pero lo cierto es que un hombre de acción, no un simple soñador, puede llevar a cabo lo que desea sin necesitar el arte para nada. Todas estas teorías reduccionistas confunden el arte con un simple sueño, como si la obra de arte no requiera el ser realizada, olvidando lo que hay de propiamente artístico y estético en el arte.

No se puede probar que las aspiraciones estéticas de la humanidad estén condenadas a desaparecer, e incluso si la humanidad llegase un día a desaparecer, ¿por qué no iba a poder ser reemplazada por otra especie igualmente artística o incluso aún más que la nuestra? Después de todo, el superhombre de Nietzsche, que sería un signo del auténtico hombre, se muestra como un ser esencialmente creador; si, así, pues, es creador en el campo artístico, nada justifica la profecía de la muerte del arte. A. S.

➢ VIDA.

MÚLTIPLE. El término ha pasado a ser un sustantivo que designa la obra plástica de la que se hacen numerosas reproducciones con el fin de llegar a un gran público. Este empleo de la palabra

surge con la serigrafía; se pretendía, inicialmente, lograr una tirada ilimitada de una obra originalmente múltiple y hecha para serlo (no confundir con la reproducción en numerosos ejemplares de una obra hecha para ser única*, como las reproducciones fotográficas de un cuadro). Vasarely ha contribuido a expandir la moda del múltiple a partir del «prototipo de partida»; quería suprimir la obra original, o, aún mejor, que el original fuese el mismo múltiple. Se puede hacer una comparación con el arte de la estampa* japonesa, donde no hay más originales que las placas de madera grabadas, una por color. La estampa, el grabado*, eran ya múltiples antes de la aparición de este término; sin embargo, si bien se realizaban tiradas limitadas por razones comerciales (llegando a destruir las placas para que no se pudiesen realizar más ejemplares), tampoco estas técnicas permiten hacer tiradas indefinidas debido al desgaste de la placa. Igualmente, la tirada de los múltiples ha estado (teóricamente) limitada de manera que cada comprador pueda tener la ilusión de poseer una obra original, mientras que la obra, como bien sabe el autor, ha sido realizada mecánicamente. Aparte de lo que de positivo tenga esta tentativa, que ha hecho posible la difusión entre un gran número de público de obras del arte contemporáneo, es necesario denunciar su carácter mercantil. La proliferación de ciertos «múltiples», en particular los que han sido realizados a partir de obras concebidas como únicas (Duchamp, Man Ray), se emparenta ostentosamente con lo kitsch*. N. B.

➢ INDUSTRIAL (ESTÉTICA) *[I, 2]*.

MULTIPLICIDAD

I - Multiplicación de lo idéntico

Multiplicidad es aquí la presencia de un elemento repetido un gran número de veces. Esto tiene múltiples empleos en estética, por ejemplo, para sugerir la sensación de infinito, o crear una atmósfera obsesiva, o trágica, por la imposibilidad de escapar a una presencia ineludible (en teatro, cine o ballet, personaje multiplicado en otros muchos que se encuentra siempre consigo mismo, o con otros, ante cuya presencia no puede escapar); lo repetitivo ejerce sobre la multiplicidad una suerte de hechizo (el Bolero de Ravel).

➢ DENSIDAD, HORROR AL VACÍO, REPETICIÓN.

II - Numerosas apariencias distintas en un ser complejo

Poetas, pintores y músicos se sienten atraídos por plasmar las diversas maravillas de la naturaleza, de la ciudad, de los seres y de las cosas. La obra de Emile Verhaeren *El múltiple esplendor* es un ejemplo de esta tentativa.

III - Proliferación diversificada; desarrollo a partir de un punto que da lugar a múltiples formas

Cuando Walt Whitman habla en *Hojas de hierba* de una «existencia multiplicada», o Jules Romains afirma que «la consciencia del hombre puede multiplicarse en planos distintos» y que canta a «la vida humana», están subrayando el ser testigo del «nuevo hombre», gracias a las recientes conquistas en el espacio y en el tiempo. La cabeza del futurismo italiano, Marinetti, bajo la influencia de Whitman y Romains, se sirve de esta acepción de la palabra *multiplicidad* en su manifiesto *El hombre multiplicado y el reino de la máquina* (mayo, 1910), a la vez que se interesa por las consecuencias estéticas a las que dan lugar la nueva ética del «hombre-plural». El futurismo en la fotografía, la pintura y el cine trata de representar un objeto «multiplicado al infinito» y, por lo mismo, «multiplicar los estados anímicos del espectador». Al mismo tiempo, como en el caso de la aero-pintura, los futuristas tienden a una «incesante y progresiva multiplicación de las formas y los colores». En los numerosos movimientos del arte contemporáneo, particularmente en el cine, los artistas tratan de multiplicar los efectos de luz, movimiento, vibración, de cromatismo y de las formas. N. B.

La famosa máxima que define lo bello como *unidad en la multiplicidad,* abarca todos los sentidos de este último término. Esta máxima procede de San Agustín, encontrándose desarrollado lo esencial de su tesis en el tratado sobre la música, pues, desgraciadamente, el tratado que el santo dedicó a lo bello se ha perdido. Posteriormente, se ha retomado esta idea, a menudo, en especial por una corriente a la vez agustinista y cartesiana de los siglos XVII y XVIII (cf. el *Tratado de lo bello,* de Crouzaz, 1724). Los eclécticos adoptaron tesis análogas, pero la fórmula con ellos se transforma en *la unidad en la variedad.* A. S.

➢ ECLECTICISMO *[III]*, FUTURISMO.

MUNDO

I - El mundo en el arte

El mundo, entendido bien como la suma de partes del planeta Tierra, bien como el universo del que la Tierra forma parte, ha sido objeto de múltiples representaciones artísticas por los geógrafos o cosmógrafos de cada época. Los portulanos son ya de por sí obras de arte, aunque también ha habido frescos (Duccio en Pisa, en el siglo XIV), cuadros (Rubens) o esculturas (como las de los jardines de Versailles) que reinventan la cartografía del universo, al igual que ha habido músicos que se han inspirado sirviéndose de cartas geográficas o cósmicas (Gustav Holst, *Los planetas;* John Cage, *Atlas eclíptico* y *Atlas boreal).*

Las representaciones del mundo a menudo están cargadas de significaciones. La figura de Cristo se representa en algunas ocasiones aureolada con el globo cósmico (Retablo de Isenheim). El mundo representa también el siglo, lo opuesto a lo divino, al bien, a la gracia; el *Misántropo* de Breughel lleva luto por un mundo fraudulento; es ese mundo el que, ladrón cogido en una esfera transparente, le roba la bolsa.

II - El mundo, obra de arte

Es una vieja tradición ver en la belleza del mundo el sello de la creación divina. Por otra

parte, la *música mundana* es la música de las esferas que ingeniaron los pitagóricos en la creencia de que las relaciones de las distancias entre los planetas se correspondían con las relaciones musicales.

III - El mundo de la obra artística

1 / Sin duda, toda obra de arte digna de ese nombre hace alcanzar la verdad mostrando un mundo y asignándole un cierto lugar e incluso un cierto destino. El templo griego del que habla Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1936), es el asilo de un dios que cuando se muestra hace una llamada a «la unidad de las vidas y las relaciones en las que vida y muerte, desgracia y prosperidad, victoria y humillación, esplendor y decadencia» configuran para el hombre la vía de su existencia. En ese sentido el templo «instaura un mundo», esto es, una historia.

2 / La obra artística, además, cuando es representativa, nos sitúa ante un mundo, el mundo que representa (que no tiene por qué ser el real), el universo de la obra, su diégesis. D. G./A. S.

➢ Cósmico, Diégesis.

MURAL. Una decoración mural o una pintura mural es aquella que se aplica sobre un muro o un gran lienzo de pared, y que al igual que el fresco* o el mosaico* puede formar parte del muro. La estética del mural es, pues, aquella en que se combina la función arquitectónica del muro, superficie plana, fija y dura de un espacio interior, y la composición que lo decora. Esto exige elegir entre negar el muro o aceptarlo. En el primer caso se recurre a las perspectivas que engañan a la vista creando espacios imaginarios. Muestra del segundo caso es el cuidado que los autores modernos ponen en los cartones de tapicerías evitando así «abrir la pared». Además, la decoración mural está subordinada al punto de vista de la arquitectura, que pone limitaciones en cuanto al espacio del que se dispone, la longitud de la sala, etc. El mural tiene, pues, su esencia propia que le diferencia netamente de la pintura, así llamada, de caballete*. A. S.

MUSA. *I* - La Musa, en Homero, las nueve musas en la tradición posterior a Hesíodo, eran las diosas inspiradoras de los poetas y de todas las artes que atañen a la poesía, pues no había musas para las artes plásticas.

II - Por metonimia, se utiliza el término musa para designar un género especial de inspiración poética y, de ahí, un género especial de poesía. Este empleo del término, frecuente en el neoclasicismo, apenas es utilizado hoy día.

III - Por analogía, se llama musa a una mujer real que haya inspirado la obra de un poeta, un escritor o un artista en general.

IV - Por fin, por alteración en los sentidos, el término musa pasa de significar inspiradora a inspirada, llamando musa a una poetisa, escritora en general o, a veces, compositora. Este empleo de la palabra, frecuente en el siglo XIX, tiende a desaparecer y adquiere en algunas ocasiones un tono de burla. A. S.

➢ Inspiración.

MUSEO. Del griego μουσεῖον, templo de las musas. En Alejandría, parte del palacio de Ptolomeo consagrado a las artes y las ciencias. La palabra latina *museum* tiene este sentido. La distinción entre el *museum* dedicado a las ciencias y el *museo* reservado a las artes data del siglo XVIII. La filosofía del siglo de las luces dirigió la fundación del Museo del Louvre (1793). En poco tiempo los museos se multiplican y se especializan, pasando a ser auténticos focos de atención hasta el punto de que se dice de ciertos artistas que hacían sus obras *para* el museo.

I - Las razones para la construcción de museos, invocadas ya durante la Revolución Francesa, son todavía válidas hoy:

1 / Conservación

Lugar de archivo nacional o internacional, el museo asegura la conservación de las obras, que deben apartarse de un posible vandalismo (este término data de 1794), así como de los estragos del tiempo.

2 / Divulgación

Estos bienes culturales pasan a ser patrimonio que por derecho pertenece a la humanidad entera. El ideal democrático supone que todos y cada uno puedan tener acceso a ellos: el museo está abierto a todos.

3 / Formación

Catalogadas y clasificaclas, las obras maestras expuestas pueden ser libremente estudiadas y compradas por los artistas y estudiosos en general. Los museos contribuyen en la formación y la extensión del buen gusto para que éste sea certero y seguro.

II - Argumentos en contra, razonados o meramente pasionales, proceden de horizontes dispares.

1 / El arte y la vida

Quatremère de Quincy *(Cartas sobre el perjuicio que ocasionaron a las artes y a la ciencia el desplazamiento de los monumentos artísticos de Italia, el desmembramiento de sus escuelas y el expolio de sus colecciones, galerías, museos, etc.,* 1796; y *Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte* [...], 1815), considera que la obra de arte no puede ser entendida ni valorada más que en su marco propio, en el entorno geográfico y cultural para el que fue concebida y que la vio nacer; de no ser así, desaparecen los vínculos indispensables para su comprensión. Duranty en 1856, Marinetti *(Manifiesto futurista,* 1909), Dubuffet *(Cultura asfixiante,* 1968) y otros muchos sostienen que el museo es nocivo para la percepción activa de las obras y ahoga la libertad creativa del presente.

2 / Las clasificaciones

La representación de las obras por países, por épocas, etc., impone un orden al sumiso espectador. Más grave todavía es el hecho de que las obras estén seleccionadas, quedando parte de ellas fuera del alcance del gran público, pues induce a tener una visión reducida del conjunto y fracciona las virtualidades que pueda tener una visión crítica.

3 / El aburrimiento

Valéry («Le problème des Musées», en *Pièces sur l'art,* 1934) insiste en que el «aglutinamiento de grandes obras independientes y adversas» causa tedio y rechazo. Esta sensación de hastío provocada por la acumulación de obras maestras atenta directamente contra la vocación pedagógica del museo, contribuye a apartar al público de los placeres que precisamente debería ocasionar y, por tanto, del saber y el enriquecimiento del espíritu.

4 / El elitismo

Bordien y Darbel (*L'amour de l'art,* 1969) cierran su obra con una encuesta sociológica en la que se muestra que si bien los museos, en teoría, están abiertos a todo el mundo, en la práctica no son verdaderamente accesibles más que para un pequeño número. Por lo tanto, los museos son una causa más de distanciamiento entre las clases cultivadas y las populares.

A pesar de los resentimientos contra las «cárceles del arte», lo cierto es que los museos y su influencia siguen proliferando en nuestro planeta, nos pese o no. Los defensores de esta institución muestran su importancia y asumen las posturas teóricas a las que apunta dando prioridad a los conceptos de permanencia y universalidad de la obra de arte, lo que equivale en último análisis a su *verdad.* D. R.

➢ AFICIONADO, COLECCIÓN/COLECCIONISTA.

MÚSICA

I - Noción de música

1 / Sentido general (antiguo)

Música procede del griego μουσικῆ, relativo a la Musa* (para Homero había una sola musa inspiradora del canto del poeta) o a las Musas: para Hesíodo y toda la tradición clásica que le sigue había nueve Musas: (Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnie, Urania y Calíope) especializadas en diferentes ramas pero todavía inspiradoras de los cantos o artes en general del lenguaje. Así, Terpsícore es musa del baile, pero un baile ligado siempre al canto, Calíope inspira la elocuencia persuasiva, aun al margen de toda forma poética. La *música* es, pues, inicialmente el canto y la poesía; más tarde pasará a ser el conjunto de todas las artes relacionadas con el canto y la palabra, e, incluso, de todas las disciplinas intelectuales (historia, astronomía, filosofía, etc.) en tanto que ideas expresadas verbalmente.

Este sentido amplio es hoy un arcaísmo que se debe conocer para evitar malos entendidos en los textos antiguos. Por otra parte, desde la Grecia clásica el término música había adquirido un sentido más específico al margen de este sentido amplio.

2 / Sentido especial

La música es aquí el *arte de los sonidos.* Este nuevo uso de la palabra procede de una intersección con el sentido procedente, pues ambos abarcan el campo de la *poesía cantada.* Pero este sentido restringido es ajeno al discurso hablado o escrito que no sea cantado; la elocuencia y la literatura no son extensiones de la música. Por otro lado, el alcance de este nuevo sentido desborda al anterior, ya que la música abarca ahora sonidos no vocales: es el caso de la música instrumental, ya sea como acompañamiento o por sí sola. Incluso eventualmente llegan a entrar dentro del campo musical sonidos con valor estético que no proceden del arte sino de la naturaleza, por ejemplo, como sucede con el canto de los pájaros. Puesto que el concepto de música queda definido por el de *sonido,* es necesario definir el sonido para poder definir la música; de todos modos, la distinción entre ruido y sonido no es del todo clara.

El sonido, propiamente hablando, es un fenómeno vibratorio de una frecuencia determinada que da lugar a una sensación auditiva. Está caracterizado por su *altura,* mayor cuanto más alta sea la frecuencia, su intensidad, dependiente de la amplitud de las vibraciones, y su duración en el tiempo. Todo lo que entra dentro de estas coordenadas forma parte de la música, siendo así un *arte del oído* y un *arte del tiempo.* Los sonidos se distribuyen, bien sólo sucesivamente (melodía, música monódica), bien sucesiva y simultáneamente (armonía, música polifónica). Se llaman *musicales* todos los sonidos que tienen una altura precisa.

Los *sonidos puros,* aquellos que ofrecen una sola y única frecuencia de vibración, sin ningún sonido accesorio, son difíciles de encontrar. Existen en la naturaleza (el canto del sapo, por ejemplo) y son reproducibles artificialmente. No obstante, la mayor parte de los sonidos contienen vibraciones secundarias que determinan el *timbre* del sonido. Los *armónicos* se hallan en las relaciones simples con el sonido central, enriqueciéndose y dándole cuerpo sin dificultar que se perciba el sonido en su altura correcta. Conforme las vibraciones se hacen más y más complejas se llega al *ruido,* mezcla de sonidos inconexos.

Los ruidos pueden tener en el arte un simple papel figurativo. Así sucede en los efectos sonoros del teatro, el cine o la radio, proporcionando una especie de decorado auditivo o traduciendo la imagen sonora de un suceso. Este uso no forma parte de la música. Pero los ruidos pueden emplearse también por sus cualidades sonoras y distribuirse en el tiempo artísticamente; tienen una gran aptitud para marcar ritmos, y en este sentido sí que pertenecen al ámbito musical (percusiones). De igual manera, existen formas intermedias entre el canto y el lenguaje hablado meramente transmisor de contenidos (salmodia, canturreo, etc.). Las lindes de la música no están del todo definidas, lo que es causa de desacuerdos a la hora de admitir o no ciertas formas.

¿Qué es entonces la música? Incluso en el sentido restringido del término la noción puede parecer ambigua. Si se reflexiona sobre los casos dudosos siempre se recurre a dos conceptos que están en relación de espacio y tiempo; se echan en falta términos para designar estos conceptos:

A / La música es el arte de distribuir en el tiempo las específicas sensaciones auditivas que produce un cuerpo en vibración, haciendo partici-

par tanto la calidad intrínseca de estas sensaciones como las relaciones entre ellas (independientemente de los significados o uso que eventualmente puedan adquirir en otros campos).

B / La música consiste, dentro del apartado precedente, en el arte de los sonidos, es decir, de la elección simple y precisa de sus frecuencias por parte del autor.

3 / Sentido amplio (cualitativo)

No se debe confundir esta acepción con el sentido general originario (sentido *1),* pues no afecta a otras artes que no sean la música en sentido restringido (sentido *2).* Aquí, el término música no designa un conjunto de artes ni un determinado arte, sino una muestra o un elemento del arte literario o de la naturaleza en cuanto genera un sonido que resulta agradable. En literatura la musicalidad de los versos equivale al conjunto de modulaciones de sus características sonoras: variación en el tono de la voz, encadenamientos y enlaces de sonidos articulados (timbres de las vocales, pronunciación de las consonantes, etc.), distribución de las duraciones de las sílabas y de los versos, etc. Se habla de musicalidad principalmente cuando todo este conjunto resulta suave, armonioso, matizado y posee un encanto que escapa a las palabras (cf. Verlaine, *Art poétique:* «De la musique avant toute chose...»). Se habla también de la musicalidad de ciertos sonidos naturales (el agua que corre, las hojas movidas por el viento, el canto del pájaro, etc.), principalmente cuando tienen esas mismas características y un determinado tono capaz de ser asimilado con los sonidos musicales. Al hablar de las cualidades de estos sonidos es más correcto emplear el término musicalidad que el de música.

II - La estética musical

El concepto de estética musical que tratamos de definir no se debe confundir con la crítica musical, ni con la musicología, ni con la teoría musical, aunque los problemas que plantean estas ramas son muchas veces comunes a todas, lo que da lugar a que interactúen unas con otras. En el lenguaje corriente se llama a veces estética de un género musical o de un músico a sus tendencias generales, su concepción de la música, sus preferencias e incluso el *éthos* dominante en sus realizaciones musicales. Este modo de hablar es impropio por muy común que sea. Más correcto es al hablar de estética musical referirse a las ideas sobre la música, aunque esto tiene la pega de que muchas veces no se trata más que de simples opiniones. Propiamente hablando la estética musical es una disciplina que supone *reflexión, crítica y conceptualización en cuanto a la música y sus realizaciones.* Esta noción puede ser todavía precisada ofreciendo un panorama de los diferentes campos de reflexión que supone:

1 / La reflexión sobre la naturaleza de la música y las entidades musicales

Esta reflexión se remonta a la Antigüedad y sigue vigente hoy día. Las teorías antiguas (pitagóricos, Platón, etc.) parten del estudio de las relaciones básicas que hay entre la longitud de las cuerdas en los intervalos musicales, principalmente aquellos que dan lugar a las diferentes gamas; la música entonces aparece como fundamentada en una teoría de los nombres (lo que dentro de una perspectiva platónica podría equivaler a las Ideas). Esta tradición, prolongada por San Agustín, se asienta en la Edad Media, en la que la música es una de las siete artes liberales, aquella en la que prevalece lo espiritual (esto no se aplica al que ejecuta la música). La época moderna todavía enlaza la teoría musical con las ciencias, y no sólo con las matemáticas, aportando toda una reflexión apoyada en la física posterior al siglo XVII, y también en la fisiología en la segunda mitad del XIX.

Se puede añadir también a este estudio de las entidades musicales el análisis de sus diferentes formas, géneros, estilos, etc.

Las técnicas actuales de investigación matemática han ayudado al desarrollo de este tipo de estudios. De este modo, se pueden analizar obras musicales de un determinado estilo desvelando sus características principales, e incluso es posible componer por ordenador dentro de este estilo. Al otro lado de estos estudios matemáticos, las investigaciones gestálticas o estructuralistas siguen en la vía objetiva de reflexión sobre las entidades musicales.

Se ha cuestionado si «la obra abierta»* suponía un obstáculo para este tipo de estudios. No lo es, puesto que la obra está abierta a partir de elementos establecidos y, por otra parte, la noción misma de obra abierta es un concepto susceptible, por lo tanto, de un estudio conceptual.

2 / La reflexión sobre el poder de la música

Tan antigua como la precedente, de la cual procede, se extiende sobre distintos campos; aunque estén interrelacionados, pueden estudiarse separadamente.

A / *La influencia de la música sobre la afectividad* ha sido desde la Antigüedad uno de los temas que más interés ha despertado (a menudo unido a consideraciones morales). Los antiguos atribuían una gran importancia al *éthos** de los diferentes tonos musicales, es decir, a su atmósfera afectiva y lo que hacían sentir a los oyentes, los cuales se sienten inclinados hacia ciertas actitudes y ciertas maneras de entender la vida según el tipo de música que escuchen. Aunque Platón viese en la música un peligro, aparte de lo que pueda aportar en la educación (ver *Platonismo [estética]),* se atribuye a ella una buena influencia, pues siendo en su esencia ordenamiento, actúa sobre el alma introduciendo el orden y educación en la justicia. A esto se debe añadir la idea aristotélica de *catharsis** y la distinción entre materia y forma; de este modo, el tomismo dota a la música de la capacidad de purificar las pasiones y alcanzar la alegría espiritualmente. «La música hace mejores a los hombres», dice la tradición clásica (desarrollada durante la Reforma en los países protestantes), que no abandona el tema de la influencia de la música sobre la afectividad.

Con el prerromanticismo* y el romanticismo* se extiende esta doctrina vista inversamente: se trata ahora de la influencia de la afectividad sobre

la música. Se adopta entonces una expresión un tanto ambigua: «La música, expresión de los sentimientos». Esta expresión puede tomarse en varios sentidos que muchas veces no se distinguen y se toman como uno solo: que la música posee un *éthos* afectivo, que es un tipo de lenguaje que expresa estados afectivos; que los estados afectivos en cuestión son los que experimenta el compositor y que la música se nutre de este tipo de síntomas; que estos sentimientos del compositor se corresponden con los de su vida privada y que son reconstruibles por medio de datos biográficos, como si la música fuera un consultorio sentimental.

Hanslick pone de manifiesto esta confusión y reacciona contra sus excesos. La música, en el fondo, no expresa otra cosa que ella misma. La estética del siglo XX no se enfrenta con esta cuestión *a priori,* sino a partir de análisis de obras musicales, encuestas o experiencias sobre las vivencias sentidas por los oyentes, que dan lugar a que se pueda hablar de cierta correspondencia entre la estructura cualitativa del ser-en-el-mundo en cuanto a los estudios efectivos, y la estructura musical (principalmente las estrucuras dinámicas). Esta relación se encuentra resumida en la expresión de Roland Manuel, que ve entre la música y la afectividad «una afinidad dinámica».

La estética moderna no desatiende el estudio de los sentimientos propiamente estéticos que provoca la música en tanto que música, pues estas reacciones afectivas están hasta tal punto unidas a factores intelectuales a la hora de opinar sobre la música, que muchos estudios de estética musical tratan de ese tipo de sentimientos.

B / *La influencia de la música en la acción* ha sido estudiada desde el punto de vista de la fisiología y la psicología, en especial de la psicología práctica (música para trabajar, etc.). La música tiene un poder motriz, a menudo en relación con el punto siguiente.

C / *El poder de la música en la relación entre los hombres,* resultante de las influencias anteriores, ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista.

La música contribuye de una manera eficaz en la formación de un espíritu colectivo. Es algo incluso fisiológico: el hecho de cantar juntos supone respirar a un mismo ritmo y entrar en una vivencia común. La música ayuda a poner ritmo a las acciones comunes haciendo encajar la labor de cada uno dentro de una estructura global. Se entiende entonces que la música forme un nosotros a partir de un grupo de «yoes» en las celebraciones, ceremonias y otros ritos. Éste es el origen de que se haya visto en la música un elemento de acción política, tanto en la tradición occidental (principalmente en la de origen platónico) como en la oriental. La tradición china clásica (que parte del estudio de las cuerdas vibrantes y tubos sonoros, como los tubos o la flauta de bambú) hace una correspondencia entre las cinco notas de la gama pentatónica no sólo con los cinco elementos y los cinco estados del espacio y el tiempo, sino también con las cinco funciones sociales; la música simboliza la armonía existente entre el mundo y el hombre, que forman una unidad, y que trata de establecer. Al igual que el Cielo, ejerce una acción civilizadora, de modo que cuando los instrumentos están bien acordados el funcionamiento de las diferentes partes del estado es armónico.

Durante los siglos XIX y XX ha habido un gran desarrollo de la sociología musical, que estudia la relación entre la música y los otros elementos de una civilización. Estudia también cómo se reparten y difunden en una sociedad los conocimientos musicales y la concepción de la música, al igual que qué opinión se tiene de ella en las distintas clases sociales (así, el estudio de testimonios concretos muestra que en el siglo XIX los obreros iban al cabaret «porque allí se canta», mientras que en ciertos medios de la burguesía la música no pasa de ser «un arte de recreo» para chicas jóvenes, de modo que Victor de Laprade escribe, por ejemplo, que no se imagina a una persona con una función social seria, un profesor, un magistrado, tocando el piano). La sociología musical trata también los diversos tipos de formaciones musicales que hay en una sociedad, como las agrupaciones de aficionados o las orquestas profesionales.

3 / La reflexión sobre la correspondencia entre la música y la organización del mundo

Esta reflexión es tan antigua como las teorías del número en las que habitualmente se basa. Los pitagóricos creían que los astros tenían entre ellos relaciones análogas a las de las notas de un instrumento musical bien afinado. Esta tradición, retomada por Platón, dio lugar a una teoría sobre la *música del mundo* asimilada profundamente por la Edad Media y el Renacimiento (ver *Armonía).* Se encuentran especulaciones análogas en el Extremo Oriente, particularmente en China. Todas estas ideas pueden parecer peregrinas con la llegada de la astronomía moderna, pero cabe hablar de otras formas de analogía entre la música y el mundo. Para Schopenhauer, por ejemplo, el mundo fenoménico o naturaleza y la música son dos expresiones de una misma cosa, pues la música es una objetivación de la voluntad: «es la misma voluntad objetivada en el Espíritu y en la música», y, por lo tanto, debe haber «si no un parecido directo, sí un paralelismo, una analogía entre la música y el espíritu, cuyas múltiples e imperfectas manifestaciones dan lugar al mundo visible» (lo que explica, por otra parte, la correspondencia de la música con la afectividad).

4 / La reflexión sobre la creación musical

Las creencias fundadas en las analogías entre la formación del mundo y el modo en que se engendra una tonalidad musical han desembocado en teorías metafísicas o teológicas sobre la música, dando lugar a una imagen de la música como una suerte de imagen de la creación divina. Pero la estética moderna se centra ante todo en la actividad del músico, bien en cuanto a la composición como en la interpretación, desde un punto de vista psicológico. A este respecto son esencialmente reveladores los testimonios de los propios

músicos, como los de Stravinsky en su *Poética musical.*

5 / El estudio de la correspondencia entre la música y el resto de las artes

Se deben distinguir dos casos. El primero es el de la *correspondencia originada por el hombre* cuando transfiere voluntariamente de un arte a otro las competencias que un arte podría llevar a cabo por sí mismo. Así, las proporciones internas de algunas obras plásticas son similares a las musicales porque el artista se ha regido en su creación a partir de obras del campo de la música (como la arquitectura china, que combina las proporciones y la pendiente de los techos del período Souei, o los pintores y arquitectos del Renacimiento italiano que utilizan los avances de Alberti en cuanto a la construcción de aparatos aéreos a partir de las proporciones de longitud de las cuerdas vibrantes en la octava, la quinta y la cuarta).

Al lado de estas correspondencias humanas, existen *analogías morfológicas naturales* o al menos al margen de la voluntad del artista.

6 / La historia de la estética musical

Esta expresión puede tener múltiples sentidos según se entienda por *estética musical* (ver anteriormente). Propiamente hablando, se trata de la historia de la reflexión sobre la música; así, Carl Dahlhaus distingue en orden de sucesión cinco «tipos de fundamento» de una teoría musical y, por tanto, de la estética musical: funcionalismo, reproducción de las emociones, expresión de la subjetividad, teorías de la forma y la estructura, y documentación histórica *(Fundamentos de la historia de la música,* 1967).

Este esbozo de las principales ramas de la estética musical da una idea del inmenso campo que ésta abarca. Esto se explica si se tiene en cuenta *la universalidad del hecho musical.* La música cambia de una civilización a otra y está presente en todas las culturas conocidas. La importancia de la música, tanto por su extensión como por su poder, hace de ella una disciplina que debería ser conocida por todo el mundo. Es lamentable que en Francia sea tan a menudo despreciada en la educación de la juventud, y que una burda mentalidad haga que tan a menudo sea elegida por los poderes públicos como el campo educativo en el que se pueden recortar los gastos.

La necesidad de conocimientos musicales es todavía más clara para el propio teórico del arte. No es posible elaborar una estética musical válida sin conocimientos musicales sólidos y extensos. Nada es más valioso para el teórico del arte que la práctica musical, bien sea como ejecutante o incluso como compositor (éste es el caso de filósofos y teóricos del arte contemporáneos como Vladimir Jankélévitch o Etienne Souriau), pues las aportaciones a la estética musical de los que se limitan a sentir placer como oyentes aficionados a menudo no pasan de tener un mero valor literario.

D. C./L. F./E. H./A. S.

➢ RUIDO, CANTO, SONIDO, TIMBRE.

MUSULMÁN (arte). *(Estética implícita al arte musulmán).*

I - El arte musulmán figurativo

No se puede decir que una obra pertenezca al arte musulmán ni por su lugar de origen, ni por el mecenas que ordenó su construcción, ni por la religión del artista ejecutor (artistas cristianos, por ejemplo, han llevado a cabo auténticas obras de arte musulmanas). Los fundamentos estéticos de las artes desarrolladas en los países conquistados por los árabes son esencialmente religiosos y no técnicos o geográficos. El nuevo arte que nace no se explica tan sólo por una simple mezcla de tradiciones artísticas locales y antiguas con las de los pueblos invadidos, sino que para comprender este arte es necesario admitir una revolución estética generada por la postura del Islam ante las artes plásticas. Lo que cuenta no es el tema de la obra, lo que nosotros llamamos «el mundo representado», sino *la mentalidad y los procedimientos puestos en práctica en la obra* que deben ser expresión de la filosofía artística del Islam, para la cual está prohibida toda *imitación de las criaturas animadas,* es decir, de seres vivos.

Esta prohibición no se halla en el Corán, sino en los *hadith,* parte de la tradición que contiene las palabras del profeta y que no tiene el mismo valor dogmático e histórico que aquél. No obstante, cuando los primeros textos aparecen publicados hacia el año 850, hay un gran sentimiento de acogida en el pueblo, siendo aceptados también por los artistas. La regla más explícita dice: «en el día de la Resurrección el más duro de los castigos será infligido al pintor que haya imitado a los seres creados por Dios. Entonces le dirá: da vida a esas criaturas». Y como no podrá, será condenado.

Esto muestra que la prohibición no va dirigida a la reproducción de la naturaleza en general, sino solamente a las *imágenes (sūra),* a las *copias exactas,* a los *dobles* de seres vivos. El concepto del arte al que se refieren los tradicionalistas es el de *mímesis* aristotélica, imitación lo más exacta posible de la realidad, restringida ahora al reino de los seres vivos, pues un ser vivo es único e irrepetible. Esta regla prohíbe el *retrato,* causa de que no existan seres retratados en el arte musulmán, al menos anteriores al 1600, cuando en la India Mogol, bajo decisión teológica, el emperador Akbar se pintó a sí mismo. Fueron necesarios cuatro o cinco siglos para que se llegase a delimitar una estética compatible con las prohibiciones. Las primeras miniaturas datan sobre el 1200 y son muestra del arte que ha de seguir todo el mundo musulmán (no habrá cambios hasta que, en 1675, en Irán, dos pintores reintroducirán la perspectiva, los juegos de luces y sombras, etc.). Cabe preguntarse cuáles son los principios esenciales de esta estética creada para legitimar la pintura de los seres vivos.

1 / El rechazo de la imitación de la naturaleza como ideal del arte

La pintura musulmana es la primera en comprender que el fin de la obra de arte no es la imitación. De este modo se suprimen no sólo los retratos, sino también toda representación realista de las plantas, las flores, el sol, las montañas, las rocas y el agua. Se rechazan también elementos pictóricos más generales como la perspectiva, la

disminución del tamaño de los objetos según la distancia, las luces y sombras y, consecuentemente, los efectos de volumen o ambientales. El pintor renuncia al conjunto de ilusiones ópticas que permite crear la pintura, y a elementos esenciales propios de la percepción de la realidad. Para que quede claro a toda teología eventual que su fin no es imitar la naturaleza, se llega a aplicar un *principio de inverosimilitud* consistente en pintar animales con colores imposibles, peñascos y soles con formas y colores inconcebibles en la realidad, plantas enteramente ficticias, etc. Por otra parte, sería erróneo creer que este arte pretende hacer una pintura fantástica o de tono surrealista. El conjunto de los artificios empleados está tan determinado que cuando uno se habitúa a sus convenciones sus miniaturas acaban por parecer algo normal.

2 / La presencia y el papel central del hombre

Esto traduce la *visión del mundo* musulmana, que es humanista e incluso antropocéntrica. Ésta es la razón profunda por la que la prohibición de los *hadith* no afecta a los paisajes o naturalezas muertas, eliminando los seres vivos. El único ejemplo de esta regla puramente negativa se encuentra en los cuatro monumentos omayas adornados por los artistas bizantinos con mosaicos que representan arquitecturas y paisajes. Resulta sorprendente que este tipo de obra no haya dado lugar a más obras del mismo estilo: es un auténtico fenómeno de rechazo. Por eso es tan importante resolver prioritariamente el problema de la representación humana y, accesoriamente, la representación animal. Se pinta entonces el *hombre en general,* con sus diferentes «tipos», incluso sus «caracteres» principales, pues sólo es un ser vivo la persona concreta, mientras que el concepto del hombre y sus sub-especies son Ideas platónicas o conceptos aristotélicos cuya representación no está prohibida. Es lo que denominamos *estética del concepto.*

3 / El papel de las matemáticas

Es un papel clave aunque a menudo se mantenga en secreto. Se trata de una de las aportaciones esenciales de la *visión del mundo* musulmana, heredada, a la vez, de Pitágoras, Platón y las matemáticas del período clásico, de las que los musulmanes fueron discípulos y continuadores. Existe siempre en las miniaturas una organización secreta en cuanto a la composición, fundada en la espiral y el arabesco. Esta estructura reúne los dos elementos fundamentales, el hombre y las matemáticas; de este modo el microcosmos de la miniatura es un reflejo del orden del macrocosmos.

4 / El color

La supresión de luces y sombras, de la creación de atmósferas y reflejos, da lugar a *zonas de color puro y plano.* Estas zonas se organizan topológicamente en relación a sus límites, su cercanía, su alternancia, etc.

Todo este trabajo hizo descubrir a los artistas que lo esencial en la *organización interna* del *mundo autónomo* eran las formas y los colores. Sólo los iniciados son capaces de apreciarlo, mientras que la mayor parte se quedan en el tema representado, el motivo, la anécdota. Mas como los dos mundos se muestran simultáneamente, la obra de arte es ambivalente, punto éste de donde procede esta *estética de la ambigüedad* que hace las delicias de artistas y mecenas.

II - El arte musulmán abstracto

Antes de que se descubriera la nueva estética que hace lícita la pintura, se desarrollaron artes no figurativas cuyas dos ramas principales son la caligrafía y el arte del arabesco.

*1 / La caligrafía**

El libro es el objeto más respetado de la civilización musulmana, fundamentada sobre un libro, el *Corán.* La primacía del libro sagrado explica que todas las artes musulmanas hayan desarrollado su estética en los libros desde el comienzo. Los calígrafos que escriben el *Corán* –que componen incluso los iluminados geométricos de los títulos– gozan de un puesto privilegiado en la sociedad.

Su caligrafía pasa a identificarse con el Islam a través del *Corán,* por lo que será adoptada por todos los pueblos convertidos. Los caracteres árabes constituyen la única aportación totalmente nueva. Mientras que el arte del arabesco retoma, incluso si se transforma en un nuevo sentido, formas existentes desde hace siglos, a veces milenarias, en torno al Mediterráneo oriental, en el caso de la caligrafía las formas de base son totalmente nuevas dentro del arte. Los grandes calígrafos saben extraer de ellas numerosas variaciones, tanto en el plano de las líneas rectas como en el de las curvas. Estructuran también su inspiración por medio de fórmulas matemáticas precisas que regulan las relaciones de proporción de las letras y las diversas parte de éstas en cada estilo. La escritura deja de ser un simple conjunto de *signos* para asumir un estatuto de *forma pura.* El ideal del calígrafo son las formas eternas de la geometría, según una racionalidad perfecta, en contraste con el *signo,* arbitrario hasta en su forma. Por otra parte, la escritura se traza siempre en el mismo sentido, de derecha a izquierda, al igual que el destino humano frenta a la inmutabilidad de las figuras geométricas, simétricas y reversibles. Los artistas pretenden «curar» esta «imperfección», bien componiendo palabras en sentido giratorio en formas circulares u octogonales, bien invirtiendo la escritura para realizar una simetría entre dos fragmentos, lo que equivaldría a lo que llamamos *estética del espejo.* Al mismo tiempo existe una simpatía por lo *oculto,* accesible tan sólo al *iniciado* que se ha hecho digno con su esfuerzo.

2 / El arte de la línea y el arabesco**, en que la línea se enreda en sí misma y se prolonga hasta el infinito.

El arte abstracto hecho con rectas no se basa en la línea, sino en átomos estéticos, polígonos estrellados entre los cuales el más común es el octógono, obtenido mediante la rotación de un cuadro dentro de un círculo, símbolo de la identificación de los contrarios, a saber, el cuadrado y el círculo (el exágono estrellado resulta de inscri-

bir dos triángulos dentro de un círculo). De entre las formas curvas la espiral es la más importante junto a su derivación, que, propiamente hablando, es el arabesco, compuesto por espirales análogas y de simbología igualmente rica. Todas estas figuras son la base del vocabulario del que el artista se sirve disponiéndolas sucesivamente o ligando unas con otras. La repetición indefinida de un mismo elemento, su *alternancia,* su *acercamiento o distanciamiento* y las relaciones espaciales en general de dos o más de estos átomos regulan la ordenación de los espacios según un fundamento topológico. El conjunto de la decoración puede cubrir la totalidad de la superficie o dejar vastos espacios desnudos, siendo esta *lógica de la densidad* un parámetro clave en el arte musulmán.

La caligrafía del arte abstracto pasa de las páginas de los libros a la piedra, el estuco, la madera, la plata o el cobre, la cerámica, los tejidos, etc. Los modelos de base no cambian aunque cambie el soporte, imponiéndose de este modo la Idea platónica, las formas absolutas, a la materia, cuya función es la de ofrecer un soporte a la manifestación visible.

III - Arquitectura

1 / La mezquita

La primera mezquita era a la vez la residencia de Mahoma, en Medina. Era de forma cuadrada, orientada hacia La Meca y con un asiento para el dirigente *(minbar)* reservado al Mohammed. Cuando los Omayas hicieron reconstruir la mezquita de Mahoma añadieron el *mihrab,* para indicar el lugar en que se situaba el Profeta para dirigir la oración, y torres en las esquinas, ejemplo primero de los minaretes. Posteriormente se erigen otras mezquitas en Damas y Jerusalem de forma rectangular, cercanos a la sección áurea. El Domo de la Roca, en Jerusalem, retoma la tradición bizantina adoptando una planta octogonal y una cúpula que simboliza el cielo y la eternidad.

La mezquita debe señalar la dirección sagrada de La Meca, asegurando de este modo que la plegaria está bien orientada. La dirección viene dada por el muro de la *alkibla,* que viene indicado por el mihrab. De este modo, la mezquita viene a ser una auténtica brújula espiritual.

Su recinto origina un *espacio sagrado,* puro (de ahí el deber de tomar medidas de limpieza), un espacio centrado y vuelto sobre sí mismo, protegido del mundo exterior (no por las fachadas que dan al exterior, sino por los muros del patio central); un espacio, en definitiva, *teocrático,* en el que el dirigente da los viernes un discurso religioso siempre mezclado con lo político, lo militar y lo económico, subido sobre un púlpito, el *alminbar,* situado en el centro de la *alkibla,* al lado del *mihrab.* Dentro de la sala de las oraciones, el lugar más sagrado del templo, se da una especie de ósmosis entre ella, los pórticos y el patio; sus naves, separadas por hileras de columnas, desempeñan un importante papel a la hora de asegurar el valor direccional del espacio.

2 / Las formas matemáticas

El cuadrado, el cubo, los rectángulos, el círculo y el octógono son empleados con un simbolismo preciso. Por ejemplo, en un mausoleo en el que el octógono simboliza la unificación de los contrarios, el muerto es colocado en el octógono para que se transforme en su contrario y ascienda a la eternidad celestial de la cúpula que cubre el edificio. La forma cruciforme de la *madrasa* o escuela teológica, de planta rectangular que contiene un vasto patio con cuatro majestuosos portales colocados según los ejes de simetría, representa las cuatro grandes escuelas de interpretación jurídica del *Corán.*

Las matemáticas, siempre presentes, son a menudo ocultadas bajo una aparente libertad y una fantasía sin límites. El más bello ejemplo de esta compleja matemática cubierta por la imaginería artística son los enjambres de estalactitas *(muqarnas)* en piedra. Una vez más, el arte reproduce en el microcosmos que supone la obra la organización del macrocosmos, tal como enseñaba Platón. Es necesario resaltar que el hecho de sentirse «iniciado» forma parte del placer estético del «versado» musulmán.

3 / La arquitectura no funcionalista, soporte del arte abstracto

La arquitectura siempre intenta ocultar los elementos sustentantes, los empujes y contrapesos, como si quisiese borrar lo que es necesario arquitectónicamente para dejar a la vista tan sólo la belleza de las formas.

Las sensaciones estéticas de la arquitectura nos llegan principalmente a través de la decoración de las superficies. Desde el punto de vista arquitectónico la ventaja de la decoración abstracta es que no trata de «traspasar el muro», sino que lo enfatiza delimitando los espacios con bandas y frisos, o articulándolos por medio de paneles, sin romper nunca la unidad de la superficie. Los artistas musulmanes ponen mucho cuidado a la hora de distribuir la decoración en los muros según una *lógica de las densidades,* planteando la disyuntiva entre seguir una estética del horror al vacío o su contraria.

La elección entre uno u otro estilo depende geográficamente del tipo de materiales de que se disponga. En su conjunto, el Cercano Oriente es un área en que se trabaja con labrado en piedra; sería aberrante recubrir la piedra con cerámica o escayolas. Por otra parte, en los países en que se trabaja con ladrillo es normal recubrir las paredes con cerámica o estuco, como es el caso de Irán y de la arquitectura hispanoárabe. En este caso se busca, naturalmente, cubrir las superficies de arabescos y caligrafías. La escayola, que no poseía ningún precedente artístico en cuanto a formar un conjunto decorativo independiente, reclama la estética del *horror vacui* transformando los muros en un auténtico tejido de encaje. La cerámica, por su parte, es coloreada y expuesta de una manera más o menos aireada.

El color no se utiliza en gran escala en el interior y el exterior de los edificios más que en Irán y en la zona que está bajo su influencia directa.

A partir del siglo XV el revestimiento de cerámica cubre el edificio como si fuera una piel de color. Esto se debe sin duda a la teología de los Sufis, para quienes la Belleza es ya en este mundo una manifestación de Dios, siendo la mezquita la representación del Paraíso. En oposición a esto el resto del universo musulmán rechaza el empleo del color en el exterior del edificio, y no lo usa en el interior sobre el conjunto del muro más que en raras ocasiones (Mezquita Azul de Estambul). Esto se debe a un opuesto punto de vista. Para estos últimos la mezquita es un oasis terrestre en la larga búsqueda del desierto, por lo que no procede ormanentarla con colores lujosos. El color queda reservado generalmente para el *mihrab* y el panel decorativo que lo rodea.

IV - Los objetos: las artes menores

El conocedor musulmán sabe que la existencia artística de estos objetos no depende de su forma exterior, sino de la ornamentación que los encubre. El objeto, pues, da la sensación de no ser más que un soporte de ésta. Los temas tratados, los recursos formales, los símbolos, los secretos y las convenciones artísticas que se emplean son extraídos sin modificaciones de los empleados en las páginas de los libros, siguiendo así el principio platónico según el cual la forma se impone a la materia sin que ésta la altere.

Incluso se da el caso de que la forma abstracta o figurativa da forma al objeto por entero: el octógono estrellado se convierte en una baldosa de cerámica, decorada a la vez; la forma de un personaje o un animal se reproduce en vasijas o figuras de bronce (lo cual supone realizar objetos figurativos en tres dimensiones, o, lo que es lo mismo, pequeñas esculturas, siendo esto una excepción permitida en el arte árabe).

Los principios que rigen la pintura figurativa musulmana se aplican con todo su rigor en este campo, pues el fin no es imitar a un ser vivo, sino su *concepto,* poniendo en práctica el *principio de inverosimilitud* de manera más patente que en la pintura (los leones de las fuentes de bronce o las cabras en relieve de las garrafas están ornados con arabescos y caligrafías, calados, etc.).

El interés artístico que despiertan estos objetos está, pues, en su superficie. El artista tiene fijado un determinado grado de ornamentación a la hora de crear una obra, siendo éste un elemento clave en el conjunto de la obra. En la elección de este grado, como se ha visto, desempeña un importante papel el material que se emplee: los objetos de cobre solicitan habitualmente una decoración más intensa que, por ejemplo, el oro, pues su superficie es por sí misma preciosa.

Las sensaciones artísticas que despiertan la materia y el color son tenidas especialmente en cuenta en la cerámica, los esmaltes y también en los tapices. En la cerámica lo brillante del material y la profundidad del color suscitan sensaciones estéticas por sí mismas; existen tazones y platos ornados tan sólo con una banda caligráfica en el borde o una silueta animal o floral en el centro. En el caso del tapiz nos encontramos con que la caligrafía y los dibujos figurativos juegan un pequeño papel, mientras que son utilizados ampliamente esbozos de plantas, flores y animales estilizados hasta el extremo, esquematizados hasta tal punto que se convierten en blasones, átomos geométricos decorativos que pasan a ser tradicionales. La disposición de las áreas obedece habitualmente a los ejes de simetría que originan los ángulos del rectángulo, salvo en los tapices usados para la oración, que, contrariamente, representan un espacio asimétrico con una orientación fijada normalmente por el dibujo de un *mihrab.* En otro tipo de tapices, particularmente los bereberes, se dan también asimetrías, pero en realidad hay un afán geométrico oculto. No es posible hablar con rigor del arte musulmán sin hacer referencia a la organización racional, matemática incluso, del espacio (cf. A. Papadopoulo, *L'esthétique de l'art musulman. La peinture,* 1972, y *L'Islam et l'art musulman,* 1976). A. P.

➢ ISLÁMICO.

N

NABI. El término «nabi», procedente de un vocablo hebreo que significa «profeta» (aquel que se destaca para proclamar la verdad que está en él mismo) fue adoptado en 1889 por jóvenes pintores independientes que querían distanciarse de la enseñanza tradicional. Estos pintores, y particularmente Paul Sérusier, Maurice Denis, Vallotton, Roussel, Pierre Bonnard y Vuillard, no pretendieron formar una escuela, sino únicamente constituir un grupo* unido por la amistad y unos mismos objetivos. Compartiendo, con respecto a la pintura, la misma admiración por el simbolismo literario, por Gauguin, Odilon Redon y los prerafaelitas* ingleses y la misma aversión hacia el materialismo y el naturalismo*, quisieron elaborar una nueva estética de un arte meditado y sintético donde la naturaleza no fuese solamente reproducida sino representada por sus equivalentes plásticos. En 1890, Maurice Denis, el teórico del grupo, crea su famosa definición del cuadro: «Ha de recordarse que un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota– es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en un cierto orden.» A su vez, todos los pintores nabis insisten en la autonomía de la pintura bidimensional. Rechazan el modelo y el relieve que corresponden a la escultura, y los colores irisados del impresionismo*, para reconstruir la forma mediante el color y el dibujo. Los colores puros y complementarios, vivos y violentos, en los que a menudo domina una mezcla de color llamada «parti-pris», son utilizados en grandes superficies planas para fijar los aspectos fugitivos de la emoción, para traducir y provocar estados de ánimo. El trazo muy firme que se constituye a veces en un cerco espeso alrededor de los motivos, busca las curvas sinuosas e impone la disciplina del pensamiento en las composiciones de los «nabis», quienes siempre se pronunciaron contra la estética «naïf» y la improvisación pictórica. Debemos aquí señalar la teoría de Maurice Denis, denominada «teoría de las dos deformaciones» (objetiva y subjetiva), que concierne también al color y al dibujo. La voluntad de los pintores «nabi» de traducir el pensamiento simbólico, de espiritualizar la pintura, nunca perjudicó su práctica de artistas plásticos* rigurosos, conscientes y disciplinados.

N. B.

➢ Deformación.

NACIONAL. Un arte *nacional* es un arte propio de una nación, que responde a sus tendencias, y que está ligado a ella con una fuerte consciencia de sí mismo. No es suficiente para que un arte sea considerado nacional que una nación lo cultive en una forma que le sea particular; se trata sobre todo de una forma de arte reivindicado por la nación como expresión de su espíritu. La búsqueda de un arte nacional se produce sobre todo después de un período de influencia extranjera, cuando una nación pretende afirmar su identidad cultural. Si existen tradiciones precedentes, y frecuentemente se trata de tradiciones populares, el arte nacional se basará en ellas, inspirándose particularmente en el folclore. Pero puede también crear nuevas formas de arte en que reconocerse; la dificultad radica en que no siempre basta con la voluntad para alcanzar lo deseado, y entonces desemboca en un estilo espurio donde los elementos considerados nacionales son tomados de algún otro estilo, incluso de origen extranjero.

A. S.

NADA. El no-ser, el hecho de no ser o dejar de ser, ha fascinado a los pintores, músicos (ha sido reflejado en las piezas silenciosas de John Cage) y poetas –basta con citar a Mallarmé–. Queda entonces por dar cuenta de su poder al nivel del imaginario.

Podemos retomar, a este respecto, a Heidegger *(Qué es la metafísica,* 1929). Heidegger no quiere volver a una concepción creacionista del mundo o de la obra, que fundamentaría su nacimiento *ex nihilo,* a partir de la nada. Al contrario, la nada, que se revela en la angustia*, donde se adquiere la sensación de que todo está desmoronándose, permite vivir, en cierto modo *a contrario,* la experiencia del ser. Se esperaría, a partir de tales premisas, una estética «negativa», en el sentido de Adorno. Pero una disciplina tal no se conformaría de ningún modo desde la nada. Heidegger rechaza las estéticas enclavadas en un pensamiento «objetivante» o «valorizante»; el arte reclama una exégesis mucho más radical: aquella que, considerando la verdad del ser o de la presencia de la nada, libere el pensamiento.

D. C.

NAÏF. Lo que presenta una cualidad de espontaneidad simple y cándida. Se opone a lo muy pensado, elaborado con reflexión, y a lo convencional, aprendido de la sociedad. El vocablo es un término de estética desde el siglo XVIII.

I - *Una* ingenuidad *naïveté* es una frase pronunciada sin reflexión, que deja ver el pensamiento de una forma contraria a lo habitual, a veces de forma un poco tonta. Es, dice Kant en *La Crítica del Juicio,* párr. 54 sobre la risa, «una explosión de la sinceridad primitiva de la humanidad». Nos reímos de ella, pero es aprovechable, porque desenmascara una falsa apariencia y restablece una verdad. Los extranjeros, dice Chevalier de Jaucourt en *La Enciclopedia,* confunden a menudo *una* ingenuidad *naïveté* y *la* ingenuidad *naïveté.* Kant pudo caer en la confusión, ya que él no ve en la ingenuidad más que el aspecto que provoca la

risa, aunque le concediese la posibilidad de un «carácter poético».

II - *La* ingenuidad *naïveté* es definida por Jaucourt como «el lenguaje del verdadero genio» y de «la simplicidad llena de luces». Frecuentemente la estética ha estudiado la ingenuidad con relación a la teoría del genio. Schiller *(Ueber das Naive,* 1795) considera lo ingenuo *naïf* como «la naturaleza en contraste con el arte, y lo que humilla al arte) (es decir, lo artificial, fabricado por un trabajo consciente); «Todo verdadero genio debe ser ingenuo *naïf* o no es genio», porque el genio* es por naturaleza original, «todo en él está alejado de los lugares comunes», y resuelve las dificultades por intuición. Es, por tanto, posible ser ingenuo *naïf* en el arte, en el sentido de la creación estética. Este tema fue tan frecuente en la estética romántica, que Musset se burló de los teóricos pedantes que reflexionaban sobre lo ingenuo *naïf* en el arte.

III - El arte naïf. Aunque siempre haya habido productos de arte *naïf* (retratos realizados por los pintores ambulantes, exvotos religiosos, iconos, etc.), es a partir del final del siglo XIX (con ocasión de la exposición de los cuadros del «Aduanero Rousseau», en 1885) cuando se emplea la expresión de pintura *naïf.* La novedad es, por tanto, que el género *naïf* haya sido reconocido como expresión artística válida. Algunos críticos, para mitigar la connotación peyorativa, han preferido en este caso hablar de «Pintores espontáneos», de «Autodidactas», de «pintores del instinto», de «maestros populares de la realidad» e incluso de «Pintores de alma sagrada» (W. Uhde). Sin embargo, el uso del término *naïf* ha prevalecido: designa una pintura espontánea, sensible, anticonvencional. Rápidamente el vocablo sirvió para caracterizar no solamente un tipo de pintura, sino también de escultura e incluso de arquitectura (Le Palais du Facteur Cheval).

Hay que señalar que las artes *naïf,* a diferencia de las artes populares y de las artes llamadas primitivas, no presentan un estilo propio y, sobre todo, tampoco un estilo nacional (excepción hecha, no obstante, del activo grupo de los pintores *naïfs* yugoslavos). El artista *naïf* «no imita a nadie y ello es lo que constituye el hecho naïf» (Anatole Kakowsky, *Los pintores naifs,* Bâle, 1967). Únicamente el antiacademicismo, el antiinconformismo y antiintelectualismo caracterizan al arte *naïf.* El artista *naïf* siempre parte de una sensación o de un sueño, jamás de un precepto. La relación profunda con la realidad que se traduce en unos contornos precisos y que se plasma en una representación muy minuciosa de los detalles (los bordados de los vestidos, el adoquinado de las calles, las piedras de las murallas, son dibujados con una fidelidad casi maniática) se empareja con una visión transfiguradora y poética de esta misma realidad.

A menudo se ha hablado, con respecto a los pintores *naif,* de torpeza, de impericia, de falta de técnica: a pesar de ser algunos de ellos autodidactas, dan prueba de «oficio» y de acabamiento en la ejecución, en la utilización del espacio pictórico, en la perfección formal de la composición y en la sabia y poética armonía de los colores.

La producción de arte *naïf* ha conseguido entrar en los museos, y ello coincide con el nacimiento de los movimientos de la vanguardia intelectualizada que se interesa por la estética: con ellos, las nociones de inspiración*, de creación* y de realismo* son vistos desde una nueva perspectiva. En las creaciones *naïf* parece que la obra obedece a una voluntad diferente a la del artista plástico, el pintor *naïf* realiza su aventura de una forma autónoma. Se ha llegado a considerar su motivación central del tipo de un automatismo *mediúmnico.* La creación, en este caso, no obedece a un proyecto preconcebido, sino que se establecería en la actividad onírica. Una tela como *La Charmeuse de serpents* del Aduanero Rousseau responde a lo que podríamos denominar lo naïf visionario. El realismo de la figuración es a menudo aparente: incluso cuando el pintor *naïf* parece querer reproducir fielmente el mundo de los objetos y su cotidianeidad, termina por convertirlo en fantasía* mágica gracias a la generosidad que parece incitarle a decir que «la pintura debe ser hecha por todos y para todos». De esta forma crea una nueva realidad que es una superrealidad. Los surrealistas no se llamarían a engaño si fuesen considerados entre los pintores *naïf,* de los cuales ellos admiraban el poder fascinador que les llevaba a clarificar lo real transfigurándolo mediante la ensoñación que ellos pretendían: en la fachada del Palais du Facteur Cheval se puede leer esta inscripción: «El sueño se convierte en realidad».

En fin, destaquemos que estos artistas plásticos, que no quisieron considerarse maestros de nada, han sido, sin haberlo pretendido, los precursores de movimientos como el surrealismo* o el hiperrealismo*. N. B.

NANA. Canción destinada a acunar y a adormecer a los niños; la encontramos en todas las épocas y en todos los pueblos.

La nana se caracteriza por un ritmo a menudo binario que evoca un balanceo lento. La melodía es en general simple, dulce, a veces melancólica y lastimera. En cuanto a la letra, puede reducirse a algunas palabras infantiles (el «ro-ro» castellano) y poseer incluso sílabas sin ninguna significación *(balluquí, ballú,* en ruso), pero las hay también que expresan en lenguaje popular una poesía angustiosa, los temores y esperanzas de la madre ante el destino de su niño.

Inspirándose en el ritmo de la nana, así como en su carácter melódico y cantarín, algunos compositores han escrito piezas musicales llamadas «nanas», para uno o varios instrumentos. Sin duda la más conocida es la nana para piano, op. 57 de Chopin. El coro final de *La Pasión según San Juan,* de J. S. Bach, se inspira igualmente en la nana.

En estos casos se trata de obras musicales completamente despegadas de la función original del canto tomado como modelo.

Algunos poetas han dado a veces el nombre de «nana» a obras que, en alguna medida recuer-

dan el espíritu de ésta (Jarry, Verlaine, Kipling, Miguel Hernández...). M. S.

NARRACIÓN (narrativo, narrador, narratología). *I* - La *narración* es el acto de lenguaje por el cual se relata algo, ya sea este acto oral o escrito, real o ficticio. El discurso producido por la narración es el *relato:* éste informa sobre una serie de acontecimientos que constituyen la *historia* o la *diégesis* (término creado por A. Souriau en el marco de los trabajos del Institut de Filmologie de l'Université de Paris, 1953), donde han sido publicados estos trabajos de 1950 y 1951, y E. Souriau, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie» (1951). La narración, el relato y la diégesis son interdependientes: «Historia y narración no existen (...) más que a través del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal en tanto en cuanto no cuente una historia, sin la cual (...) éste no sería narrativo, y en tanto en cuanto no sea proferido por alguien, sin lo cual (...) no sería en sí mismo un discurso. Como hecho narrativo, depende de su relación con la historia que relata, como discurso, depende de su relación con la narración que profiere» (G. Genette, «Le discours du récit», in *Figures III,* Paris, Seuil, 1972).

II - Platón *(República,* Libro III) y Aristóteles *(Poética,* III) definen el *discurso narrativo* como un *modo de enunciación.* Platón distingue tres modos: el modo dramático, el modo narrativo puro y el modo mixto. En el modo narrativo puro, el poeta se limita a relatar los hechos, mientras que en el modo mixto reproduce también los diálogos. La literatura narrativa en el sentido moderno del término corresponde sin duda al modo mixto.

El discurso narrativo puede tener por objeto acontecimientos verdaderos o ficticios: así, el relato histórico, la biografía y la autobiografía, las memorias, etc., pertenecen a la primera categoría, mientras que géneros como la *short-history,* la *novela corta**, la *novela** (con sus innumerables subgéneros) corresponden a la segunda categoría. Por «acontecimientos verdaderos» no debemos entender principalmente hechos empíricamente probados, sino más bien el conjunto de enunciaciones situadas por el emisor y el receptor en el campo lógico de lo no-ficticio: así, la narración mítica entra a formar parte de los discursos que relatan acontecimientos verdaderos (al menos para la comunidad humana que comparte la creencia en ese mito). Por otra parte, una obra narrativa puede, obviamente, compaginar los dos elementos: éste es el caso, por ejemplo, de las históricas.

La clasificación de la literatura narrativa según criterios genéricos plantea problemas casi irresolubles, ello unido al hecho de la multiplicidad y diversidad de las formas narrativas, y a la inestabilidad histórica de las tradiciones textuales en cuestión. Por consiguiente, parece imposible unificar el conjunto de los textos que acostumbramos a llamar «novelas» (desde la novela antigua a la novela moderna, sin olvidar las novelas chinas, japonesas y otras) bajo una categoría única, ya que su único rasgo común reside en su modo de enunciación.

III - Todo discurso narrativo es pronunciado por un enunciador, *el narrador.* El estatuto de narrador no es el mismo en la literatura oral y en la literatura escrita: en el primer caso es una persona física real quien efectivamente pronuncia su relato ante un auditorio, mientras que en el segundo caso se trata únicamente de una función textual cuya complejidad y capacidad de presencia dependen, evidentemente, de la composición narrativa (ver *IV).*

No se debe confundir el narrador con el autor: aunque ambos puedan ser idénticos en ciertos casos precisos; la solución más corriente es que sean distintos uno de otro. Así, el narrador de un mito no es el autor de ese mito (un mito no tiene *un* autor). De la misma forma, el *aeda* que relata una epopeya no es generalmente el autor. Por el contrario, en el caso de un género como la autobiografía (no-ficticia) el narrador coincide con el autor. En sentido general, podemos decir que en el discurso narrativo ficticio el narrador no podría coincidir con el autor por la simple y llana razón de que el narrador forma parte del universo ficticio: y aun así la cuestión no radica en una identidad de hecho (en el sentido de que el narrador puede ser siempre el resultado de una proyección de ciertos rasgos psicológicos, u otros, del autor), sino más bien en el estatuto lógico del discurso.

IV - La *narratología* (término introducido por T. Todorov, *Gramática del Decamerón,* 1969) tiene por objeto de estudio los hechos narrativos, es decir, el conjunto de los rasgos de un texto narrativo que fundamentan de hecho ese carácter narrativo, frente a un carácter dramático, por ejemplo. En realidad, el término ha adquirido dos acepciones, que, sin embargo, no se excluyen: puede referirse al estudio formal de las reglas, modalidades, etc., que rigen el acto narrativo, tanto desde el punto de vista del emisor como del enunciado; por lo tanto, alude al análisis de las «formas de narrar»; pero puede también referirse al estudio formal de la lógica actancial. Presentaremos brevemente las dos direcciones de investigación: la narratología en sentido literal (y en el sentido restringido) y el análisis del relato.

1 / La narratología en sentido literal ha recibido el impulso decisivo en «Discours du récit» de G. Genette *(Figures III),* quien distingue tres cuestiones fundamentales. La primera tiene por objeto *el tiempo de la narración* y más exactamente las relaciones entre este tiempo y la temporalidad de los acontecimientos relatados. Así, el orden del relato puede concordar con el orden de los hechos relatados o no, es decir, el orden puede ser cronólogico o no. En este sentido conocemos el célebre comienzo *in medias res* de la *Odisea,* que comienza con la llegada de Ulises a la tierra de los Feacios; todas las aventuras de Ulises (tras la caída de Troya) que preceden cronólogicamente a esta llegada son relatadas por el héroe mismo en un gran relato retrospectivo, lo que Genette

denomina *analepsis.* Por supuesto, la literatura narrativa conoce también casos de *prolepsis:* el narrador relata un hecho cronológicamente posterior desde el punto de vista de la historia. Genette retoma de esta forma la distinción entre *orden natural* (que sigue la cronología de los hechos) y *orden artificial* (que se separa de la cronología lineal por razones artísticas), introducida por los retóricos de la Baja Antigüedad (ver Fortunaciano, *Ret., III,* 1, o Sulpicio Víctor, *Ret.,* 14), y ampliamente desarrollada en las poéticas medievales. El tiempo de la narración puede incluso ser estudiado con relación a la duración (es decir, comparando la duración establecida de los diferentes acontecimientos relatados con la cantidad de líneas que ocupan en la narración) o con relación a la frecuencia: así, un relato clásico narra una vez aquello que ha ocurrido una vez, mientras que el relato epistolar detalla generalmente varias veces (y desde diferentes puntos de vista) lo que ha pasado una sola vez.

Un segundo aspecto central es el del *modo,* esencialmente la cuestión de la focalización (ver *Punto de vista).* Genette distingue entre el relato de focalización neutra, al que corresponde un narrador omnisciente (por ejemplo, el narrador de *Wilhem Meister,* de Goethe), el relato de focalización interna, donde el saber del narrador coincide con el de su héroe (así, *Lo que sabía Maisie,* de H. James, está escrito casi enteramente desde el punto de vista de Maisie) y el relato de focalización externa, que cuenta con un narrador que sabe menos que el protagonista (algunas novelas policíacas, por ejemplo). Un mismo relato puede, evidentemente, circular entre las diversas focalizaciones, de la misma forma que, si es de focalización interna, puede pasar de un personaje a otro (ver también J. Pouillon, *Temps et roman,* París, Gallimard, 1946, y T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», en *Communications,* 8, 1966).

El tercer aspecto concierne a *la voz:* se trata de los rasgos de la instancia narrativa en el texto. Se puede analizar la posición temporal del narrador con relación a su relato: narración posterior (caso clásico), narración anterior (relato profético), narración simultánea (el relato en presente) y narración intercalada (la narración interviene entre los diversos hechos relatados: *El extranjero,* de Camus).

Otros problemas relacionados con la voz conciernen a los niveles narrativos, es decir, las relaciones que el narrador mantiene con la diégesis: el narrador puede ser exterior a la historia, pero puede también ser uno de los actantes. Así, Robinson Crusoe es a la vez el narrador y el personaje central de la novela de Defoe.

2 / El análisis del relato, iniciado por Propp *(Morfología del cuento,* 1965), retomado por Lévi-Strauss en sus obras sobre los mitos, por R. Barthes (especialmente en *S/Z,* 1970), por Cl. Bremond en *Logique du récit* (1973), etc., analiza esencialmente el encadenamiento temático de los relatos, su lógica actancial, tanto desde el punto de vista del sujeto de esas acciones (el héroe) como de sus predicados (las diferentes acciones efectuadas). Se trata entonces de un análisis semántico de las tramas y los personajes. Según N. Friedmann («Forms of Plot», 1955) se puede distinguir entre tramas de destinos, tramas de personajes y tramas de pensamientos, según el nivel sobre el que se concentre la dinámica narrativa. Cl. Bremond *(op. cit.)* analiza las secuencias narrativas como procesos de transformación (o de mediación) entre un estado inicial y un estado resultante: distingue unos procesos de mejora («La historia finaliza bien») y procesos de degradación (así, *La Educación sentimental* de Flaubert puede ser leída como un proceso de degradación de la situación subjetiva de Frederic Moreau). A.-J. Greimas, inspirándose fundamentalmente en el trabajo de E. Souriau sobre los personajes y funciones dramáticas *(Les 200.000 situations dramatiques,* Paris, Flammarion, 1950) ha estudiado la función de los personajes en los relatos: distingue así entre el Sujeto y el Objeto, el Destinador y el Destinatario, el Opositor y el Ayudante *(Semántica estructural,* Paris, Ed. du Seuil, 1966). Estos actantes son funciones sintácticas que, según Greimas, serían comunes al lenguaje y al relato, de manera que el relato podría estar fundado en el nivel mismo de la estructura lingüística.

Vemos que la narratología y el análisis del relato tienen objetos de estudio complementarios: de un lado, el análisis de las formas de narrar, de otro el del universo del relato. En fin, no deberíamos olvidar que la narratología, al igual que el análisis del relato, no se limita únicamente al campo literario: puede servir también para analizar el relato fílmico, adaptando los análisis, obviamente, a la especificidad visual de su soporte. Podemos citar en este caso el trabajo pionero de E. Souriau y su grupo (ver *supra),* y las investigaciones de Ch. Metz (particularmente *Essais sur la signification au cinéma* (1968-1973) y S. Bellour (por ejemplo *«Les Oiseaux* de Hitchcock: analyse d'une séquence», 1969). J.-M. S.

➢ AGÓGICO *[II],* DIÉGESIS, NEUTRO *[I],* RELATO.

NARRADOR

I - En las artes escénicas

Actor que durante la representación de una obra de teatro comenta la acción o presenta a los personajes, o introduce los acontecimientos, o hace las tres cosas a la vez. No es un personaje, es una función situada aparte de la obra, entre la acción y los espectadores. Permite, mediante la narración de sucesos, combinar lo narrativo con lo dramático.

Apenas se han escrito obras dramáticas con narradores, siendo esta función contraria a la ilusión teatral. Sin embargo, la dirección contemporánea ha reintroducido esta función bajo diversas formas. Brecht, el primero, confía las partes del narrador a los actores que se salen de su papel (dirigiéndose al público, *songs),* o bien utiliza pancartas y proyecciones. Hoy en día, la «voz en off», en el teatro, y sobre todo en el cine, hace las funciones del narrador; de este modo el

espectáculo adquiere un aspecto didáctico que se opone radicalmente a la estética de la ilusión realista.

El narrador existe también en el oratorio*, en donde cuenta la acción que cantan los personajes. Se puede distinguir el narrador que canta (como en las *Pasiones* de Bach) y el narrador que habla, situándose de este modo aparte de la acción musical (la *Creación* de Haydn).

El teatro radiofónico a veces utiliza un narrador para suplir la ausencia de espectáculo visual; obra como una especie de reportero describiendo o comentando la escena a la cual asiste. H. T.

➢ DECLAMACIÓN/DECLAMAR.

NARRADOR (de cuentos). Un narrador de cuentos es aquel que relata un cuento, ya sea porque lo narra, lo inventa, o ambas cosas a la vez; pueden distinguirse tres variedades que se corresponden con tres funciones diferentes.

I - El narrador de cuentos como alguien que sabe contar

Aquí, es su arte como narrador lo que está en juego, la manera de que se vale para exponer los acontecimientos. Un buen narrador de anécdotas, por ejemplo, sabe construir un relato divertido o pintoresco con incidentes, sin embargo, mínimos e insignificantes, y sin exagerarlos ni deformarlos. Se puede ser un excelente narrador, en ese sentido *I*, sin poseer una excesiva imaginación, sino más bien cierta inspiración expresiva, sentido del detalle pertinente o curioso, memoria, lectura, o espíritu de observación. Este sentido *I* engloba tanto el arte del escritor como el del narrador oral; pero en el caso de este último, su arte contiene todo un conjunto de elementos (gestos, mímica, tono de voz, etc.) que lo emparentan al arte del actor.

Chateaubriand, en sus *Memorias de Ultratumba*, ha esbozado la figura pintoresca de un narrador de historias militar llamado Dinarzade.

II - El narrador como inventor de cuentos

El narrador es en este caso, por el contrario, aquella persona que posee imaginación, y en concreto, esa especie particular de imaginación que capacita a alguien para inventar cuentos. Como ocurre con la imaginación del novelista o del dramaturgo, la imaginación del narrador de cuentos es capaz de crear sucesos, situaciones y personajes, conviviendo familiarmente con seres ficticios. Sin embargo, el inventor de cuentos tiene quizá una menor necesidad que el novelista de profundidad psicológica, o de cierta amplitud de concepción capaz de sostener un conjunto extenso y prolijo de personajes y eventos; no obstante precisa de un determinado sentido de la curva, por así decir, melódica, de la acción, así como de una inventiva dinámica por la cual los eventos se generan con facilidad unos a partir de otros. El autor de cuentos posee también, habitualmente, una aptitud para salir del ámbito de lo banal, lo cotidiano y lo ordinaro; no obstante, el elemento fantástico o fantasioso, lo insólito o lo exótico, aparecen como aspectos bastante naturales para alguien que viva todo esto intensamente.

Como en el caso precedente, «narrador» se dice también aquí en el sentido tanto de un escritor como de un creador de cuentos; podemos además integrar a ambos en un único sentido. Análogamente, resulta bastante habitual el hecho de unir el estado de narrador de cuentos al de narrador en sentido general, así como el de narrador de cuentos al de creador o inventor de cuentos, aunque cada uno de ellos pueda existir separadamente. Aquel que inventa sin poseer talento como narrador no dará, sin embargo, lugar a la formación de un narrador oral de primer plano. No faltan personas que se contentan con ser narradoras para sí mismas, contándose a sí mismas historias de las que no hacen partícipes a otras tales como aquellos que Alphonse Daudet denomina los imaginarios (M. Joyeuse en *Le Nabab).*

III - El narrador como aquel cuya función social es la de relatar

El narrador se encuentra aquí caracterizado a través de una actividad *oral.* Ya sea relatando historias de su propia cosecha, ya sea adaptando historias inventadas por otros, o combinando sucesos o temas tomados en préstamo de aquí o allá, o reproduciendo palabra por palabra relatos leídos o escuchados, el narrador es un contador de historias, lo que constituye para él mismo un rol social, o incluso a veces una profesión.

Un primer caso estaría representado por el narrador que interviene en la conversación corriente, dando lugar únicamente a relatos muy breves. Este narrador de historias proporciona animación o posibilita la relación social en las reuniones; economiza al resto los temas y motivos de conversación; los interesa por lo que cuenta o les procura una diversión *conjunta,* creando de este modo en ellos la impresión de un *nosotros* y no simplemente de una yuxtaposición de «yoes» aislados. Es por ello buscado y apreciado. Pero puede ocurrir que el narrador se desvíe de su función, al ponerse demasiado en evidencia, monopolizando la conversación o convirtiéndose en alguien hacia quien se siente la obligación y no el deseo de escuchar. El equilibrio exacto que se precisa en este punto sugiere la búsqueda de una cierta cualidad estética, en tanto que revela en cierta medida el arte de saber vivir de manera anmoniosa.

Se puede distinguir un segundo tipo en el narrador benévolo de relatos más extensos, en reuniones o asambleas. Carece, por tanto, de un rol concreto en una conversación general, pero ocupa durante mucho tiempo a todo un grupo relatando una historia. La historia puede incluso prolongarse a lo largo de toda una sesión, con una *continuación en el próximo capítulo.* Es el caso típico del narrador de veladas, o del que se dedica a contar historias en esas reuniones de monótono trabajo colectivo, que ocupa únicamente las manos y que realiza mínimas modulaciones. Un buen narrador podría ser, en ese caso, alguien muy apreciado, y convertirse en una especie de especialista y en un agente activo de la cultura oral.

George Sand, que conoció a tales narradores de los que hablaba a menudo, se inspiró en *François Le Champi,* presentado como un relato creado en el transcurso de varias veladas por el agramador y la sirvienta del párroco. Esta función de narrador de tertulias ha desaparecido casi por completo en la Europa actual. Los pocos que aún quedan son en su mayoría personas de avanzada edad que habitan zonas rurales muy atrasadas. Los periódicos, la llamada literatura divulgativa, contribuyendo a la creciente alfabetización de la población y al incremento de la ilustración de la misma, han comenzado a provocar la desaparición del narrador de historias y noticias; los media han rematado esta labor. En cuanto al narrador imaginativo, la radio, el cine, y finalmente la televisión, lo han eliminado definitivamente al suprimir las veladas y tertulias tradicionales.

Finalmente, el tercer caso corresponde al del narrador público pagado por sus oyentes. Este narrador, como el aeda, como el filé irlandés, el juglar medieval, es un profesional de la difusión literaria en una civilización escasamente o nada alfabetizada. En Homero, el aeda es un demiurgo en el sentido etimológico del término: un especialista que ejerce su oficio para el público y no solamente en el seno del ámbito doméstico y familiar; posee el mismo estatus social y económico que el herrero. Todo ello podría aplicarse con bastante exactitud al narrador. Es necesario, sin embargo, precisar que el narrador es un profesional de la literatura *hablada,* y no de la literatura *cantada.* A diferencia del escritor o del editor, que se consagran a la literatura *escrita,* el narrador se encuentra en contacto directo con su público, lo cual ejerce una influencia en sus relaciones. El narrador de relatos tradicionales mantiene una cultura en estado viviente; el narrador de actualidad, que se emparenta con el periodista, desempeña un rol importante en la formación de la opinion pública y mezcla la información con la elaboración literaria. En el Oriente Próximo, como ocurre en África, la actividad de los narradores públicos reviste una gran relevancia y constituye un elemento de civilización. Este oficio puede, por otro lado, desembocar en la labor del periodista o del escritor, cuando el narrador realiza el tránsito de la forma oral a la forma escrita (es, por ejemplo, el caso del escritor turco Yachar Kemal). Asimismo, la literatura escrita puede experimentar entonces, en sus temas o en su forma, la influencia de la cultura oral de la cual ha sido, por así decirlo, elevada.

A. S.

➢ ACTOR, ANÉCDOTA, CUENTO, NARRACIÓN, ORAL, RELATO.

NARRATIVA (música). Se llama música descriptiva o narrativa a aquella que pretende restituir, por medios sonoros, una atmósfera o incluso una realidad distintas al discurso musical como tal; la música imitativa es aquella que reproduce y traslada a sonidos musicales los sonidos que ya existían en la realidad (gritos de animales, tempestades...); la música de programa es la que intenta reflejar la atmósfera o realidad bajo la forma del poema sinfónico a la vez que recrea secuencias de imágenes particularmente evocadoras (Liszt, Berlioz...). La música narrativa, a diferencia de la música escénica, no depende de la letra de un texto literario o poético; no obstante, aunque un poema sinfónico sea únicamente una partitura, puede ocurrir que tome su inspiración en un texto *(Faust-symphonie* de Liszt, *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss...).

El estudio detallado de las modalidades del relato ha movido a algunos semiólogos a elaborar una teoría de la narratividad adecuada para reflejar a la vez la musicalidad del poema sinfónico y la del relato, secreto o latente, que lo inspira: una economía estructural y temporal común puede proporcionar a la vez al relato y a la música la lógica de sus propios desarrollos, y la razón de su convergencia al nivel perceptivo, que esclarece esas obras hasta entonces enigmáticas. D. C.

NATURALEZA. El arte se define a menudo por su relación con la nauraleza. Conviene, por ello, delimitar esta noción. La noción de naturaleza se ha entendido, generalmente, al menos desde el Renacimiento, en la perspectiva de una filosofía de la representación, que opone el sujeto al objeto, y que es también la filosofía del imperialismo técnico: la naturaleza es el dominio del que el hombre se debe constituir en «dueño y señor». El arte, entendido en su sentido más amplio, designa entonces todos los modos de la praxis que, con la ayuda del conocimiento, producen lo artificial para instaurar un orden humano. Queda por constatar si su intervención modifica únicamente la naturaleza o puede, también, anularla: si la negación no se constituye en nueva afirmación, en ese caso convendría que el hombre no se enfrentase a la naturaleza, como un sujeto al objeto, y que su práctica fuese como un artificio de la Naturaleza para devenir mundo.

Sin embargo, en la era del capitalismo, la naturaleza es primeramente concebida como lo real bruto, lo dado que hay que recibir y dominar. Desde el punto de vista trascendental, es lo diverso sensible que la unidad originariamente sintética de la percepción debe organizar. Desde el punto de vista de la descripción fenomenológica es, más concretamente, un «dominio ontológico» –el dominio «cosa»– que se distingue *a priori* del dominio vida o del dominio hombre, y de lo que se puede denominar el dominio cultura (y es sabido con cuánta insistencia el pensamiento contemporáneo juega con la oposición naturaleza-cultura). Este dominio es, sin duda, el primero en ofrecerse a las iniciativas de la praxis. Pero a los otros también les sucede: continuamente vemos, a lo largo de la historia, lo humano y lo social reducidos al estado de cosa, o de objeto. Reducción que no guarda el mismo sentido según proceda de una voluntad de conocer o de una voluntad de dominar. Aunque, quizás, los efectos no sean diferentes, ya que el saber está puesto, si es que no se pone él mismo, al servicio del poder: se convierte en instrumento de la violencia. Horkheimer y Adorno lo han

dicho: la violencia, que en el nombre de una racionalidad pervertida ejerce el hombre contra la naturaleza, se vuelve contra él, para inaugurar en nuestro tiempo el reino de la barbarie.

Y, sin embargo, es cierto que lo vital, lo humano, lo social, pueden ser concebidos como naturaleza: desde el punto de vista en que son, también ellos, «producidos» como desde lo real para experimentar y asumir; y en que ellos no son, entonces, aquello que el hombre se da, el producto artificial, no arbitrario, de sus iniciativas; de esta forma, la idea de una naturaleza humana se opone en sí misma a la idea de una libertad radical. Pero si decimos que en un cierto sentido todo es naturaleza, quizás haya entonces que entender de otra forma el concepto naturaleza, en un sentido que no puede ya justificar el positivismo del saber y la violencia de la praxis. La naturaleza puede denominar también lo que los Griegos llamaban *Physis,* y otros la Naturaleza naturante –y la mayúscula no está de más: no designa solamente el ser en sí de lo real, sino también la insistencia, la densidad, y, para decirlo todo, la potencia–. Lo dado es lo «naturado» pero que muestra lo «naturante»: manifiesta en sí las potencias profundas. ¿Y por qué no mencionar también a Bergson, quien habla de «el esfuerzo indefinidamente renovador de la naturaleza», y que descubre en el universo «una creación continua de imprevisible novedad»? Acerca de esta idea de la naturaleza puede instruirnos el arte.

Pero antes hay que analizar la relación del arte con la naturaleza sin mayúsculas: con lo dado. Primer aspecto de esta relación: intervenir en la naturaleza para cambiarla. Así, el ingeniero interviene construyendo una escollera –una obra de construcción– para modificar el perfil de la costa. De la misma forma el jardinero acondiciona la vegetación, o el paisajista un paraje. Así el land-artist introduce su impronta en el medio natural. Es siempre arte, pero lo que caracteriza al arte en el sentido más restringido, aquello que reivindican los «artistas» (que permitía a Gilson hablar de las artes de lo bello), es la gratuidad de la intervención; poco importa aquí qué intención lo preside, con tal que no sea exclusivamente un interés práctico. La cuestión radica, más bien, en el efecto producido por la intervención del hombre: ¿ejerce o no violencia contra la naturaleza? ¿Se sirve de ella hasta desnaturalizarla, o la deja existir y manifestarse? Se observará, en este caso, la diferencia entre el parque de Le Nôtre y l'Elisée de Julie; o, incluso, entre el embalaje de una colina realizado por Christo y los Sun Tunnels de Nancy Holt, orientados con respecto al sol de los solsticios y las constelaciones de estrellas, y que pretenden celebrar la conjunción de lo cósmico y lo femenino. La misma diferencia entre una autopista que se abre paso violentando el paisaje y otra que abraza alegremente todas las inflexiones del terreno y que en el hecho de revelar la belleza llega a ser bella. Existen, pues, aquí, dos comportamientos diferentes, de los que es lícito pensar que se oponen, como los sexos, y que ponen en juego los dos conceptos de naturaleza que acabamos de discernir: o bien una realidad disponible para transformar o explotar sin consideración, o bien una realidad rica en posibilidades que hay que desarrollar.

Lo mismo ocurre con respecto a la otra relación con la naturaleza, mucho tiempo asignada al arte, al menos tanto como la teoría puso el acento sobre el contenido: imitar. Esta consigna se encomienda tanto en Aristóteles como en el Renacimiento, la inquietud por conocer –y de ahí, sin duda, por dominar–. Imitar requiere ver bien, y permite ver lo que no había sido visto, o había sido mal visto: así, los torbellinos que dibuja Leonardo, o las anatomías dibujadas por Vésale. (Lo que autorizará a decir a Oscar Wilde, en forma de paradoja, que la naturaleza imita al arte, ya que «lo que nosotros vemos, y la forma en que lo vemos, depende de las artes que nos han influenciado... las neblinas no existirían si las artes no las hubiesen inventado»). Por lo demás, si la mímesis da a conocer, presupone un cierto conocimiento. ¿Cuál es esta naturaleza que se trata de imitar? Un real ya conocido, al menos por la *doxa;* digamos más bien por la ideología, ya que este real es muy a menudo convención: convenido por ser conveniente, por convenir al que domina: lo que la época clásica llama lo verosímil, en nombre de lo cual las extravagancias de la historia –que Nerón hiciese matar a su madre– son borradas, y las «fantasías» del escritor –que la princesa de Clèves confiese a su marido, como haría una burguesa, su amor por el Señor de Nemours– son condenadas. La naturaleza es entendida aquí en el sentido en que la entiende Barthes en *Mitologías:* en el de que la ideología sustituye a lo real histórico y político y que, por sí misma, desarma toda revuelta, de forma que «las normas burguesas son vividas como leyes evidentes de un orden natural». Esta naturaleza ya no está para ser dominada, ella misma ya lo está: la esencia ha vaciado la existencia.

Sin embargo, puede estar para ser celebrada; y para ello se puede emplear la imitación: representación, convierte lo real en representación. La arquitectura y la pintura confieren al príncipe su majestad, la poesía canta sus hazañas. Pero tampoco las gestas más comunes, las cosas más humildes escapan a la teatralización: el arte traslada a la naturaleza a un escenario donde ésta interpreta su propio papel. Al imitar la naturaleza de forma bella, se circunscribe ésta al arte: y ello significa: embellecer lo que hay que imitar. Laocoonte, dice Lessing, no tiene que gritar porque debe «encarnar simultáneamente la belleza y el dolor»; y recuerda «la ley de los Tebanos, que ordenaba al público embellecer su modelo y prohibía, bajo pena de sanción, afearlo».

Por supuesto, el arte ha renunciado a este ardid. Pero, ¿debemos condenarlo sin remisión? Puede que nos conduzca a otra concepción de la naturaleza. En verdad, lo que la tradición aconseja al arte para imitar es lo «naturado»; objeto para un sujeto, precisamente «naturado» –¿se debe decir

«naturado»?– por la ideología. Pero ¿al embellecer este «naturado», teatralizándolo, no pretendemos honrarlo, restituirle su verdad, lo que Aristóteles llamaba la *idia morphé?* Hay que rectificar la realidad bruta de la existencia para desvelar la esencia singular que supone, de alguna forma, la vocación del objeto: el rey es un verdadero rey cuando aparece como rey-sol en un palacio que es un verdadero palacio, el árbol es un verdadero árbol cuando Poussin le confiere su majestad. Lo verosímil no es, consecuentemente, lo convenido, es lo que conviene a lo representado, lo que lo muestra más verdadero que la naturaleza: por ello, en lo «naturado» se manifiesta lo «naturante», la fuerza silenciosa de lo posible donde se revela la *poiesis* de la Naturaleza. La puesta en escena operada por el el arte nos remite a otra escena, que no es en este caso la de lo inconsciente, sino la de lo originario: lo que posee potencia de aparecer en su verdad.

En la actualidad, el arte utiliza otros medios para representar este aparecer. El arte clásico de la representación funciona con la apariencia de lo que muestra glorificándolo. El arte moderno apunta a la aparición misma: el surgimiento de la obra, como esos prisioneros que Miguel Ángel arranca a la piedra. En ello muestra, e imita, la potencia creadora de la naturaleza «naturante». De hecho, la obra evoca por dos veces esta potencia. Por una parte exhibe, en lugar de disimularlas, las huellas del trabajo que la produce (al igual que, por las citas que los formalistas se complacen en encontrar a veces en ella, las huellas de la historia donde se inscribe). La obra designa a su creador como «naturante». ¿Pero este poder es delegado al creador por la Naturaleza: por su naturaleza? Kant así lo sugiere cuando afirma que con el genio, que es «una disposición natural», es la naturaleza la que traspasa sus reglas al arte. Pero el genio* no demuestra su naturaleza afortunada más que cuando está inspirado, porque es sensible a la llamada de eso que Souriau denomina la obra a desarrollar: esa llamada puede valer para ocupar un lugar en el mercado del arte, o, en un sentido más profundo, para expresar algo que quiere decirse a través de la obra, que le es sugerido por lo sensible y no se puede decir más que desde ese mismo sensible. Si es «naturante», lo es por el hecho de estar guiado por la Naturaleza, y, en todo caso, porque la imita.

Conviene, pues, volver un instante sobre la doctrina de la *mímesis*. Imitar no significa únicamente reproducir el modelo, sino seguir un modelo –imitar, por ejemplo, a Jesucristo–. Actualmente se destaca que Aristóteles no recomienda, como la tradición creía, imitar las cosas naturales, sino imitar a la naturaleza: producir objetos que, aunque tengan su origen en la *poiesis* humana, manifiesten la misma potencia de existir que los objetos que tienen su origen en sí mismos y manifiestan de esa forma la *poiesis* de la naturaleza. Kant, consecuentemente, está autorizado para decir que las obras de arte deben tener un aire de naturaleza. Y eso significa, entre otras cosas, que si las obras revelan lo que Kandinsky llama «una necesidad intrínsenca», esta necesidad no procede del concepto, a diferencia, observa Alain, de las obras de la industria. Si la obra remite a un *logos,* es al *logos* del que habla Merleau-Ponty, aquel que promueve la textura de lo sensible hacia la visibilidad, «un sistema de equivalencias, un *logos* de signos, de luces, de colores, de relieves, de masas».

Pero, en estas obras, lo sensible no aporta solamente un sentido que le es inmanente: las obras inauguran un mundo. Y es ahí donde, por segunda vez, manifiestan la fuerza del aparecer: «naturadas», son en sí mismas «naturantes». El significado que desvela su expresividad imita el acontecimiento inaugural del aparecer. Y este acontecimiento tiene lugar en lo originario, hacia donde la experiencia estética nos reconduce. La obra no imita la Naturaleza colocándonos en el mundo, sino ofreciéndonos el acceso a un mundo posible, una posibilidad de mundo. Un mundo que no represente –¿y que representarían la música o la poesía, el arte llamado abstracto, e incluso el arte figurativo?–, porque Cézanne no representa la montaña, la hace advenir a presencia, tan cercana de lo originario, donde nosotros todavía permanecemos unidos a ella, pre-real, de cualquier forma: una montaña posible más que real, como son posibles los mundos que inauguran la Iglesia romana, la Quinta sinfonía, o las *Illuminations.* Al presentar lo posible, el arte evoca la Naturaleza como hogar de los posibles, imita lo que Merleau-Ponty llama el estallido de lo originario, lo imita incluso en los dos sentidos del término: se modela a partir de él, y lo muestra. En las antípodas de la ciencia, que obtiene lo real a fuerza de decantación, el arte nos patentiza la plenitud de la Naturaleza, inagotable e imprevisible. M. D.

➢ IMITACIÓN.

NATURALEZA MUERTA

I - Definición

La naturaleza muerta es una pintura que representa objetos inanimados. Durante mucho tiempo fue considerado como un género menor (dentro de la jerarquía de los géneros pictóricos, Le Brun, en el siglo XVII, lo colocaba en el penúltimo lugar), hoy en día ha adquirido carta de nobleza. Liberado de toda anécdota, de toda acción, ha sido considerado el más adecuado, dentro de los géneros, para revelar la existencia propia de las Formas, de los colores y de los valores de la luz.

II - Historia

Practicado desde la Antigüedad, la naturaleza muerta, sin embargo, no era un género autónomo (salvo en Grecia, donde se ofrecían a los invitados presentes *(xenia)* en que había objetos reproducidos): la naturaleza muerta estaba incluida en las composiciones, como en los frescos egipcios, en los mosaicos romanos, en los frescos de Pompeya, en las catacumbas de Roma, en las miniaturas de la Edad Media, en los cuadros religiosos y profanos de los pintores italianos y flamencos, o asumía un valor decorativo y simbólico. Sin embargo, es en el siglo XVI cuando en Occidente se convierte en un género autónomo (pues en China ya se

dedicaban a ello desde el siglo XIII, como testimonian los célebres *Seis Caquis* del monje budista Mou-chi). El arte holandés, el arte flamenco son pródigos en «mesas servidas», en «mercados de frutas», donde los objetos cotidianos se juntan en una sabia combinación con los platos más apetitosos (tartas, bizcochos, carne de piel dorada) sobre mesas de manteles blancos, que se destacan sobre un fondo neutro. En el siglo XVII la naturaleza muerta conocerá su edad de oro en Haarlem (particularmente con Pieter Claesz), y en Francia también triunfará, pero con más austeridad. Las naturalezas muertas tituladas «vanidades», de inspiración jansenista, aparecerán entonces: los objetos reunidos evocan el Tiempo que pasa y sugieren la muerte cercana (como en la célebre *Vanidad* de Philippe de Champaigne, donde se ve un cráneo entre una caja de reloj abierta y un jarro de cristal que contiene dos rosas, una de las cuales comienza a deshojarse).

El género de la naturaleza muerta alcanza su punto de perfección en el siglo XVIII con Chardin. Por medio de sus jarros, sus botellas, los vasos de cristal transparente, las hogazas de pan, los barreños de cobre, los melocotones, las uvas, los cuchillos, Chardin parece querer introducirnos en el mundo inerte y silencioso de los objetos. Sin embargo, ante sus telas, la emoción del espectador sobrepasa con mucho el simple placer que puede crear la representación minuciosa y casi realista de los objetos cotidianos y familiares (de los objetos «viles y comunes», según los críticos de la época); se trata de una auténtica emoción estética, aquella que transforma los objetos inanimados en objetos animados, vivos, y un poco como «sacralizados» por la mirada del artista. Como ha escrito Marcel Proust, la naturaleza muerta se convierte en ese momento, y súbitamente, «naturaleza viviente» y palpitante, teniendo «siempre algo nuevo que decirnos, algún misterio que revelarnos». Son numerosos quienes intentaron emular a Chardin (especialmente, en España, Meléndez, y en Italia, Crespi y Guardi). En el siglo XIX, a diferencia de Daumier, de David, de Ingres, de Corot, pintores como Chassériau, Courbet, Delacroix, Manet, no desdeñan pintar naturalezas muertas, que les permiten una gran libertad en la composición al tiempo que un gran virtuosismo en lo «expresado». Sin embargo, es Cézanne quien encontrará en la naturaleza muerta uno de los temas esenciales de la creación pictórica y un campo de experiencias siempre renovadas. Los objetos, los frutos (sobre todo las manzanas) le permiten «un dominio objetivo de colores y de formas de una evidente riqueza sensual» (Meyer Shapiro, *«Las manzanas* de Cézanne», 1982). Las numerosas naturalezas muertas que se suceden a lo largo de su actividad pictórica y hasta los últimos años de su vida, deben ser consideradas como estudios consagrados a los diversos problemas pictóricos: la expresión del volumen sobre una superficie bidimensional, las relaciones de los objetos con su entorno espacial, la necesidad de las deformaciones* para restituir su verdad a la realidad perceptiva, y, en fin, el papel del color y de la luz en la representación de la forma.

Después de Cézanne, los Cubistas* ven en la naturaleza muerta el medio privilegiado para resolver en pintura los problemas de la representación espacial. Los pintores cubistas muestran los objetos desde muchos puntos de vista a la vez, y en estrecha relación con su entorno (los fondos neutros de las naturalezas muertas del XVII desaparecen, para dar lugar a fondos muy trabajados en unos juegos de planos entrelazados). La visión intelectualizada e interiorizada de las cosas sucede al análisis descriptivo.

A partir de entonces, la naturaleza muerta participa en todas las expresiones artísticas y refleja todas las visiones: la libertad de elección de los objetos, la disposición de estos objetos en combinaciones múltiples, permite a los artistas plásticos revelar mejor sus concepciones estéticas de la pintura. Los Futuristas* ven en la naturaleza muerta la posibilidad de traducir la interacción dinámica de los objetos y del entorno, por medio de las líneas de fuerza; los pintores abstractos ven verificadas sus teorías de la autonomía de la pintura donde se ponen en juego únicamente los puros elementos plásticos; los artistas del movimiento Dada*, del Pop Art, del hiperrealismo* ven en este género un medio ideal de denuncia de la sociedad de consumo (ver el inmenso *Cornet à Glace* de Claes Oldenburg); y los Surrealistas* lo utilizan para reunir objetos insólitos y para provocar el ensueño.

En nuestros días, conviene señalarlo, se habla habitualmente de naturalezas muertas en otras artes, además de la pintura: ciertas «construcciones» de Picasso, las esculturas de Boccioni *(Desarrollo de una botella en el espacio),* de Manzu *(Chaise avec draperie et homard),* de Arman (la serie de los *Violons, Piano brisé),* obedecen a los mismos principios de la representación de objetos inanimados en pintura. En artes como el diseño, el grabado, el collage, la tapicería, la vidriería, la cerámica, también tiene un lugar importante la naturaleza muerta.

III - Estética de la naturaleza muerta

Esta estética está hecha a partir de paradojas. La naturaleza muerta parece introducirnos en el mundo de las cosas, y particularmente en el de los objetos de uso doméstico del hombre. Pero ese mundo de la Materia es, al mismo tiempo, una expresión de la vida interior del artista, de su espiritualidad, y nos incita a la meditación. Los objetos, que muchas veces revelan los gustos secretos del artista, en la naturaleza muerta se agrupan poéticamente, con lirismo. Otra paradoja: la naturaleza muerta parece dirigirse únicamente a la sensualidad (y, a menudo, a todos los sentidos, como lo demuestra la tela de Bauguin *Nature morte à l'echiquier ou les cinq sens),* pero también se dirige a la inteligencia, puesto que se trata, tanto para el artista como para el espectador, de penetrar en la esencia de lo real. Por otra parte, la naturaleza muerta no parece reproducir más que objetos inanimados, cosas que han vivido; ahora bien, lo que más nos afecta de este

género es la vida que él desprende. La expresión inglesa *still life* nos parece muy acertada: los objetos están siempre vivos. La evocación del tiempo ido se acompaña, al tiempo, de una creencia en la permanencia. Con frecuencia, el instante se convierte verdaderamente en eternidad. Nada parece más impersonal que los objetos representados con fidelidad y con realismo; sin embargo, el pintor se proyecta enteramente en esta representación (la tela *Los zapatos viejos,* de Van Gogh, nos informa tanto acerca de él como sus textos más célebres, las *Manzanas* de Cézanne revelan el yo secreto del artista, y las naturalezas muertas de Bonnard, de Matisse, nos hacen participar en su admiración poética ante el esplendor de los objetos, mientras que las *Botellas* de Morandi nos introducen en su universo fantástico).

Desde el punto de vista técnico, el género de la naturaleza muerta ha liberado a los pintores de las numerosas coacciones inherentes a otros géneros de pintura. La libertad de elección de los objetos, de su disposición, les permite concentrarse en los problemas pictóricos propiamente dichos. De esta forma, pudieron estudiar libremente los problemas de las relaciones entre los objetos y las formas abstractas, entre los objetos mismos, entre los objetos y su entorno, y pudieron lograr sugerir el volumen, el espacio en una tela de dos dimensiones. De esta forma, la composición se redujo (como, sobre todo, en el caso de los pintores cubistas) a un juego de elementos pictóricos.

Lejos de ser, como afirmaba Pascal, únicamente la representación de objetos en los que no admiramos los originales, la naturaleza muerta se ha convertido en pintura pura. Como decía Maurice Denis de una naturaleza muerta «con manzanas» de Cézanne: «No se desearía comer una manzana de Cézanne, se querría copiar». N. B.

➢ VANIDAD *[I].*

NATURALISMO

I - Sentido general

En materia de arte o de literatura, intento de reproducir lo más fielmente posible la realidad; o cualidad de una reproducción. El término es aproximadamente sinónimo de *realismo,* que lo ha reemplazado en este sentido.

➢ REALISMO *[I].*

II - Sentido particular

Movimiento artístico y literario de finales del siglo XIX, vinculado a Zola, quien formuló su teoría. El naturalismo posee, en primer lugar, las características generales del realismo (en sentido amplio): pintura de lo real sin obviar las fealdades, interés por la modernidad psicológica y, sobre todo, social. No obstante, con respecto al realismo, añade algunas diferencias específicas, que lo convierten en una rama particular de ese realismo: el papel importante que se le concede a lo psicológico en los personajes, las influencias de las teorías científicas y especialmente médicas, la pretensión de hacer de la literatura una contribución a la investigación experimental, aunque estas «experiencias» sean imaginarias.

➢ EXPERIMENTAL *[III].*

NEGATIVO. ¿Es posible una estética estrictamente «negativa»? Esto es lo que han pensado en el siglo XX los teóricos de la escuela de Francfort, y en particular el Adorno de la *Teoría Estética* y de la *Dialéctica negativa.* Se trata, para Adorno, de hacer una suerte de diagnóstico hegeliano de la muerte del arte: si de esta forma Hegel ha querido expresar que el arte, al separarse de la religión, ha perdido todo arraigo social y se dirige a una interrogación crítica, entonces esta interrogación debe ser llevada a su justo término. La crítica adorniana es particularmente incisiva en lo que concierne a la música: cuando en la *Filosofía de la nueva música* concluye que la música será en lo sucesivo «una botella en la mar» remite a una despiadada problématica del «derecho a la existencia» del compositor hoy en día –y esta problemática es, de hecho, aplicable a todas las artes–. De ahí la politización relativa de la estética en general: se pretende un análisis sin disfraz de la crisis de la modernidad, la cual no se puede sostener más que en la medida en que esta misma modernidad cree su antídoto en la especie de los artistas, quienes, rechazados por la sociedad, tienen suficiente fuerza para negar con su arte esa sociedad que les niega; lucha de David contra Goliath, sin duda, pero la única en preservar la frágil llama de la utopía de una liberación. D. C.

➢ HEGELIANO.

NEGRO

I - Sentido propio

Ausencia de toda luz; lo que absorbe completamente la luz; por extensión, lo que es muy oscuro y refleja poco la luz. En las artes plásticas, los negros se obtienen depositando sobre un fondo una sustancia (pintura, lápiz o carboncillo, tinta...) que absorbe todo el campo del espectro solar. O bien se utiliza junto con sustancias coloreadas, que se equiparan recíprocamente; o no se utilizan más que los negros y blancos, como en el grabado, donde el negro de la impresión se debe a la tinta retenida en una plancha gracias a los vacíos y a los relieves (ver *Buril* y *Grabado);* se llama grabado en forma negra, aquel que no dibuja más que las partes claras, sobre el fondo negro (ver *Manera negra* s.v. *Manera I, 2).* En todas estas artes la cualidad de un buen negro es muy apreciada, además, un artista puede encontrar mucho goce trabajando con el negro. Un buen negro es un negro absoluto, que no tiende ni al pardusco ni al violáceo, y que provoca una impresión de suavidad o profundidad.

Sin embargo, se dice que un cuadro tiende al negro cuando éste se oscurece al envejecer; esto se debe, o bien a la alteración de los colores con el tiempo, o a la difusión de ciertos colores a través de otros, de esta forma, una capa oscura sobre la que se ha pintado en claro puede remontar a la superficie. La naturaleza química y física de las

sustancias empleadas hace envejecer bien o mal un cuadro.

➢ MEDIA TINTA.

II - Sentido figurado

Se considera negro, metafóricamente, lo que despierta sentimientos de tristeza, de duelo, de miedo, de horror, de desesperación. Lo *negro* se ha convertido incluso en una categoría estética; el término designa un género en la expresión *novela negra*. Aunque esta expresión data del siglo XX, el género es más antiguo; su origen puede remontarse a *L'Ane mort* de Jules Janin (1829). Lo *negro* se aproxima a lo *sombrío* y a lo *trágico* por el hecho de apoyarse en situaciones terribles y sin salida, una marcha inevitable hacia lo peor; pero se opone a éstos por su carácter realista, ya que lo sombrío es poético y lo trágico noble y profundo; lo negro, incluso, acentúa a menudo el aspecto sórdido de los crímenes y las desgracias.

➢ SOMBRÍO *[II]*, TRÁGICO.

NEO. El prefijo neo- unido al nombre de un estilo, de un movimiento artístico, de una escuela (neo-gótico, neo-impresionismo, neo-realismo) indica la relación con una forma de arte antigua, junto con una renovación del arte, paradoja aparente que puede resolverse de dos maneras.

En algunos casos se trata de una vuelta a una forma de arte después de un cierto intervalo de tiempo en que ésta no había sido practicada. Como las circunstancias ya no son las mismas que en los tiempos antiguos en que se inspira, el neo- plantea un problema: ¿Puede en todos los casos, y en qué medida, transferir las características principales de un arte que había formado una unidad orgánica, al arte de otra época, que usa, por ejemplo, diferentes materiales, procedimientos técnicos? Se corre el riesgo de obtener algo calcado y artificial, si no consigue adquirir una nueva organicidad.

No obstante, en otros casos, neo- indica una nueva fase en la historia de una forma de arte que continúa. Se trata, generalmente, del momento en que una nueva generación de artistas alcanza la edad productiva: aunque mantengan las principales opciones estéticas de sus predecesores, ya no se encuentran en la misma situación; ya no pueden descubrir lo que sus mayores ya había descubierto y que incluso lograron popularizar y hacer que fuese admitido; pero pueden descubrir nuevos recursos, y reconducir esta tendencia hacia vías que no habían sido pensadas por los creadores del movimiento. A. S.

➢ ESCUELA, GRUPO, MOVIMIENTO *[IV]*.

NEOBARROCO. Omar Calabrese ha definido al neobarroco como un vago «aire del tiempo» en el que hay una ansiosa búsqueda de formas desde la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada. Los valores que surgen tras esta *pérdida del centro* son la inestabilidad, la polidimensionalidad, la inarmonía.

Si la modernidad está asociada al relato ilustrado-emancipatorio y la postmodernidad al advenimiento de la sociedad postindustrial (el mundo de la técnica desplegada y consumada en la cibernética), el neobarroco comparece como una lectura del presente en la cual la apelación a la historia se convierte en ejercicio *retórico*.

Christine Buci-Gluksmann señala que la *razón barroca* es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la razón de lo otro que es desbordado continuamente. El barroco es caos y exceso, como también lo es esa faz oscura de lo moderno que se sustrae a las totalizaciones.

El barroco da cuerpo a la *escisión*, sus rasgos recogen lo excluido: la *sombra* que la ilustración quiere arrinconar. El mundo barroco es *distinción*, incluso dualismo, un diferenciarse que se enreda en la infinitud.

La movilidad barroca genera su *claroscuro*, su plegamiento luminoso. El barroco inventa la obra o la operación infinitas, conduce la materia hasta los matices, las *maneras*. Deleuze ha señalado cómo el arte barroco es un arte *informal*, preocupado fundamentalmente por las texturas. Lo principal es la subversión de los límites, la extensión de la materia, de este modo el barroco se ha encaminado a un *arte total*, una suerte de teatro universal.

El mundo conceptual barroco renuncia a la *armonía* clásica profundizando las escisiones, custodiando los amargos fragmentos que persisten como señas del dolor. En realidad, el sufrimiento comparece ante el sujeto como un *espectáculo*, como un juego. Benjamín ha analizado este carácter ilusorio del *trauerspiel* que presenta la catástrofe a los ojos de los melancólicos como si un espejo tratara de devolver una imagen en la oscuridad.

La presencia barroca es una alucinación: una *alegoría**. Lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar. La imagen alegórica tiene estructural *serial*, es una repetición que hace desvanecerse el *aura** de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación estrecha con un sujeto que es determinado como *poseedor*: el concepto deviene *concetto*.

La estrategia narrativa barroca es el corte, la *ruptura*. En el neobarroco estamos ante la voluntaria fragmentación de las obras del pasado *para extraer de ellas materiales*. Calabrese ha analizado dos estéticas que surgen de esta *pérdida de la integridad*: la estética del *detalle* y la del *fragmento*.

La estética del detalle tiende en la contemporaneidad a *ralentizar el tiempo*, convierte en totalidad lo seleccionado. El efecto del detalle es pornográfico, pone en evidencia algo demasiado escandaloso. Por medio del fragmento se realiza una descripción que no recurre a ninguna unidad. Fragmentos y detalles coinciden en el uso de la *cita*, en la actitud descontextualizadora que busca el asombro, trata de incitar a pensar. La expresión de lo caótico, la irregularidad conducen a cierta excitación, una esperanza ante la liberación de las totalidades.

El placer de un mundo sin centro es el del *extravío*, la satisfacción de hacer frente a lo labe-

rántico de la existencia con las *astucias de la razón*. El *Laberinto* caracteriza a lo neobarroco, también asociado a la *agudeza*. El ingenio es lo que resta cuando somos entregados a un torbellino, el de la *pérdida de sí*. La suspensión, la indecibilidad son ya constitutivos de la obra de arte. No hay respuestas ni una *enciclopedia* que permita aspirar a ellas; las razones tienen que aducirse en un dominio rizomórfico, es decir, en proximidad con las micrologías postmodernas. En último término el murmullo de la lengua mediática neobarroca conduce a una *Estética de la Nada*.

La dimensión de la cultura acrecienta su *complejidad*, el carácter conflictual de los discursos. Calabrese sugiere que tal vez está naciendo una geometría no euclidiana del saber, esto es, sometida a las fluctuaciones de las crisis, los experimentos, las dudas, más que aferrada a las certezas clásicas. La estética neobarroca intentará buscar una diferente conformación del espacio cultural que atiende a la elasticidad de todas las manifestaciones, a su dimensión fractal, descentrada. F. C.

NEOCLÁSICO

I - Sentido general (salvo en danza)

Se aplica a toda obra de arte moderno o contemporáneo que se inspira en formas antiguas (sobre todo en las artes plásticas) o en el clasicismo francés del siglo XVII (especialmente en literatura).

El término ha tenido, a menudo, un matiz despectivo. Al igual que los otros vocablos formados con el prefijo *neo-*, caracteriza un estilo hecho de copias más o menos serviles de un modelo histórico, de préstamos e imitaciones. En este caso se debe tanto a una falta de inspiración original como a la admiración de las grandes obras del pasado.

Pero el vocablo también ha tenido una acepción neutra, y hasta laudatoria, cuando el neoclásico une una inspiración personal a una estética de racionalidad, de orden y medida, a un vocabulario artístico simple y equilibrado. A menudo se trata de un rechazo de un vanguardismo efímero en favor de valores estables que, no obstante, no excluyen la novedad. El *Palais de Chaillot* de Caru y Boileau (1937), el *Musée des Travaux Publics* (1937) de los hermanos Perret, se consideran neoclásicos. Actualmente se relaciona, con frecuencia, a lo neoclásico con lo «postmoderno» (ver, por ejemplo, las realizaciones arquitéctonicas, o los proyectos, de R. Bofill). En música, la *Sinfonía clásica* de Prokofiev se quiere clásica, porque manifiesta su modelo formal.

➢ POSTMODERNO.

II - Sentido particular e histórico

En un sentido más restringido, el neoclasicismo es un período de la Historia del arte que abarca desde la primera mitad del siglo XVIII hasta el primer tercio del XIX. El Primer Imperio asiste a su pleno desarrollo; por ello en Decoración y mobiliario se confunde con el estilo Imperio. Se trata de un movimiento que recorrió toda Europa y los Estados Unidos, donde, bajo el nombre de *Greek revival*, se extenderá por más tiempo durante el siglo XIX. De la misma forma marcará, y durante mucho tiempo, la arquitectura anglosajona en las colonias (estilo colonial).

El neoclasicismo es el producto de una reacción al barroco* exuberante (rococó*) del siglo XVIII, así como de los primeros grandes descubrimientos arqueológicos (Herculano, Pompeya, 1748), seguidos de una admiración por la Antigüedad (investigaciones arqueológicas de Champollion, creación de los Museos). Se apoya, igualmente, en trabajos de erudición estética: *Historia del arte de la Antigüedad*, 1764, y *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas*, 1735, de Winckelmann. Se produce, también, a la par que las prédicas de Rousseau por el retorno a la Naturaleza, y que las primeras manifestaciones pre-románticas inglesas y alemanas. El culto a la virtud y a la sensibilidad se unen al gusto por lo antiguo. A ese respecto, escribió Diderot: «Me parece que habría que estudiar lo antiguo para aprender a ver la naturaleza.»

En arquitectura, Gabriel *(Plaza de la Concordia, Château de Compiègne)*, Soufflot (iglesia de *Santa Genoveva*, actualmente *Panteón)* Chalgrin *(Arc de triomphe de l'Etoile)* ilustran el movimiento en Francia. El arquitecto más original del neoclasicismo es C. N. Ledoux, arquitecto a la vez moderno y visionario (arquitectura funcional). Retomó las formas clásicas por necesidad estructural. Debemos citar, también, a E. L. Boullée, Percier et Fontaine, Vignon (iglesia de *la Madeleine)*, los hermanos Adam en Inglaterra, Langhans en Alemania (la *puerta de Brandeburgo*, en Berlín), que retoman formas y estructuras sin interpretarlas.

En escultura y en pintura, el neoclasicismo es menos una reproducción servil que una inspiración trascendida. Canova alcanza una pureza de expresión completamente personal, al igual que Thorvaldsen en Dinamarca. David, Ingres, en Francia, R. Mengs, en Inglaterra, muestran un neoclasicismo pictórico sólido, tan vigoroso como original. Los temas y el ambiente son tomados de la Antigüedad, pero no el estilo ni la expresión.

El neoclasicismo marcó todos los dominios artísticos e incluso las costumbres y la lengua. La Revolución Francesa, que preconiza la vuelta a la «virtus» romana, rehabilita vocablos como Cónsul, Senado, ciudadano, prefecto, etc. Napoleón funda el Imperio a imitación de Roma. Más que un movimiento artístico, es sobre todo una corriente de pensamiento: gusto por la arqueología, voluntad de conservación de los monumentos del pasado, deseo de reencontrar una mítica grandeza moral y pureza política atribuidas a la Antigüedad. Una de las consecuencias más insospechadas del movimiento neoclásico es el nacimiento de la vestimenta teatral. Lekain, contemporáneo de Voltaire, introduce, tímidamente, el traje a la antigua que Talma, bajo el imperio, impondrá de manera definitiva. A partir de entonces, la vestimenta y los decorados teatrales serán históricos y poseerán «color local».

El neoclasicismo también llegó al mundo de las Letras. En un primer momento, se caracteriza

por unos autores poderosos y originales: A. Chénier, embebido de literatura griega, propone «sobre pensamientos nuevos, hagamos versos antiguos»; Goethe, tras un período pre-romántico *(Sturm und Drang),* retorna, durante un tiempo, a una expresión clásica *(Ifigenia).* Esta fase, de corta duración, fase creadora, se continúa en el movimiento romántico.

En un segundo momento, el neoclasicismo literario se estanca en un conservadurismo estilístico volcado hacia el clasicismo francés del siglo XVIII, para concluir en una retórica vacía y en el academismo (Luce de Lancival, Ponsard). H. P.

➢ ANTIGÜEDAD.

III - Sentido especial en la danza

El término neoclásico tiene en danza un sentido muy particular, ya que se denomina *clásica* la danza que se produce en la época romántica. El neoclasicismo es una nueva forma de la danza clásica, que se formó durante el segundo período de los ballets rusos de Diaghilev, y que se extendió por el mundo entero de 1930 a 1950. Este movimiento añade al clásico, del que conserva todos los elementos, un cierto número de novedades. En lo que concierne a la técnica, el adelantamiento de puntas, y la reintroducción de posiciones normales que multipliquen la orientación de desplazamiento. Su consigna es *libertad.* Sus grandes representantes son Balanchine en los Estados Unidos y Serge Lifar en Francia.

La danza neoclásica es más realista, menos idealizada, depurada que la danza clásica. Es, también, más variada, menos rígida en su concepción, más apta para diferentes temas; comprende hasta el ballet de tesis, que nace durante este período. Modifica el aspecto del adagio*, tornándolo más sensual, y devuelve al bailarín una importancia equivalente a la de la bailarina. Se trata de una forma de danza y no únicamente de un nuevo estilo, ya que pone en cuestión principios de base, como el dehors. G. P.

➢ LIFARIANO, TESIS *[II, 2].*

NEOPLATÓNICA (estética). El neoplatonismo es una escuela filosófica de los primeros siglos de la era cristiana, inspirada en Platón, pero con tendencias bastante eclécticas. Su principal representante y fundador, Plotino (205-270), expuso en *Enéadas* toda una doctrina de estética, especialmente en el libro VI de la Primera *Enéada,* consagrado a lo Bello.

Plotino retoma la idea platónica de una ascensión hacia lo Bello mediante los sucesivos grados de la belleza de los cuerpos, y después de las almas. Plotino precisa que la belleza de las cosas bellas consiste en que una forma «ordena, combinándolas, las múltiples partes de las que un ser se compone; las reduce a un todo convergente, y crea la unidad en la conciliación de las partes, porque ella misma es una, y porque el ser formado por ella debe ser uno, en la medida en que una cosa compuesta de muchas partes puede serlo. La belleza reside, entonces, en este ser, mientras éste permanezca en la unidad, y mientras esta belleza se dé en todas sus partes y en el conjunto. Cuando la belleza acaece en un ser uno y homogéneo, concede la misma belleza al conjunto; es como si una potencia natural, que procediese como el arte, concediese la belleza, en el primer caso a una completa con sus partes, y en el segundo caso a una sola piedra. De esta forma, la belleza del cuerpo deriva de su participación en una razón que procede de los dioses» (primera *En.,* VI, 2). En una obra de arte es la idea interna, por tanto, el principio de unidad; en una obra arquitectónica, por ejemplo, es lo que se sustrae de la forma exterior.

Esta concepción de la belleza como unidad y armonía interior se aplica, además, a los seres no materiales, como las almas. Cada ente particular es, por consiguiente, más bello cuanto más esté en concordancia consigo mismo; de esta forma tiende cada uno de ellos hacia lo Bello en sí, ya que «no podrían ser cada vez más bellos si no existiese lo Bello» (VI *En.,* III, 11).

De esta teoría de lo bello resulta una teoría de lo feo, que no es una realidad positiva, sino una carencia de ser, una privación: la privación (total o parcial) de la forma. La fealdad absoluta es la ausencia completa de toda forma (primera *En.,* VI, 2); pero existen grados de fealdad, y «la fealdad de lo menos feo consiste en lo que participa de una forma en un grado no definitivo» (VI *En.,* I, 9), es decir, que en esta cosa menos fea «la materia no ha sido formada enteramente por la idea» (primera *En.,* VI, 2). En lo que concierne a la fealdad del alma, ésta se da, sobre todo, en la presencia de elementos no solamente «extraños a su propia naturaleza», sino en tener una dirección natural opuesta a esta naturaleza.

La estética neoplatónica se fundamenta en la idea de vida y sentido de un movimiento. La belleza es un *movimiento ascendente hacia el Uno.* Cuando nosotros lo contemplamos, lo bello tiene «el poder de producir en nosotros una emoción particular, y este acto es movimiento» (VI *En.,* II, 18); y si la Belleza en sí pertenece al nivel de la Inteligencia y del Ser, ella es, en sí misma, acto y movimiento. En efecto, a este nivel, lo Bello es todavía diferente del Bien; pero ambos tienden y conducen al Uno, porque «el Uno está más allá del Ser» (VI *En.,* II, 3); y allí ambos concluyen y se funden en un común origen divino, donde el alma encuentra su verdadera patria. A. S.

➢ BELLO, BELLEZA, ECLÉCTICO/ECLECTICISMO, FORMA *[V, 5],* ISLÁMICA (ESTÉTICA) *[I, 4],* PLATÓNICA (ESTÉTICA).

NEUTRO. Es neutro, *ne uter,* lo que no posee ninguno de los dos estatutos de ser, opuestos en una disyunción: ni masculino ni femenino, sin tomar partido ni por uno ni por otro de dos adversarios, etc. Este término tiene dos usos en estética.

I - En pintura

Se llama *color neutro* a lo que no tiene ninguna coloración precisa, y cuya tonalidad no es ni clara ni oscura; es un color medio grisáceo, como

el que obtiene la confluencia óptica de dos colores complementarios.

➢ GRISÁCEO *[i]*.

II - En literatura

La neutralidad es fundamentalmente ausencia de compromiso personal; en la literatura narrativa, en particular, el narrador puede ser neutro con respecto a lo que narra, si no presenta lo narrado desde un punto de vista que le comprometa. Para Maurice Blanchot *(L'Entretien infini),* la neutralidad puede caracterizarse por una «voz narrativa» que «dice la obra a partir de ese lugar sin lugar donde la obra se calla», y que habla «a distancia». También puede considerarse neutro lo que se dice al nivel de una corriente de lenguaje que, antes de enunciar lo que una cosa es, se contenta con ser simple murmullo del «hay» (Levinas). D. C./A. S.

➢ NARRACIÓN.

NIETZSCHEANA (estética). La estética nietzscheana se asocia generalmente a la dualidad conceptual de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco,* que constituye el concepto central de su primer libro, *El Nacimiento de la tragedia,* pero está muy lejos de reducirse únicamente a esto. Se pueden distinguir, como en toda la filosofía nietzscheana, una fase schopenhaueriana y wagneriana, después otra fase que se opone a lo que Nietzsche denomina entonces el pesimismo y la negación cristiana de la vida, reclamando para sí el espíritu de las Luces; una última fase, al fin, más mesiánica, retoma la temática de la tragedia, en la que el mismo Nietzsche termina por identificarse con Dionisos. La primera estética está impregnada del entusiasmo por la ópera de Wagner, la segunda por la admiración hacia Stendhal y Bizet, la última, por la vehemente oposición a Wagner y por el descubrimiento de Dostoievski. Más que por la dualidad de lo dionisíaco y de lo apolíneo, la estética nietzscheana puede definirse por su relación pasional con Wagner, primeramente dios y maestro, después demonio seductor, farsante y enemigo. Y a través de Wagner, lo que se vislumbra en la estética de Nietzsche es el cristianismo y su moral –la moral victoriana de su época–. En *El Nacimiento de la tragedia* el nihilismo y la religión del arte de Schopenhauer y de Wagner aparecen en oposición a la moral cristiana y al socratismo; a su vez, Nietzsche descubrirá lo que les une de forma más profunda, y se apartará de ellos.

En su origen, las categorías de lo dionisíaco y de lo apolíneo, ya empleadas por Schelling y cercanas al espíritu de Hölderlin, eran concebidas en función de una teoría de la tragedia, la ilusión apolínea hacía soportable la verdad del conocimiento dionisíaco que revela el eterno dolor de la vida más allá de la apariencia de los individuos. Pero el héroe, la culpa y el castigo constituyen en esta teoría aspectos desdeñables, en la medida en que la vida se reduce por completo a la apariencia y no «se justifica más que como fenómeno estético». Más que una teoría de la tragedia, se trata de una visión estética del mundo, de un intento de salvar la metafísica por medio del arte, de detener el curso de la historia y de retomar la crítica de la tragedia concebida por el socratismo. Al rechazar la consideración de la tragedia griega desde la perspectiva de una filosofía de la historia, Nietzsche se ve incapacitado para percibir la legitimidad histórica del drama no trágico de Eurípides, que tendrá una gran influencia en el teatro posterior. Y al oponerse a ello, la estética nietzscheana acabó por encarnar la negación de todo intelectualismo moderno en el arte, los valores de la intensidad, de la fuerza, hasta el vitalismo biológico, valores que llegaron a ser reivindicados a la vez por el peor oscurantismo, el discurso del arte «degenerado» ya aparecía en *El Nacimiento de la tragedia,* y por los pensadores y artistas modernos que oponían la intensidad del cuerpo sufriente y del placer físico a una falsa espiritualización idealista.

En la estela de Schopenhauer, Nietzsche coloca a la música en la cumbre de la jerarquía de las artes, al ser su esencia dionisíaca por oposición al carácter apolíneo de las artes plásticas; más allá de la apariencia y de la ilusión de la belleza visible, la música es el lenguaje mismo de la voluntad universal. Nietzsche establece un paralelismo entre la música y la filosofía alemanas y piensa unirse a Wagner para insuflar vida al espíritu dionisíaco de la tragedia griega. Pero cuando conoce que Wagner prepara un *Parsifal* de inspiración cristiana, la ruptura con la negación pesimista de la vida se torna inevitable. La segunda estética nietzscheana se perfila en *Humano, demasiado humano* (1878); donde se reclama la filosofía de las Luces, de Voltaire, provocando con ello la cólera de Wagner, la ruptura y el aislamiento de Nietzsche. Esta estética es antirromántica y antigermánica; los alemanes que, como Goethe, tienen encanto a los ojos de Nietzsche, son excepciones. Todo artificio artístico aparece ahora como una deshonestidad, un pensamiento insuficiente, juvenil; mientras que la primera estética apoyaba la creación artística muy por encima del socratismo teórico. Las preferencias de Nietzsche van a partir de ahora hacia el clasicismo riguroso, la medida, la simplicidad, incluso hasta la levedad. Rechaza toda ampulosidad, todo recargamiento. El arte griego ya no aparece bajo su aspecto dionisíaco, sino bajo su forma apolínea, controlada, transformada en su forma más ligera; los franceses son considerados los griegos modernos. Y Nietzsche, reaccionando contra la caracterización legendaria del artista inspirado que produce sin esfuerzo obras geniales, quiere restablecer la realidad de los hechos, mostrando toda la parte de *selección* y de trabajo que comporta la creación artística. El concepto central de la estética de Nietzsche será a partir de ahora el estilo, fruto de una competencia y de una selección rigurosas entre los artistas, en última instancia una cualidad moral. Y en efecto, la reflexión estética ya no ocupa más que un lugar secundario en la obra del filósofo, ahora consagrada sobre todo a la génesis de las categorías morales y de los valores en general.

Al final de su vida creadora, en 1888, Nietzsche vuelve a su punto de partida, a la reflexión acerca de Wagner. *El Caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner* marcan el proceso de revisión de *El Nacimiento de la tragedia.* Comparado con Bizet, con la crudeza y la ligereza mediterráneas, Wagner aparece como una enfermedad del arte moderno, encarnando junto con Victor Hugo el tipo del histrión, que sacrifica todos los valores artísticos en pos de una teatralidad, una demagogia enfocada a entretener al vulgo. La última estética nietzscheana revindica unos fundamentos biológicos, fisiológicos: juzga en términos de salud y enfermedad, cargando todo su peso en la temática de la pretendida decadencia del arte moderno. La embriaguez, la intensificación de la fuerza y el sentimiento de plenitud son las condiciones del arte auténtico, que se constituye en un remedio contra el nihilismo occidental. Wagner le había convulsionado por lo *siegfriediano* (que Nietzsche describe como una verdadera categoría estética); pero el compositor renunció a sí mismo al abandonar lo siegfriediano. Retomando en *El Crepúsculo de los dioses* su distinción de lo apolíneo y lo dionisíaco, Nietzsche describe dos formas de embriaguez, la de las artes plásticas o épicas, visionarias, y la del músico que intensifica todas las emociones del cuerpo; pero la embriaguez no está asociada a una inconsciencia, sino, más bien, a una superconciencia y a una forma rigurosa. El gran estilo es la manifestación suprema de la voluntad de poder, una afirmación de la vida hasta en sus aspectos trágicos, donde se anuncia la victoria sobre el nihilismo cristiano, el que Nietzsche descubre en toda la cultura del siglo XIX.

La estética nietzscheana, que no es más que un aspecto importante de su filosofía, aunque nunca elaborada como tal, ha inspirado a numerosos pensadores y escritores, especialmente a Thomas Mann (cf. *Tonio Kröger, Doctor Faustus),* Gide (*El inmoralista*), entre los filósofos, en particular a Heidegger *(Nietzsche),* y más recientemente Gilles Deleuze *(Nietzsche y la filosofía)* y J. Derrida *(Force et signification).* R. R.

➢ APOLÍNEO, BACANAL, DIONISÍACO, NIHILISMO *[II].*

NIHILISMO. ***I*** - Actitud que ataca la idea de valor. En la época moderna se ha acusado incluso de nihilismo a las obras de arte de vanguardia*, al volver a cuestionar las convenciones adadémicas –como si buscar la vía de otros valores fuese una negación de todo valor–.

➢ DADÁ.

II - Si Nietzsche se había desmarcado con vigor del «nihilismo de los débiles», y si rechaza como nihilista la doctrina kantiana del desinterés en arte, no por ello debemos olvidar resaltar la importancia terapéutica de un nihilismo superior, absolutamente positivo, que permite a la actitud «genealógica» deshacer los falsos valores, y con ello ayuda a entrever la posibilidad de una transmutación de todos los valores –incluso los del arte–. D. C.

➢ NIETZSCHEANA (ESTÉTICA).

NIÑO / INFANTIL

I - El niño en el arte

1 / La representación del niño

Ser humano todavía en crecimiento y formación, el niño ha interesado de forma desigual a los artistas, y a los literatos; su presencia en el arte varía según las épocas, y ha sido representado a menudo de manera errónea o convencional. Sólo por su aspecto exterior, ciertas obras de arte (bastante frecuentes en la Edad Media) no representan sino a un adulto muy pequeño, y no respetan las proporciones reales entre la cabeza, el cuerpo y los miembros de un niño. El mismo desconocimiento se pone de manifiesto al representar su forma de comportarse, de hablar, de pensar, de sentir. Pero algunos artistas y escritores, observadores e interesados por estos pequeños personajes, han dado imágenes suyas de gran justicia, desde los angelotes de Rafael a los bustos de niño de Houdon y a las niñitas de Berthe Morisot, desde la Pucelle a las Manches Petites de Chrétien de Troyes *(Perceval)* al Cuib y Tioup de Georges Duhamel *(Los placeres y los juegos).*

Pero el niño presente en el arte no siempre lo está en tanto que niño. Así, se encargan a algunos artistas los retratos de príncipes o princesas muy jóvenes por el rango social de los modelos y no por su edad. Hay numerosas razones no estéticas (sociales, religiosas, familiares...) para representar a los niños. Sin embargo, tambien las hay de tipo estético.

2 / Funciones estéticas del niño

El niño, en tanto que niño, está a menudo investido de una *función dramática* nuy fuerte. Representa a la vez una esperanza, un ser orientado hacia el porvenir, una condición del futuro, y también un ser frágil, necesitado de protección. De ahí, por ejemplo, el tema explotado tan a menudo en la tragedia, el drama o el melodrama, del niño amenazado, que necesita ser salvado. Pero su función dramática no basta para hacerlo materialmente presente; así pues, el niño cuya vida está en juego no aparece en *Andrómaca* o en *El huérfano de China.* Hacen falta también otros motivos para representarlo. Y los encontramos en su aspecto: su frescor, sus formas lisas y redondeadas, sus rasgos poco definidos todavía y, sin embargo, con una fisonomía tan móvil y expresiva; se presta particularmente a categorías estéticas de las que resultan representaciones como las del niño travieso, o si se trata de niños muy pequeños, el niño gracioso y encantador. El pensamiento del niño puede ser despreocupado, lleno de alegría de vivir, y también de una gravedad y seriedad que asombran. De este modo, numerosos retratos de niños expresan con la mirada una cierta interrogación que han sabido captar los grandes pintores. Es esta ambigüedad del niño lo que seduce, alegre y serio, sensible y sin piedad, frágil y extraordinariamente resistente. No del todo socializado, todavía novato, puede proporcionar a un autor una visión nueva sobre el mundo. Su sinceridad cándida ha sido utilizada como un recurso sutil de sátira (personaje del niño malcriado). La intensi-

dad con que siente las cosas pequeñas, lo convierte en una especie de detector privilegiado, particularmente interesante para presentar ciertos aspectos estéticos del mundo. Los recuerdos de la infancia son una mina inagotable para el poeta, el novelista. Y el niño experimenta además sentimientos estéticos muy vivos (no precisamente frente a aquello que al adulto medio le llama la atención, sino frente a una bola de ágata, una flor, un insecto...) eso facilita una fusión entre el espíritu del niño y el del artista. Pero sería simplista y apresurado reducir el artista al niño, como se ha querido hacer a veces.

II - El arte de los niños

Es un hecho comprobado que existen en el niño disposiciones estéticas que pueden alcanzar gran desarrollo si se las cultiva. Desgraciadamente, la educación necesaria suele faltar.

Ciertas artes exigen, para ser cultivadas a un nivel suficientemente elevado, que se empiece a trabajarlas desde joven, cuando los miembros, las manos, son todavía maleables. Esto plantea algunos problemas: ¿se puede decidir el porvenir de un niño desde muy pequeño? Además, desde el momento en que el niño triunfa en su arte y se lo quiere hacer desde la infancia un profesional, existe el riesgo de que sea explotado.

Pero al lado del arte aprendido, se ha querido ver en la producción artística del niño una espontaneidad que le confiere un valor particular. Se ha considerado incluso como una garantía de valor el hecho de que una forma de arte se corresponda con lo que hacen los niños. No hay que olvidar que el niño, si bien tiene mucha imaginación, también es *espontáneamente imitador.* Muy a menudo, busca por sí mismo algo que copiar; las exposiciones de dibujos de niños, tan numerosas desde hace un siglo, muestran cómo el niño está muy influido por lo que ve: lo que el niño hace «espontáneamente» es generalmente el tipo de arte de moda en ese momento.

Por otra parte, muy a menudo, lo que el adulto aprecia en un dibujo de un niño es lo que el niño ha hecho sin querer, intentando hacer otra cosa. Aunque el niño tenga virtuales dotes artísticas, éstas no son sino virtualidades. Ése es el motivo por el que el estilo «infantil» suele desagradar a los niños.

Pero junto a este arte *de* niños, hay también un arte con *participación de los niños,* y con frecuencia dirigido a ellos. Un buen ejemplo de esta forma mixta se encuentra en las formas modernas de teatro de niños. No aquel en que los niños actúan y se transforman en perros amaestrados, sino el que los adultos hacen con y para los niños. El antecedente principal es el *Teatro del Tío Sebastián,* de Léon Chancerel, que actuaba improvisando, guiado por las reacciones de los participantes del público infantil. Actualmente esas formas de teatro se multiplican, Teatro de la Manzana Verde en las afueras de París, Teatro de los Jóvenes Amigos en Lyon, etc. Pero estas formas mixtas nos llevan a considerar el arte para los niños.

III - El arte para el niño

Aunque haya formas que reúnan varios de estos caracteres, hay que evitar la confusión, que puede ser grave, entre el arte que tiene al niño como *tema,* el arte que tiene al niño como *autor* y el arte que tiene al niño como *destinatario;* la expresión arte infantil, literatura infantil, los confunde a veces. Pero, ¿en qué puede, por ejemplo, la ingenuidad del niño, que asombra a un adulto, interesar al propio niño? El niño quiere crecer, de ahí su frecuente repugnancia por las obras pueriliizantes que se le quieren imponer. La literatura en la que los niños son los héroes no es siempre la más apreciada por ellos (a pesar de las consignas impuestas a veces por los editores a los autores). Y ciertas obras centradas en la infancia no están en absoluto adaptadas a un público joven.

¿Existe, pues, un arte, una literatura para niños?

Esta idea data, en líneas generales, del siglo XVIII, surgiendo, en un principio, la literatura para niños como preocupación pedagógica. En el siglo XIX aparece la edición para niños. La idea puede encontrar una cierta justificación en el hecho de que toda literatura no es accesible a los niños.

Así, su capacidad de síntesis y de atención relativamente reducida no permite al niño abarcar y comprender una intriga excesivamente compleja. El niño fragmenta, se dirige voluntariamente al detalle (los que dirigen visitas de niños a museos lo ha señalado frecuentemente). Y aunque el niño pueda adquirir enormes conocimientos leyendo, no puede comprender lo que le es ininteligible sin ciertos conocimientos previos que no posee.

Pero la noción de literatura o de arte para niños no comporta solamente la idea, bastante razonable, de una producción accesible a los niños; implica también la idea mucho más discutible de una producción reservada a los niños. Y, en consecuencia, vedada a los adultos, por ser demasiado inferior para ellos (Julio Verne, varias veces presionado por sus amigos para que presentase su candidatura a la Academia Francesa, rehusó siempre, diciendo que no podría ser elegido, por estar clasificado como autor para la juventud). Las causas de esta discriminación son absurdas: el arte para niños, la literatura para niños, son considerados con desprecio porque no son agudos (como si eso fuera una condición de valor estético) y porque son simples (como si la complicación fuera también una condición necesaria); además, la distinción tiene sus ventajas comerciales y estimula la pereza de los padres y educadores (la señal «colección para la juventud» dispensa de leer el libro que se da al niño. Es sorprendente, por otra parte, ver qué pocos profesores leen los libros «Para niños» de su centro).

Así, podemos concluir que toda obra literaria o artística accesible a los niños, si es bella, es válida también para los adultos. Basta, para convencerse, con leer algunas obras maestras tales como *La Bella y la Bestia* (de Mme. Leprince de Beaumont), *Trésor des Fèves et Fleur des Pois* (de Charles Nodier), *Les ailes de courage* (de George Sand), *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* (de Selma Lagerlöf), o *La isla del tesoro* (de Stevenson).

➢ JUEGO, JOVEN/JUVENTUD.

NO. Género teatral lírico japonés. Se representa sobre una plataforma rectangular, abierta por tres lados, y con un tabique al fondo decorado con la imagen de un pino. Los espectadores la rodean desde dos lados. En el tercer lado, a la derecha de los espectadores, ocho cantantes se colocan en dos filas; en el fondo, los instrumentos (una flauta y dos o tres tambores); al fondo a la izquierda pasa en oblicuo una pasarela, el «camino de flores», a la vez acceso a la escena y lugar escénico. Dos actores: *1)* el *shité* («el activo»), actor principal, enmascarado, que declama, canta, monologa o dialoga con el otro actor, danza, o gesticula a partir de los cantos del coro; y *2)* el *waki* («el acompañante»), que sirve de intermediario entre el shité y el público, sitúa el lugar y la época, suscita las acciones y apariciones del shité, dialoga con él; perteneciente a nuestro mundo, no está enmascarado. Algunas veces aparecen dos «compañeros accesorios», o un «personaje niño». Una representación comporta varios no, entre los cuales se intercala una farsa graciosa. La acción del no es simple, ampliamente abierta a lo legendario y a lo maravilloso.

El mismo nombre del género indica que el concepto de no es un concepto estético. Procede de un vocablo chino que significa «arte», y que se añadió al nombre de varios géneros populares anteriores (musicales o dramáticos: la «danza de las arroceras», la «danza del mono» o «danza dispersa»), cuando éstos se convitieron en espectáculos artísticos a la vez que se vinculaban con un desarrollo religioso. Por ello, el no se fue constituyendo progresivamente a lo largo del siglo XIV; finalmente, el género se fijó y se llamó no, a secas. Los siglos XV y XVI suponen la gran época de creación. A partir del siglo XVII, una ley que obliga a no representar más que el repertorio ya configurado hace de él un género tradicional, donde la creación se limita a las variaciones sobre las piezas antiguas. Este período ha transmitido una colección clásica de 264 no.

La estética del no consiste esencialmente en una *integración perfecta de elementos diversos en una forma simple,* a la vez rica, rigurosa y fluida. El no es, conjuntamente, drama, texto literario (no exactamente hablado, sino una especie de canto-recitado especial), música, pantomima, danza, arte de vestuario y de máscaras, pieza edificante, alegría de fiesta, espectáculo para estetas y acto espiritual; por todo ello se le ha comparado a la ópera, al misterio medieval y a la tragedia griega. Todos esos elementos los concilia, antes que nada, mediante una gran *estilización* que permita dotar de una «buena forma» única a algo de gran complejidad. Todo en la obra es significativo. Utiliza también delicados procedimientos de ajuste, de los que basta con citar algunos ejemplos.

Todo el conjunto está organizado según un principio que se aplica a la música, al texto, al éthos y a la acción: introducción, desarrollo y final (cada fase organizada interiormente bajo el mismo principio). Una dicción especial permite hacer coincidir las unidades poéticas del texto y las unidades rítmicas de la percusión (por ejemplo, una unidad rítmica en 16 tiempos con un verso de 12 sílabas en dos hemistiquios de 5 y 7 sílabas). Los gestos de los percusionistas constituyen, a la vez, una forma de tocar los instrumentos y una especie de decorado gestual al fondo de la escena. El teatro no no es una pieza litúrgica, pero mantiene un vínculo con el budismo en su planteamiento: muy a menudo, se comienza por mostrar al personaje principal en una reencarnación, después, remontándose en el tiempo, se le sitúa en una vida anterior. Una fonación particular permite dotar a los timbres vocálicos de un matiz especial, a la vez grave y sereno, «confluencia de los refinamientos estéticos y espirituales»; por lo que respecta a las voces de los percusionistas, en las que observadores occidentales han visto un estímulo o una reacción afectiva, Akira Tamba ha mostrado que están «investidas de una doble función: musical por una parte, y espiritual»; por un lado, se integran en la música y marcan la estructura rítmica, pero también están cargadas de una significación espiritual, permitiendo «captar intuitivamente la consciencia inmanente»; además, aunque muy estilizados, «transmiten a los espectadores los estados de ánimo de los personajes» (A. Tamba, *La structure musicale du Nô,* 1974). A. S.

➢ CORPORAL, JAPONESA (ESTÉTICA), KABUKI.

NO-FIGURATIVO. Califica, en las artes plásticas, una obra que no reproduce la apariencia exterior de objetos sensibles tal como se muestran a la percepción. Lo no-figurativo puede ser también no-representativo, aunque existe lo no-figurativo representativo, cuando significa algo sin imitarlo en su aspecto. A. S.

➢ ABSTRACTO, GRADO, FIGURATIVO, REPRESENTACIÓN *[II].*

NO-REPRESENTATIVO. Califica, en las artes plásticas, una obra de primer grado*, que no significa otra cosa que ella misma. A. S.

➢ ABSTRACTO, GRADO, FIGURATIVO, REPRESENTACIÓN *[II].*

NOBLE

I - Sentido general

Si el vocablo noble adquiere significados diversos en el dominio social y jurídico, y en el dominio moral, toma también un sentido particular en estética, ya que designa una *categoría estética* perfectamente caracterizada. La belleza de lo noble se define por la unión de la magnitud, la dignidad, con la elegancia y el acomodo. Es, en consecuencia, una categoría del equilibrio y la medida, donde prevalece una alta consideración de la simplicidad, y donde cualquier tendencia a lo majestuoso y lo imponente se preserva de las exageraciones de lo grandioso para mantener una apariencia de facilidad, donde la amplia disposición (que excluye tanto los movimientos precipitados como la multiplicación confusa de ornamento) queda templada por el estilo.

Como todas las categorías estéticas, lo noble se encuentra en todas las artes; una arquitectura, una pintura, pueden ser nobles, al igual que una danza, una música, una poesía; el término se aplica asimismo al comportamiento en un cierto arte de vivir. Pero el vocablo *noble* ha adquirido, además, en algunas artes, un significado especial.

➢ DISTINCIÓN/DISTINGUIDO, ELEVACIÓN *[III]*.

II - En literatura

El estilo *noble* equilibra una cierta tendencia al estilo periódico y un gusto por las frases de carácter claro y relativamente simple; pero se define sobre todo por la *elección de los vocablos*. Excluye de su vocabulario las palabras de registro* familiar o trivial, y también todas aquellas que evoquen imágenes demasiado ligadas a las pequeñas circunstancias de la vida cotidiana. Sin embargo, la distinción entre términos nobles y términos innobles varía con las lenguas y con las épocas de una misma lengua, debido a la evolución de las costumbres, y a causa de las asociaciones de ideas que aparecen y que se olvidan. A. S.

➢ PERÍODO, SOSTENIDO *[III]*.

III - En danza

El término noble adquiere un valor histórico. El estilo noble es un estilo de danza de los siglos XVII y XVIII, heredero de las danzas señoriales* de la Edad Media. La danza noble se caracteriza por la dignidad, la gracia, la perfección de la ejecución, y comporta pocas dificultades técnicas (que, por otra parte, los vestidos recargados y voluminosos habrían imposibilitado). Era el estilo más apreciado en su época, y los más grandes bailarines profesionales franceses (Beauchamp, Pécourt, Mallon, Blondi, Mlles La Fontaine, de Subligny, Prévôrt...) lo han sido en el estilo noble. Este estilo propiciará el surgimiento, en el siglo XIX, del estilo francés*. G. P.

➢ SEÑORIAL.

NOCTURNO. Que tiene lugar durante la noche. El término incumbe al lenguaje de la estética en tres sentidos.

I - Sentido literal: el nocturno visual

La noche, por su oscuridad ambiente, revaloriza las luces o aquellos objetos alumbrados que se tornarían invisibles en la claridad del conjunto del día. Existe además una estética nocturna en las iluminaciones* y fuegos de artificio*, en el alumbrado de monumentos por la noche, y en las representaciones pictóricas de escenas como las de los caravagistas, y aquellas en que Georges de La Tour focaliza la luz de un candelabro o de una vela sobre algunos personajes que, de esta forma, son resaltados sobre el fondo oscuro. Incluso aparte de estas luces artificiales, los paisajes nocturnos necesitan de alguna luz, aunque sea débil, para poder ser discernidos por el ojo; es el típico caso de los paisajes al claro de luna: luz irreal, a menudo desdibujando las formas, atmósfera de misterio y transfiguración del aspecto habitual de las cosas. Se puede decir, en general, que, por muy paradójico que parezca, la estética visual del nocturno es una estética de la luz.

II - Sentido figurado: el éthos nocturno

La noche no es sólo un hecho físico. Es también una realidad afectiva. Bajo esta consideración, el nocturno está presente buen número de veces en arte. En principio, la noche es el período en que las relaciones sociales cambian; finaliza el trabajo cotidiano, las relaciones sociales y serias se interrumpen; las relaciones interpersonales no continúan más que por placer, devienen lúdicas, aureoladas de fantasía; los bailes, el teatro, «con sus luces», hacen de la realidad nocturna una vida transfigurada, de sueño y de fiesta*. Pero la noche es también el momento del sueño, del reposo, el período del recogimiento, calmo, íntimo. Con el dormir acaece el soñar; lo que muchas veces hace de la noche el lugar privilegiado de la afectividad y la imaginación. V. Jankélévitch insiste, por ejemplo, en la consideración del pensamiento nocturno como algo emocional. Hablamos de estados nocturnos del pensamiento para indicar estado de semiconsciencia, donde el espíritu se abandona a las potencias secretas. Novalis llama a la noche «el lugar de las revelaciones». La noche, en efecto, puede parecer cargada de poderes invisibles, presentes a nuestro alrededor en la oscuridad. El arte* y la poesía*, como el cuento*, mantienen abierto el abanico de las misteriosas presencias nocturnas, desde lo mágico* y maravilloso* hasta las formas más intensas de la angustia* y el terror*. En esta noche, el hombre está separado de los demás hombres; se convierte en la exacta inversión de la fiesta nocturna; la noche como lugar de la soledad, para aquel que vela mientras los otros duermen. La vigilia nocturna del que pierde el sueño es un tema clásico, con todas las invocaciones al sueño: «Sueño, apacible hijo de la Noche solitaria, / Padre almo, bienhechor de todos los animales...» (Desportes). Pero el nocturnno solitario puede ser, además, el lugar de los estados de introspección, de meditación, de oración, donde el alma se centra sobre su llama interior, rodeada de oscuridad. Poesía y pintura, han utilizado estos nocturnos, los de un espíritu en vigilia en un mundo que duerme. Frente al nocturno emocional, poseemos el de un pensamiento reflexivo, racional, que mantiene clara su pequeña luz en medio de las sombras. «Como un hombre solo y en las tinieblas...»: el racionalismo cartesiano es también un nocturno, el de la firme lucidez.

III - El nocturno, género musical

No hay que confundir el nocturno con cualquier música de la noche. El *nocturno* es un género propio. Su sentido se ha ido constituyendo paulatinamente. El término *nocturno* designó, en principio, simplemente una serenata, nocturna a causa de su hora. A continuación designó, de forma bastante provisoria, una romanza tierna y melancólica, a dos voces (a veces a varias voces); tales son los nocturnos de Amédée de Beauplan o de Pauline Duchambge. Sin embargo, el nocturno acaba por vincularse netamente al éthos nocturno y se convierte en un género constituido durante

mucho tiempo, desde que John Field (1782-1837) inventa el nocturno instrumental. A la, en su origen, pieza para piano, e ilustrada entonces por Chopin o Fauré, se añadieron otros instrumentos: Debussy compuso nocturnos para orquesta, César Franck para piano y coro. El nocturno no tiene forma fija; muchas veces ha tomado la forma de lied, pero también es bastante corriente la de barcarola; es su atmósfera, en definitiva, lo que lo define. Melodioso, arrullador, se caracteriza por las curvas melódicas descendentes, los movimientos de arpegios, por veces de rasgueados lentos, donde la armonía esencial de los acordes se torna fluida y cargada de atmósfera. Aprovecha el misterio de las ambigüedades modales, de las indecisiones que permiten pasar del tono mayor al menor, o a la inversa, en una especie de duda flotante, de sutiles enarmonías donde el ser palpita sobre dos esencias. El nocturno utiliza, con frecuencia, los cromatismos de finas disonancias, el deslizamiento de un tono a otro, que evocan un ambiente de ensueño. Las tonalidades dominantes de los nocturnos rara vez son mayores, generalmente constan de numerosos bemoles à la clef. Bastantes veces el canto se entristece al pasar al bajo. Es entonces cuando se percibe que el nocturno se acomoda particularmente bien con el romanticismo o el simbolismo. Sin embargo, varía según los autores. El vértigo de la noche marca más los nocturnos románticos; Fauré compone más bien obras intimistas, que suscitan sosiego. No obstante, desde que existe, el nocturno constituye una llamada a la hondura. A. S.

➢ NEGRO, OSCURO.

NOMINALISMO

I - Sentido propio

Doctrina filosófica para la cual las ideas generales o Universales no existen realmente, es decir, en sí mismas, o en espíritu, sino que no son más que vocablos, *nombres*. En su forma psicológica, el nominalismo sostiene que no existe pensamiento verdaderamente conceptual y abstracto, sino que todo pensamiento remite a unas sensaciones o a unas imágenes (Berkeley, Condillac, Taine...). Esta tesis psicológica apenas se mantiene en la actualidad, al mostrar la psicología moderna la irreductibilidad del concepto a una imagen mental empobrecida, y al distinguir la *reducción* a la imagen y el concepto *acompañado* de imagen.

La posición nominalista no interesa a la estética más que en la medida en que en ella se excluye toda conceptualización. Se ha denominado entonces «nominalismo estético» la posición de algunos autores que rechazan en la estética la posibilidad de utilizar conceptos. Esta posición es a veces adoptada, paradójicamente, por autores que en absoluto son nominalistas con respecto a otros campos de la filosofía, en donde aceptan la existencia de conceptos e ideas abstractas: tal es, por ejemplo, la posición de Kant, para quien lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto. Las más de las veces, los partidarios de este nominalismo excluyen los conceptos en estética porque conciben el arte como algo determinado, únicamente, por la afectividad. La estética actual estima de forma bastante generalizada que ésta es una actitud desafortunada, al no reconocer toda la parte de intelectualidad que puede comportar la creación o la contemplación artística. Por lo demás, aun cuando el artista no manifieste ideas abstractas, ello no impediría al esteta utilizarlas cuando reflexione sobre el arte. La estética experimental que investiga las conexiones y relaciones, el estructuralismo* que separa los elementos y estructuras, el funcionalismo* que aísla las funciones, todos los estetas que estudian la esencia, las formas, las categorías estéticas, etc., utilizan, de forma absolutamente evidente, las abstracciones.

II - Sentido derivado

En un sentido muy diferente, que retoma la idea de una impugnación de lo universal pero toma el término de universal en una acepción totalmente diferente a la del sentido *I*, algunos autores modernos han llamado «nominalismo estético» a una teoría que vuelve a poner en cuestión la universalidad de los géneros y de las formas que habrían sido establecidas definitivamente por la tradición. «Universal» ya no designa en este caso un concepto que se aplica a la universalidad de casos concretos que presentan ciertos caracteres (el concepto de «tragedia» o de «soneto» se aplica a todas las obras que responden a los caracteres que definen estos géneros, no importa cuál sea el número de estas obras o que no haya en el mundo más que un único ejemplo); designa un concepto que sería admitido por todo el mundo y en todas las épocas (y ni la Antigüedad ni la Edad Media han conocido el género «soneto»). Lo que aquí se cuestiona, entonces, es una universalidad histórica y no una universalidad lógica o metafísica.

Esta posición se ha desarrollado en estética a partir, sobre todo, del romanticismo de Jena, que introdujo la exigencia de juzgar cada obra según sus propios criterios; al mismo tiempo, las artes se emancipan de las reglas y de las formas tradicionales para reflejar las experiencias de la modernidad. La puesta en cuestión de los géneros se coloca de nuevo en el centro de la reflexión historicista de Benedetto Croce, que se inspira en Hegel. Según él, la noción de género impide juzgar cada obra según su valor intrínseco. Croce ignora, sin embargo, lo que hay de universal en los géneros, lo que sobrevive a su negación, a su transformación. Esta dialéctica de lo universal o de lo particular está en el centro de las reflexiones de G. Lukács sobre la forma novelesca, de W. Benjamin sobre el drama barroco, de Th. W. Adorno sobre las formas musicales. La estética del siglo xx participa, con mucha frecuencia, del nominalismo entendido en este sentido *II*, frente al sentido *I*. El término es estudiado en la *Teoría estética* de Th. W. Adorno. Para él, el arte tiende desde siempre a salvar lo particular, y, por tanto, a adaptar los géneros universales a esta exigencia. Él no niega, sin embargo, los géneros en los cuales se cristaliza la autenticidad de las obras singulares. El arte del siglo xx hace estallar, mediante la

experimentación, todas las reglas y todos los cánones antiguos. He ahí también el riesgo de toda obra moderna; en la ausencia de cánones establecidos, ante la obligación de inventar sus técnicas y sus reglas, el acabado es más difícil de conseguir: las «Obras abiertas» se exponen al fracaso (ver *Moderno* y *Abierto [IV]).* Contrariamente a la ilusión según la cual todo es posible, la crítica cada vez más especializada establece, sin embargo, los criterios que permitan distinguir entre un nominalismo gratuito, informe, y un trabajo de elaboración consecuente que no obedece a ninguna idea preconcebida.

No obstante, hay que indicar que en el momento actual ha sido contestado el término de *nominalismo* para designar tal posición, a causa de la ambigüedad y los cruzamientos posibles entre los sentidos *I* y *II.* El desconocimiento señalado anteriormente en el caso de Croce procede, quizás, de lo que signifique nominalista en los dos sentidos del término. Si algunos autores han considerado nominalistas, en el sentido *II,* a los creadores (como Shakespeare con respecto a la concepción antigua del drama, como Watteau, que no obedece más que a su experiencia y su imaginación para imponer el género nuevo de las «fiestas galantes»), ello no implica de ninguna manera que la *innovación* excluya toda *conceptualización abstracta.* Así, Diderot, que definía al genio*, como hizo también Kant, por el rechazo de toda regla que no se hubiese impuesto él mismo, cuando se creó el drama burgués dotó a este género nuevo de un concepto clara y netamente abstracto. E incluso esta noción de lo trágico cotidiano, de lo trágico que no busca el distanciamiento en el tiempo o en el espacio sino al contrario, el arraigamiento en la época en que viven el autor y el espectador, es claramente un universal aplicable a cualquier época, ya que cada época es necesariamente moderna para aquellos que la viven. Y se puede concebir un género nuevo que no se haya utilizado más que una sola vez, en una obra única en este género; lo cual no quiere decir que no haya existido la idea abstracta de esas leyes del género una sola vez aplicadas.

Resulta, por ello, lamentable que no se hayan utilizado dos términos diferentes para designar dos teorías diferentes. R. R./A. S.

➢ UNIVERSAL/UNIVERSALES.

NON-FINITO. Expresión italiana adoptada en castellano que designa en las artes plásticas no lo inacabado, sino lo que no está *perfilado,* lo que no posee esa especie de acabado que algunos atribuyen de forma bastante arbitraria al *gusto burgués,* y que constituye un género artístico de mala calidad, cultivado por los pintores de los que Whistler, sarcásticamente, decía: «sus obras puede que estén acabadas, pero lo que es seguro es que no están comenzadas.» Lo non-finito es el estilo de lo que sugiere más que representa; su valor radica en la frescura del bosquejo; selecciona lo esencial mediante un trazo simple y directo, o mediante la mancha, o la masa, sin detenerse en detalles secundarios. E. A. S.

➢ ESBOZO.

NON-SENS. En principio, este término designa lo que no tiene ninguna significación; sin embargo, de hecho, se emplea frecuentemente para designar aquello que posee una significación incoherente o ilógica. El non-sens, interpretado de esta forma, ha sido cultivado en literatura como elemento insólito* o cómico*; aunque, si puede comportar recursos de extravagancia, hay que reconocer que para presentar un sentido extravagante debe poseer un sentido, de modo que el término de non-sens no carece de impropiedad. A. S.

NÓRDICO. Situado en el norte, y, más particularmente, en el norte de Europa. El término ha sido introducido en la lengua de la estética por el preromanticismo*.

I - Sentido pre-romántico

Este sentido concierne a la estética literaria, y se mantiene bastante confuso histórica y lingüísticamente: se agrupan como nórdicas, confusamente, las literaturas célticas, escandinavas, germánicas, mal diferenciadas y situadas en un *otro tiempo* muy vago. No obstante, la intención estética era más clara: mostrar que el mundo greco-romano no había sido el único en poseer una literatura apreciable y categorías estéticas dignas de interés. Se establecerá por ello, frente al mundo clásico mediterráneo, un mundo nórdico antitético: mundo heroico y sentimental, fabuloso y melancólico, impregnado de niebla y de claro de luna, dominado por Ossian, «el Homero del Norte». Mme. de Staël difundió ampliamente esta concepción.

El siglo XIX distinguió unos y otros elementos diferentes, sicréticamente mezclados, en la noción pre-romántica de «nórdico». Entonces el término tomó varios sentidos diferentes.

➢ OSSIÁNICO.

II - Sentido basado en el medio físico

El sentido anterior tomaba su razón de ser de la «teoría de los climas», sostenida en particular por Montesquieu. En los siglos XIX y XX esta teoría ha sido modificada, pero ha provocado la tendencia a ligar la historia a la geografía física (lo cual se aprecia, por ejemplo, en la costumbre de comenzar un trabajo sobre la historia de un pueblo por la descripción del escenario natural de su tierra); y la estética se ha visto influida por ello. Las regiones del Norte de Europa tendrían, en consecuencia, una forma de arte y de literatura particular a causa de las particularidades de su situación: las muy largas noches de invierno inducirían a un repliegue sobre sí y a una literatura de introspección o de nostalgia; la atenuación de la luz haría nacer un deseo de compensar esta grisalla por medio de colores vivos y francos, etc.

III - Sentido lingüístico

Junto a las consideraciones de latitud, se ha definido también lo nórdico como un grupo de lenguas emparentadas, lo que no coincide exacta-

mente con el criterio anterior. Se consideran literaturas nórdicas las literaturas danesa, sueca, noruega e islandesa. Nórdico se convierte, aproximadamente, en sinónimo de escandinavo. De todas formas, existen, entre estas literaturas, rasgos comunes que no se deben únicamente a la lengua, sino a las estrechas relaciones históricas entre naciones vecinas y a rasgos de civilización comunes. Esto nos conduce al último sentido.

IV - Sentido basado en formas características comunes

Se agrupan en este caso, bajo el nombre de nórdicas, formas de arte que se encuentran en las regiones de civilización escandinava o que hayan experimentado la influencia de esta civilización, en la medida en que estas formas de arte tienen caracteres comunes que no se encuentran de manera idéntica en otra parte. Han sido considerados como nórdicos, por ejemplo, algunos tipos de iglesias de madera, algunos motivos de madera esculpida, el gusto por los entrelazamientos que se suceden hasta reducir en entrelazamientos las formas animales, algunos ritmos de danza, temas legendarios o folclóricos, y rasgos comunes debidos a una civilización de campesinos, pescadores y cazadores, lo que influye en la literatura y el arte. A. S.

NORMA. Del latín *norma,* escuadra, y, en general, cualquier instrumento que sirve para trazar las líneas según un ángulo fijado –y, en sentido figurado, principio que traza una línea de acción–.

El arte puede llegar a someterse a normas no estéticas, por el hecho de que se ecuentra sumido en el conjunto de la vida social. Por ejemplo, en pintura, el tamaño y los formatos de las telas se normalizan, el material tiene normas de calidad. Un disco obedece a unas normas para poder pasar por cualquier aparato; ello impone un límite de tiempo fijo a lo que se quiera registrar en el disco, lo que puede ejercer influencia en la obra registrada o en su ejecución (por ejemplo, se suprime un tema que, sin embargo, le gustaba al compositor).

¿Pueden existir también normas estéticas? Las encontramos en los principios de los estilos*, en las leyes de un género. Pero éstos son (por usar una terminología kantiana) imperativos hipotéticos. *Si* usted quiere escribir una sonata, o un villancico, usted se debe conformar a los principios que definen estas formas; pero no hay ninguna obligación de componer villancicos o sonatas. Y aparte de este tipo de casos, apenas puede considerarse que haya normas estéticas. Ciertamente, la norma previa a la acción no es compatible con la creación de una obra original, única, con una capacidad inventiva que produce para sí misma sus leyes. A. S.

➢ CANON, MÓDULO.

NOSTALGIA. En griego, *mal del regreso;* es la queja por una tierra ausente a la que uno siente pertenecer, al tiempo que el lugar presente parece extranjero, vacío y apagado, y menos real que el ausente. Este sentimiento es en sí mismo estético, ya que confiere al país perdido encanto y belleza, y en él engendra imágenes precisas, cultas, casi como la elaboración de una obra de arte.

Pero la nostalgia se convierte en fuente de verdadera inspiración artística (muy a menudo poética) cuando hace traspasar el estado de la representación mental para realizar una obra efectiva, donde lo ausente llega a estar verdaderamente presente aunque, por otra parte, permaneciendo aureolado. La obra que los demás contemplan puede provocarles participar a la vez en la nostalgia, y con ello llegar a pertenecer, moralmente, a ese país con respecto al cual eran extranjeros.

Tal *amor por la tierra lejana* (por citar a Jaufré Rudel) no está reservado a territorios reales; se puede experimentar nostalgia de una patria imaginaria o mítica, a la que la obra de arte confiere una existencia tan intensa como la que se le dispensaría si existiese materialmente. A. S.

NOTACIÓN / NOTA. *Anotar* es indicar, registrar, lo que sucede; la *nota* realizada permite conservar la huella de lo que sucede de forma más o menos completa, permite ayudar a recordar, mientras que la memoria corre el riesgo de borrarse.

I - Literatura

Lo característico de la nota es su brevedad, para atrapar al vuelo aquello que acontece (se habla incluso de un *estilo de notas* cuando las exigencias de la rapidez, sin comprometer la claridad, hacen excusar la incorrección o inconclusión de la redacción). Las notas tienen también, con frecuencia, el carácter de pequeñas pinceladas independientes, no sistemáticas. Sin embargo, pueden constituir un género literario (generalmente tras una revisión con vista a una redacción mejorada); las notas de viaje, las notas sobre algún problema, un tema de reflexión... poseen el carácter vivo de los que se ve, se observa, se piensa inmediatamente, en el instante mismo; tienen el interés de captar un pensamiento mientras se produce, de recoger el acontecimiento en vivo. A. S.

II - Música

La notación, simbolización convencional de los sonidos de una obra, ha seleccionado de manera casi concertada lo que mejor podía responder a los requisitos de las estéticas sucesivas del arte sonoro. Hay que destacar que la notación no existe más que en los pueblos que disponen de escritura, y que, en su origen, ha sido modelada preferentemente a partir de las letras del alfabeto, o los signos, como los acentos, que permiten la homologación de la dimensión lineal o secuencial de los enunciados hablados, con la excepción sobre todo de los timbres. Si la música occidental ha desarrollado al máximo el tratamiento de las alturas de los sonidos, en detrimento de otras dimensiones, se debe a que este parámetro era el más fácil de anotar.

Las notas, signos propios para representar un sonido musical, han sido codificadas en Occidente de forma cada vez más compleja hasta el inicio del siglo XV, a continuación fueron simplificadas por

influencia de la imprenta, y todavía más desde el momento en que requerían el uso de caracteres móviles, lo que obligaba al lector a individualizar cada sonido por sí mismo (para evitar esta fragmentación y mantener una notación global de un conjunto, durante mucho tiempo fue copiada y grabada la música, sin imprimirla). La concepción analítica de la música encuentra su apogeo en algunas partituras actuales que escriben de forma separada los diferentes parámetros que definen acústicamente un sonido.

El siglo XX ha buscado equilibrar las notaciones, bajo diversas formas, y ha tendido a relativizar la preponderancia del parámetro de las alturas (cf. E. Souriau, *La correspondance des arts,* cap. XXXI, De l'ecriture musical rationelle). Pero las investigaciones se han visto favorecidas por la invención y la difusión de las técnicas electro-acústicas de reproducción y de almacenamiento de sonidos. La música se presenta, en la actualidad, sumamente apta para la experimentación de nuevos procedimientos de notación, en particular ligados a la informática. Pero las obras mismas tienden a identificarse, en tanto que simples circuitos electrónicos producidos directamente por los compositores, con los instrumentos; en el límite, las nuevas notaciones serían un problema de fabricación o comercio de instrumentos, lo que obliga a reconsiderar la cuestión de la escritura.

D. C.

III - Danza

Desde el siglo XVI se ha tratado de anotar la danza. Los más antiguos sistemas se contentan con acomodar lo mejor posible los símbolos de pasos sobre la música *(Orchésographie* de Thoinot Arbeau, 1589). El sistema de Feuillet (1700) utiliza esquemas evocadores de pasos dispuestos según la coreografía de líneas. Se adaptó bien a la técnica de la época y permite a los investigadores contemporáneos restituir con la mayor exactitud posible las danzas del siglo XVIII. Ha sido tema de tesis doctorales. La complejidad creciente de la danza hace que estos procedimientos no sean aptos para la notación de las formas más recientes. Los sistemas inventados a partir de finales del siglo XIX, el más importante de los cuales es la *Labanotación,* se basan sobre un principio totalmente diferente: la notación no de los pasos de danza, sino de los elementos del movimiento. Por ello, pueden aplicarse a todos los tipos de danzas contemporáneas, e incluso a cualquier movimiento. Pero dada la complejidad de los parámetros que hay que anotar, resultan muy complicados y no pueden ser leídos más que por los especialistas. Sea cual sea su perfección, sólo pueden fijar los elementos de la técnica y no lo que depende de la concepción estética.

Actualmente, los partidarios de la notación se oponen a los que defienden el registro cinematográfico o en videocassette. En realidad, los dos sistemas son, en cierto modo, complementarios, ya que se aplican sobre elementos diferentes de la danza. El problema de la fijación de la danza remite a múltiples implicaciones, de orden estético, pero también legal, ya que la fijación resulta necesaria para establecer un copyright.

G. P.

➢ CARÁCTER *[III],* ESCRITURA, PARTITURA.

NOVELA CORTA. Una novela (nouvelle) es, en principio, la información o el relato de un hecho real reciente. En el siglo XV acabó por designar, además, el relato de una pequeña historia ficticia, pero contada como una anécdota reciente. *Novela* y *cuento* se emplean entonces de forma prácticamente intercambiable. A partir, sobre todo, del éxito de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1613) se asegura el éxito del término mismo de *novela* (en el siglo XVII el género parece algunas veces específicamente español). La *novela corta,* ahora separada del cuento, se constituye en un género muy cultivado en los siglos XIX y XX.

Una *novela corta* es, por tanto, un relato que forma como una pequeña novela, en el que la acción es contemporánea y plausible. La frontera entre novela y novela corta es un tanto imprecisa, no hay demasiada diferencia entre una novela larga y una novela corta; aunque, por lo general, una novela corta tiene pocas páginas. Su razón de ser es unir la brevedad del relato a un contenido rico de significación: en una forma condensada, mediante algunas pinceladas, se dibuja toda una atmósfera, unas ideas, unas situaciones psicológicas de gran alcance. La novela corta es, por tanto, comparable, en el orden literario, a lo que es el bosquejo o el boceto en el orden plástico: algunas anotaciones, algunos rasgos, algunas pinceladas, y una realidad completa aparece establecida.

A. S.

➢ CUENTO, NOVELA.

NOVELESCO. Adjetivo que califica: *1)* los acontecimientos semejantes a los de las novelas; *2)* las obras que contienen dichos acontecimientos; *3)* los sentimientos e ideas iguales a los que poseen los personajes de novela; *4)* los personajes que piensan así o que se representan la vida a imagen de las novelas. Lo novelesco es el género o éthos de lo que es novelesco en el significado 1, 2, 3; el 4 es más raro como nombre, aunque existe (Rostand, *Los Novelescos).*

El término se funda sobre una cierta idea de la novela*. No se refiere a todo el conjunto de novelas, sino a una de sus variedades, juzgada como típica; primero, la novela de caballería, después, el género más amplio que emana de ella y que conserva su éthos: la novela sentimental y de aventuras. Se caracteriza por: *1) el predominio de lo afectivo;* la intensidad y la nobleza de los sentimientos; el gran papel del amor, aunque también de la amistad y de algunas otras vinculaciones a un ideal; *2) la densidad de los acontecimientos* y el paréntesis hecho sobre lo repetitivo y lo cotidiano; *3) la frecuencia de los extremos y los ideales puros* (lo muy bello y lo muy feo, lo sublime y lo infame) con respecto a lo mixto y con lo neutro.

Juzgar todo esto como propio de la novela y, por lo tanto, de la ficción* implica una cierta idea de la realidad: solamente existe lo novelesco por contraste con lo real. Además, el término se aplica con condescendencia; no se alaba a una persona

diciéndole que es novelesco; el género novelesco es a veces juzgado como inferior, indigno de un espíritu adulto (que preferiría la novela psicológica o la novela de ideas). Esta actitud contiene una filosofía implícita.

Una actitud en ocasiones intelectualista, y más aún, utilitaria, condena lo novelesco en tanto que ilusión. Su tropiezo con lo real produce desengaños, a veces cómicos. La literatura novelesca de los *Amadís* o de los *Astrée* engendró una literatura humorística antinovelesca: *Los diálogos de los héroes de novelas,* de Boileau, *El caballero o Mano de Fuego,* de Beraumont y Fletcher, *La Antinovela o el Pastor extravagante,* de Charles Sores, etc., y, sobre todo, el inmortal *Don Quijote de la Mancha.*

Pero considerar a lo novelesco ilusorio supone que la vida es apagada, grisácea, compuesta de preocupaciones utilitarias y de mediocridades. Una corriente «realista» (véase esta palabra), que presenta una realidad siempre mezquina, puede ser igualmente una deformación de lo real. Además, ¿por qué rechazar lo novelesco a quienes saben perfectamente distinguir lo imaginario de lo real? El siglo XVII, tan sediento de verdad, fue un gran admirador de lo novelesco.

Por lo tanto, se ha condenado lo novelesco en nombre de la *moral.* Una corriente religiosa y pedagógica ve en esta valoración del amor una oculta sensualidad, que es rechazada. Esta corriente predica la humildad, o teme las decepciones, para los personajes abocados a un destino mediocre (estando los altos destinos reservados a los otros, según parece).

Por otra parte, la condena moral de lo novelesco, ilusorio, se explica mejor cuando ésta impide ver la realidad tal como es haciendo creer que es más bella, grande y noble, mientras que las grandes acciones y los nobles sentimientos están por construir. La modistilla novelesca que espera que la vida le ofrezca en bandeja el gran amor y hermosas aventuras está exenta de todo esfuerzo. El sueño novelesco puede socavar su energía.

Con algo de lógica se puede demostrar la parte de ejercicio cotidiano implicado en las grandes acciones de la literatura novelesca; señala que se puede esperar largo tiempo alegrías por las cuales no levantamos un dedo para lograrlas. Aquí la relación entre la ficción novelesca y la vida se hace inversa. Lo novelesco da un dinamismo, por contagio de lo ficticio sobre lo real, e indica unos modelos; el arte ayuda aquí a obrar sobre la realidad para transformarla. A. S.

➢ EVASIÓN, SAGA *[II].*

NUDO. Término de la dramaturgia clásica, tomado de la *Poética* de Aristóteles: constituye la interferencia de las fuerzas que actúan en diversos sentidos en la diégesis*, cuyo entrecruzamiento determina la tensión fundamental de la pieza. El desenlace constituye, entonces, la resolución de esta tensión. Los problemas estéticos del nudo dramático son estudiados en los artículos *Complejo, Desenlace, Dramaturgia clásica, Epítasis, Enredo, Prótasis* y *Situación dramática.* El término nudo, procedente de la teoría teatral, se ha extendido posteriormente a la novela y al cine. A. S.

NUEVO. Es *nuevo* lo que aparece o existe por primera vez o desde hace poco tiempo. La *novedad* es el estado de lo que es nuevo, *una novedad* es algo nuevo. Vemos que no existe novedad más que en relación con el tiempo; nada es nuevo en sí mismo y en un absoluto; a medida que el tiempo pasa, lo nuevo deviene antiguo.

La novedad en arte y literatura ha sido considerada de formas muy diferentes según los países y las épocas. Para algunos, lo nuevo es sospechoso; calificar una obra como nueva supone muchas veces acusarla de falta de solidez, de seriedad, de una buena información. En otras épocas, como la nuestra, la novedad parece, más bien, un valor en sí mismo.

La valoración de lo nuevo puede ser la consecuencia de una creencia en el progreso, como se produjo en el siglo XVII con la querella de los antiguos y los modernos, o en el siglo XIX. Sin embargo, la idea de un progreso lineal de la humanidad no parece muy aplicable al dominio del arte. Más justificada es la observación de que, en materia de arte, lo nuevo denota una cualidad de invención y de imaginación, y un surgimiento de valores. Pero este argumento debe ser matizado. Aquel que tiene una idea nueva no advierte en ella por sí mismo el interés, y su aprovechamiento puede venir más tarde; la novedad se diluye entonces en etapas sucesivas.Y, para beneficiarse del prestigio de lo nuevo, los autores siguen, más o menos servilmente, las obras más recientes que aporten algo original que se ha convertido en moda; ya no hay entonces verdadera invención. Es más, puede ser nuevo, con respecto a los hábitos o a las modas, retomar estilos o géneros anteriores más o menos olvidados. Se observa, en consecuencia, que la novedad es un hecho de relación histórica, pero que por sí mismo no es suficiente para formar un criterio de juicio estético. A. S.

➢ CONTEMPORÁNEO, INTRÉPIDO, MODERNO, PRECURSOR, PROGRESO.

NÚMERO / ARMONIOSO. El vocablo *número* tiene muchos significados, el único que es propiamente estético es aquel en que designa para las artes del lenguaje un ritmo amplio y armonioso que se fundamenta en la disposición de las palabras. Es, por tanto, *armonioso* lo que presenta esta cualidad (se dice sobre todo de un verso, o de un período oratorio). A. S.

➢ CADENCIA.

NÚMERO DE ORO. Se llama así al número irracional, $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$, es decir, 1,618..., que es la relación entre dos magnitudes desiguales cuando la más pequeña es a la más grande lo que la más grande es a la suma de las dos. Dividir un segmento de forma que sus dos partes formen con él una proporción tal (Sección de Oro), se denomina *dividir en mediana y extrema razón.* El número de oro, o número w, es también

la relación entre el lado de un pentágono regular y su diagonal, y el corte de dos diagonales de este pentágono, que forma el pentágono estrellado o *pentagrama* (al que se han atribuido muchas propiedades mágicas). Todas estas construcciones, bastante sutiles, pueden realizarse con regla y compás.

Estos conocimientos matemáticos fueron establecidos progresivamente a partir de los trabajos de los matemáticos antiguos sobre los números irracionales y las proporciones, y han sido a menudo desarrollados en un contexto platónico, o platonizante, de indagaciones sobre el papel de las proporciones en la constitución del mundo y del hombre. Los primeros textos que prueban un conocimiento del número de oro son del siglo XIII (en particular el *Comentario* de Campanus de Novara sobre Euclides). Luca Pacioli (hacia 1445-1517) denominó a la Sección de Oro la «Divina Proporción» (éste es el título de la obra que le dedicó en 1498, publicada en 1509); él la sitúa, con detalle, en un conjunto de ideas platónicas y de consideraciones teológicas; ejerció, además, una gran influencia sobre el arte de su época, de Leonardo da Vinci a Albrecht Dürer, cuya *Melancolía* está construida sobre la Sección de Oro.

Esta proporción produce, efectivamente, una impresión de gran armonía. Las primeras investigaciones de psicología experimental, en el siglo XIX, con Fechner, mostraron que esta proporción parece muchas veces particularmente acertada. Muchos artistas la han utilizado, sobre todo en pintura y arquitectura.

Sin embargo, se ha formado sobre el Número de Oro toda una mística, en afirmaciones las más de las veces aventuradas, y que responden a lo que J. Baltrusaïtis, en *La quête d'Isis,* llama «la leyenda del mito egipcio, que hace ver las cosas donde ellas no se encuentran». ¿No escuchamos muchas veces repetir, por ejemplo, que «Herodoto dijo que el Número de Oro estaba inscrito en la Gran Pirámide»? Basta con remitirse al texto de Herodoto sobre las Pirámides *(Historia,* Libro II, CXXIV ss.) para constatar que en él nada se dice al respecto. Para encontrar el Número de Oro en los documentos, hubo quien se sirvió de fotografías sobre las que se trazaban líneas, sin tener en cuenta la relación del grosor de las líneas con la escala de la reproducción. Y, en fin, mucha gente, pensando que el Número de Oro crea belleza, concluyen que toda belleza supone la presencia del Número de Oro, cuando esta conclusión no posee ningún valor lógico.

En consecuencia, un investigador de la estética no debe caer en tales aberraciones. No obstante, se encuentran hechos positivos en estudios rigurosos (ver, por ejemplo, los trabajos de Matila Ghyka, de Elisa Maillard, de Charles Bouleau). Desde un punto de vista estrictamente estético, el Número de Oro abre amplios recursos de los que muchos artistas han sabido extraer efectos de alto valor. A. S.

➢ CANON, PROPORCIÓN *[III]*.

O

OBERTURA. Introducción, instrumental u orquestal, a una obra de música instrumental (Suite, Concerto grosso) o lírica (ópera, ópera cómica, opereta, zarzuela) de mayor amplitud. La obertura surgió a principios del siglo XVII con Monteverdi; pero su forma no comienza realmente a fijarse hasta las oberturas «francesas» del siglo XVIII, que en un principio se componen de una medida binaria y lenta (pavana) y una medida ternaria y alegre. La estructura de las oberturas se va progresivamente complicando, hasta adquirir la complejidad de un allegro incial de sonata; el estadio ulterior –y sin duda último– de esta evolución se alcanza con la «obertura de concierto» de los Románticos *(Obertura trágica,* de Brahms), que ya no «abre» ningún drama o intriga, sino que, beneficiándose de un poder evocador *sui generis,* da lugar al nacimiento del poema sinfónico. D. C.

OBJETIVO / OBJETIVIDAD. *Objetivo* se opone a *subjetivo:* cuando un *sujeto pensante* piensa algo, alguna cosa, la cual resulta, por tanto, *objeto* de su pensamiento, se llama *subjetivo,* lo que, en este pensamiento, concierne propiamente al sujeto (y que, consecuentemente, varía de un sujeto a otro cuando ambos sean diferentes, por ejemplo, en sus puntos de vista, sus gustos, sus costumbres, etc.); se llama *objetivo* lo que procede del objeto mismo, independientemente de los caracteres propios del sujeto (y que, por tanto, es el mismo para todos los sujetos que piensan un mismo objeto). Por extensión, también se considera objetivo un espíritu que no se deja llevar por su subjetividad (y sobre todo su afectividad), sino que quiere pensar el objeto de una forma valedera para todos los espíritus. La *objetividad* es, en estética, una noción fundamental: el esfuerzo del profesional de la estética consiste, en efecto, en aplicar una reflexión crítica e intelectualmente íntegra de los objetos, que muchas veces pueden contener en sí mismos elementos subjetivos; en este caso, la objetividad corresponde, entonces, a la estética y al esteta.

Un medio de buscar la objetividad es el uso de métodos científicos en la *observación y la experimentación.* Las obras artísticas, las reacciones de los hombres a estas obras, constituyen realidades; existen más allá del espíritu del *esteta que las estudia.* Éste, por consiguiente, intentará reconocerlas y describirlas de la forma más exacta posible (no poniendo en juego su propia subjetividad, incluso si los hechos ponen en juego la subjetividad de *aquel que es estudiado,* por ejemplo, en la medida en que éste es sujeto que percibe, que tiene reacciones afectivas, etc.). El esteta también busca establecer, por métodos epistemológicamente sólidos, las relaciones funcionales o causales que puedan existir entre estas realidades.

Otra vía de la estética objetiva es la *conceptualización,* y la *lógica de las relaciones entre conceptos.* El profesional de la estética trata de delimitar los caracteres de los objetos estéticos (obras de arte, etc.) y las relaciones entre estos caracteres. Por ejemplo, estudia las formas* (ver *Morfología* y *Estructuralismo);* estudia, también, las *categorías**, los *géneros**, etc. La objetividad reside en el rigor de los análisis, y también en la claridad y el rigor lógico de las relaciones entre conceptos (clasificaciones, etc.). La composición de un cuadro, la disposición diegética de las fuerzas de una pieza teatral, el hecho de que una novela sustente su diégesis desde el punto de vista de uno de los personajes que habla en primera persona, son, de este modo, hechos contenidos en la obra y que el esteta considera en sí mismos, independientemente de toda reacción subjetiva. Esta rama de la estética tiene, por lo demás, prolongaciones en la estética metafísica, cuando se interroga por el modo de existencia de entidades analizadas de esta forma: ¿simples conceptos o verdaderos noúmenos, cosas en sí y ya no simplemente objetos de pensamiento?

Vemos, pues, que la estética es objetiva en la medida en que es una disciplina descriptiva, incluso cuando parte de experiencias vividas y fenoménicas. H. T./A. S.

➢ ESTÉTICA, EXPERIMENTAL, CIENCIA, SUBJETIVO.

OBJETO. ***I* - *Sentido filosófico*** (en oposición a *sujeto):* lo que existe fuera de nosotros pero que es pensado por nosotros. El *objeto* de una ciencia, el *objeto* de la estética, es lo que ésta estudia, aquello en lo que se centran sus investigaciones. Lo que procede del objeto es objetivo, por oposición a lo subjetivo, que procede del sujeto.

➢ ESTÉTICA, OBJETIVO, SUBJETIVO.

***II* -** En el lenguaje corriente, se llama objeto a una cosa material inanimada y de reducidas dimensiones; el término se usa, en la actualidad, para designar algo de poco tamaño con función decorativa en la disposición de un interior; en esta acepción tiende a reemplazar a chuchería, que ha adquirido un matiz minimizador. A. S.

➢ CHUCHERÍA.

OBRA. ***I* -** *Obra,* que procede del latín *opera,* trabajo, ocupación, ha heredado la mayor parte de sus acepciones de *opus:* trabajo, pero también resultado del trabajo, objeto fabricado. Es en este último sentido cuando se convierte en un término de estética: por ello, el concepto de obra se puede analizar de la siguiente forma:

1 / Una cosa material, que existe objetivamente, y se percibe por medio de los sentidos. La estética

ha encontrado en el estudio de las obras un factor de objetividad; ver *Estética.*

Pero es necesario distinguir dos tipos de obras. En algunas artes el autor es, además, el que ejecuta la obra, y la obra es percibida tal como sale de manos del artista (pintura, grabado, escultura...). En otras artes, la obra tiene, por así decirlo, varios niveles de existencia: en música, por ejemplo, la partitura escrita por el músico es ya una obra; puede ser leída y determinar unas *imágenes* auditivas; pero, ya que se trata de sonidos *percibidos,* la obra requiere una ejecución, que a la vez constituye una obra en segundo grado. La obra del compositor tiene, pues, como dice E. Souriau, «cuerpos de recambio»; no obstante, nota M. Dufrenne *(Phénoménologie de l'expérience esthétique,* 1 parte, cap. II), «también hay que admitir una *verdad* de la obra, independiente de la ejecución o anterior a ella... Este ser de la obra lo revela la ejecución realizándola... La obra se cumple en la ejecución, pero instituye al mismo tiempo la ejecución en que se cumple».

2 / El resultado de una actividad productora

La etimología lo indica, ya que es la idea de actividad productora la que la raíz latina *op-* revela en todos sus derivados. El pintor *obra* en eso que él realiza con sus manos y produce un objeto; pero, incluso en el caso donde no hay elaboración manual, por ejemplo en el caso del poeta o del músico que compone mentalmente, hay siempre una operación del artista para determinar la naturaleza precisa de algo concreto (en este caso, un conjunto de imágenes auditivas) que no habría existido sin él. En este sentido, la obra es siempre una realización del artista, sea cual sea su disciplina.

3 / El resultado de una actividad del espíritu

Cualquiera que sea la importancia que pueda tener el *hacer* material en la obra de arte, ésta está guiada por un pensamiento. La pintura es cosa mental, decía Leonardo da Vinci. Pero ello sitúa el problema del papel de la intención del productor en el hecho de que él no ha realizado únicamente una cosa, sino obra. «Cuando yo escribo a un amigo para invitarlo a cenar, mi carta es, primeramente, un instrumento de comunicación; pero cuanta más atención presto a la forma de mi escritura, tanto más tiende a convertirse en una obra de caligrafía; cuanto más atento estoy a la forma de lenguaje, tanto más tiende a convertirse en una obra literaria o poética» (Panofsky, *El significado en las artes visuales):* ¿Pero la obra no depende también de la intención del receptor? «Lo que la obra requiere del receptor es, a la vez, su consagración y su acabamiento», el público es «testigo», pero la obra espera de él «que participe en el juego... lo que la obra espera del receptor responde a lo que ésta ha previsto para él... ser testigo es prohibir añadir algo a la obra, ya que la obra se impone al espectador tan imperiosamente como al creador. Indudablemente, el público tiene también la libertad de interpretar, ya no participando en ella, sino comprendiéndola, hasta el punto que la significación de la obra y su misma densidad varían según lo que los diversos espectadores encuentren en ella. Pero está en ella lo que ellos encuentran» (M. Dufrenne, *op. cit.,* 1 parte, cap. III). También se ha podido hablar de una «inagotabilidad» de la obra, la cual contiene en sí misma un número infinito de interpretaciones. En este caso puede intervenir una observación de Marcel Mauss *(Manual etnográfico)* según la cual es obra de arte el objeto que es reconocido como tal por un grupo social definido. En apoyo de esta tesis se constata que, en efecto, según los lugares y las épocas, ciertos objetos cambian de estatuto. Hacia aquí apuntan todas las críticas que ven en la decisión de legitimar tal o cual objeto como obra el ejercicio de un poder, incluso de un abuso de poder, del grupo dominante. Pero, sean cuales sean las opciones filosóficas o ideológicas de cada uno, todos coinciden en reconocer, implícita o explícitamente, que la cualidad añadida a un *objeto,* cuando vemos en él una *obra,* es un valor. He ahí lo que falta por precisar para consumar la definición.

4 / Una ipseidad

Con este término, la escolástica designaba la esencia propia de un ser individual, aquello que hace que algo sea en sí mismo *(ipse).*

Ahora bien, la ipseidad de la obra tiene muchas características.

a) La obra, para ser verdaderamente ella misma y, por tanto, *una* obra y no una yuxtaposición de varias obras, contiene, necesariamente, una norma que la relaciona consigo misma y la delimita con respecto al resto del mundo; y es éste un principio de organización interna. Por ello, la obra ha sido frecuentemente comparada con un ser vivo.

b) La obra aparece entonces como un sistema orgánico de exigencias. Exigencias interiores, con respecto a ella misma, en tanto que sus partes se reclaman entre sí. Exigencias también con respecto a su autor: la obra en proyecto, «monstruo que hay que alimentar», como dice E. Souriau, «explota, por así decir, el alma del artista, exige de él y dirige en él su propia creación» *(L'Ombre de Dieu,* cap. VII, Création et instauration [ver el artículo *Ange de l'oeuvre]).*

c) Se trata de buscar la razón por la cual la obra, en tanto que individualidad autónoma y valor, ha podido ser considerada como una entidad viva. Si la obra no es una simple cosa, la oposición entre ambas realidades «es la *misma* que la que existe entre una cosa y una persona... Yo estoy con uno de mis amigos, en su estudio, frente a frente con él; nosotros somos dos: mi amigo y yo. Mi amigo se sienta al piano, comienza a tocar la *Patética.* A partir de ese momento, en la habitación, somos tres: mi amigo, yo y la *Patética...* No cabe ninguna duda de que, en la obra de arte, ese cuerpo físico que la dota de contenido cósico no sea el «fenómeno» y la «manifestación» de todo lo que hay de más en su ser, este más que no podemos, sin cometer una falta grave de pensamiento y de lenguaje, designar de otra manera que como su entidad moral (por no decir su alma)» (E. Souriau, «L'oeuvre en tant que personne», en *Colloque du centre de recherches de psychologie comparative: Problèmes de la personne).*

II - *Obra* designa, en este sentido, el conjunto de los trabajos realizados por un artista en una misma técnica. Se habla, de esta forma, de la obra escultórica de Bernin, o de la obra en grabado de Dürer. En este caso, también podemos encontrar el doble carácter de unidad y pluralidad de la obra; pero la pluralidad es la de las obras diferenciadas, y la unidad es la de la concepción y la acción de un realizador dentro de *una* técnica; es, por tanto, la unidad de la relación entre la técnica y el artista. D. R./A. S.

➢ Arte, Esencia, Existencia, Equívoco.

OBRA MAESTRA. Se llamaba obra maestra, en el antiguo régimen de las corporaciones, al trabajo que se tomaba un campanero que deseaba ser jefe. Por extensión, este término se ha difundido hasta designar toda obra de calidad excepcional, apropiada para calificar a su autor de maestro.

En estética, ha servido tradicionalmente a una especie de selección, haciendo sobresalir ciertas obras de arte consideradas como objeto de perpetua admiración e incluso de imitación, y pudiendo servir de canon al arte. Se clasificaría de este modo en escultura, la Venus de Milo, o el *Pensieroso* de Miguel Ángel, o en pintura la *Transfiguración* de Rafael o los *Pastores de Arcadia* de Poussin, o también en arquitectura el Partenón o la Catedral de Reims; en música la *Sinfonía en fa sostenido menor* de Haydn («Los Adioses») o la *Sinfonía Coral* (Novena) de Beethoven.

Se comprenden las reservas que, al valorar las obras de arte ante un sistema tan brutal de clasificación, puede tener el esteta porque conduce fácilmente a una especie de funesto academicismo: no retener sino un pequeño número de obras ofrecidas como términos privilegiados de referencia estética; desconocer a ciertos precursores o a los «pequeños maestros» que representan tendencias y escuelas de un auténtico interés o con mucho futuro; sumir a los debutantes o a los innovadores en la desesperacion, aplastándolos con ejemplos proclamados como inigualables. Además, se acaba por considerar odiosas ciertas obras al citarlas sin cesar como obras maestras. Por fin los juicios de este tipo están habitualmente sujetos a revisión.

No es menos verdadero que ciertas obras poseen una importancia particular, que puede alcanzar diversas razones muy positivas. Una de las más notables es la que se puede denominar «el destello paradigmático», es decir, la capacidad de servir como ejemplo más o menos perfecto y prototípico a un cierto estilo, un cierto género artístico, y, particularmente, el poder de dar una fecha para marcar la aparición, el advenimiento o la perfección de ese estilo o ese genero. Es cierto que *Las señoritas de Avignon* inaugura la fecha de 1907, así como la *Kammersinfonie op. 9* de Schönberg la de 1906, para ciertos géneros pictóricos y musicales, respectivamente. Se trataría menos de obras revolucionarias (noción siempre controvertida) que de obras en las que una cierta revolución aparece consumada.

Se puede apreciar la permanencia de ciertas obras que atraen todavía la atención y la contemplación mucho tiempo después de su época de florecimiento. Cierta adopción unánime de estas obras a través de las generaciones hace que un hombre cultivado no pueda ignorarlas con el riesgo de desconocer mil alusiones, mil reminiscencias, mil modos de comunicación entre los hombres y su medio. Nadie puede decirse verdaderamente hombre en la actualidad si ignora *El Infierno* de Dante o el *Hamlet* de Shakespeare.

Se ve, por tanto, que la noción de obra maestra no es ni subjetiva ni inútil, ni peligrosa, si se pone cuidado en corregirla evitando este academicismo o este exclusivismo que debe ser señalado en primer lugar.

Y con la expresión «tal artista, tal autor, ha hecho de tal obra su *obra maestra*», se quiere decir sobre todo que ha llegado a la plena maestría de su arte. Esto se religa al sentido original del término, y no está totalmente ausente del empleo ordinario de la palabra. E. S.

➢ Maestro, Paradigma.

OBRERO. Aquel que obra, es decir, con una *actividad de fabricación,* como indica la raíz latina *op.* La estética utiliza el término obrero en dos sentidos:

I - El obrero, frente al artesano y al artista, realiza materialmente una obra o una parte de una obra que él no ha concebido. Sin embargo, la obra, en tanto que realidad material, exige algunas veces la intervención de obreros, cuya función no se debe ignorar o minimizar, ya que contribuyen a una realización completa y a una buena cualidad.

II - La noción de obrero consiste, en este caso, en la de un hombre con oficio, y que posee, sobre todo, una sólida técnica, en particular en la disposición de un conjunto; se dice por ello que una pieza de teatro, una sinfonía, etc., son *hechas por mano de obrero,* en un sentido laudatorio, para decir que el autor, por su conocimiento del oficio, ha sabido construir una obra en la que los elementos se compenetran unos con otros y donde no se puede encontrar ningún descuido. A. S.

➢ Oficio *[III]*.

OBSESIVO. Que importuna, que preocupa continuamente, incluso creando a veces una impresión de angustia*. En una obra de arte, el regreso constante de un mismo elemento (motivo musical, fórmula verbal, tema argumental diegético...) se puede considerar obsesivo cuando se retoma sin cesar aquello de lo que, en principio, parecía que se debía distanciar, y que, por ello, ejerce una especie de hechizo sobre el receptor o el lector. Se puede decir, también, que un artista está obsesionado por una idea, una imagen, una preocupación, que no le concede ningún descanso y parece exigirle que la haga salir en su obra. La obra en perspectiva también puede resultar en sí misma obsesiva, cuando su idea acosa al artista y no se extingue hasta que éste trabaja en ella. A. S.

OCIO

I - Definición

El ocio (del latín *licere,* estar permitido) es el tiempo libre de todo trabajo profesional, del cual cada individuo puede disponer a su antojo.

Paradójicamente, el latín *otium* (ocio, reposo) designa también al trabajo intelectual. Este trabajo lo lleva a cabo la gente ociosa, no considerada como profesional.

Pero la noción social y moral del ocio se ha modificado, sobre todo, desde comienzos del siglo XX. El perfeccionamiento de las máquinas, la tendencia a la automatización, la cualificación cada vez más elevada de la mano de obra y de los mandos hace inevitable una disminución progresiva de la duración del trabajo. Además, en grado menor pero no por ello desestimable, hay que resaltar una cierta liberación del trabajo doméstico por medio de los electrodomésticos.

El ocio, pues, ha dejado de aparecer como «un apéndice complementario y compesador del trabajo» (Joffre Dumazedier). La ética del ocio se convierte en la de un equilibrio por establecer entre las necesidades utilitarias de la sociedad y las exigencias desinteresadas de la persona.

Se puede distinguir cuatro períodos de ocio: al acabarse el día, el fin de semana, el fin de año (vacaciones profesionales), y final de la vida (jubilación). Se entiende por *ocios* las diversas actividades cuyo conjunto constituye el *ocio.* El ocio ha adquirido valor porque hace posible la satisfacción de las necesidades del cuerpo y del espíritu, físicas, intelectuales, artísticas...

II - Las funciones del ocio

De unas encuestas llevadas a cabo por J. Dumazedier, surge lo que podría llamarse la concepción de las tres *d,* es decir, que las tres funciones mayores del ocio son las del *descanso,* la *diversión* y el *desarrollo.* Son solidarias y, en cierta medida, están estrechamente unidas por este orden.

La función de descanso es, en efecto, la condición de que existan las otras dos. La necesidad primaria es la de disipar la fatiga física o nerviosa provocada por las obligaciones cotidianas; sobre todo, las del trabajo profesional, y las obligaciones de la vida ciudadana, variando en cada profesión, y que requieren reposo, silencio y ociosidad.

La segunda función es la de la diversión, en el sentido más riguroso de la palabra, que significa abandono del trabajo impuesto en favor de una ocupación libremente elegida. Si la función del descanso «nos libera sobre todo de la fatiga», y la de la diversión «nos libera del aburrimiento» provocado por las tareas parcelarias o repetitivas (J. Dumazedier) es debido a que elegimos tareas deseadas y personales, como el bricolage, la jardinería, etc. Se puede traducir esta función en una ruptura con el universo cotidiano, e incluso en infracciones de las reglas jurídicas o morales; o bien, puede ser una búsqueda de equilibrio por medio de una vida complementaria y de evasión hacia un mundo diferente. Esta vida puede estar compuesta ya sea de actividades reales como viajes, juegos, deportes, ya sea de actividades ficticias –cine, televisión, teatro, novela, etc.– que llamamos *entretenimientos,* y que interesan a la estética incluso si son corrientemente una simple forma de pasar el tiempo, de «distraerse» y apenas contribuyen a aumentar el valor de la persona. Es cierto, también, que el gusto por las distracciones fáciles está suficientemente explotado por numerosas empresas de espectáculos o de ediciones, y no hay que contar únicamente con que la mayor parte de los individuos puedan ellos mismos sobrepasar el grado más bajo del gusto que intentan establecer y mantener. Si bien es verdad que ciertas diversiones son suceptibles de constituir una etapa preparatoria para conducir al espíritu hacia formas más elevadas del arte, no hay que contar con que la mayor parte de los individuos puedan ellos mismos superarla, es decir, acceder a la tercera función del ocio, la del desarrollo de la personalidad. Es salir de la rutina y de los estereotipos que imponen la vida profesional y social para enriquecerse con las fuentes de la auténtica cultura, con las obras literarias, las artes plásticas y la música. Es el camino para liberar en cada uno, tanto como sea posible, su poder creador y desarrollar todas sus aptitudes.

➢ DIVERSIÓN.

III - Los problemas sociológicos del ocio para la ascensión a la cultura y al arte

Se ha creído durante mucho tiempo que el mayor obstáculo a la difusión del arte y de una cultura de masas era la falta de tiempo. Y es, ciertamente, la razón que invocan muchos a quienes se les ha aconsejado, por ejemplo, lecturas de alto nivel, visitas a exposiciones y asistencia a grandes conciertos. En realidad, generalmente, no es tiempo lo que falta, sino la elección de formas superiores del arte, lo cual no osan confesar por temor a ser mal juzgados. Saben que para pertenecer a la élite, hay que considerarlos como «personas de gusto», y comparten esa idea tan extendida de que el gusto por las obras maestras del arte es innato. André Malraux, teórico y realizador de las Casas de la Cultura, pensaba, también él, que bastaba con ofrecer al gran público los medios para acceder a la cultura, para que la acción cultural asocie al pueblo con las grandes producciones del arte. Su frecuente fracaso no puede ser imputado a la insuficiencia de tiempo libre.

Los sociólogos que han tomado como objeto de estudio la difusión del arte, han establecido de manera incontestable que la idea de un gusto innato era una ilusión y un prejuicio. No hay que pensar que sin una educación individual y colectiva cualquiera estará dispuesto para comprender el arte. De hecho, en Francia, el aumento del tiempo libre no ha ocasionado hasta el momento un aumento en el número de personas cultas. Es cierto que la escuela se ha democratizado, pero hay relativamente pocos adolescentes que acudan a las clases, en donde los maestros inculcan a sus alumnos una disposición real para reconocer el valor de las obras de arte. Además, la enseñanza se refiere casi exclusivamente a las obras literarias y,

si esta disposición es, en cierta medida, transferible a todas las demás artes, bien es cierto que es en un determinado medio familiar donde surge el gusto. «El amor al arte» resulta de la educación, aunque quienes lo han adquirido se figuran que para ellos ha sido gracias a un don. Es por eso que, como lo señala Pierre Bourdieu, «si es incontestable que nuestra sociedad ofrece a todos la *posibilidad pura* de disfrutar de las obras expuestas en los museos, quedan algunos otros que tienen la *posibilidad real* de realizar dicha posibilidad» *(El amor por el arte).* El verdadero problema no es el tiempo disponible, sino realizar un aprendizaje capaz de crear y desarrollar la necesidad cultural. La encuesta más amplia que se ha hecho sobre la cultura de los obreros, la de R. Kaës en 1968, ha demostrado que un 80 por 100 de los obreros deseaban poseer la misma cultura que las clases liberales, y no una cultura obrera específica. Dumazedier, por su parte, declara «haber raramente observado a más del 10 por 100 de los obreros entre quienes frecuentan las exposiciones o el teatro «popular»». El ocio por sí mismo es, pues, solamente un «espacio de tiempo», un marco, y todo depende del modo en que va a ser empleado. No hay por qué ocultar que, como dice Dumazedier, «el tiempo libre es el tiempo privilegiado de todas las formas de decadencia y de esparcimiento humanos». Si las sociedades industriales se orientan ineluctablemente "hacia una civilización del ocio», según reza el título de su obra principal, el problema fundamental, sobre todo en el dominio del arte, sigue siendo el de su utilización.

L.-M. M.

OCTAVA. Estrofa de ocho versos que constituye, bien un solo poema ella sola, bien una parte de un poema más largo. No obstante ser bastante larga para ocuparse de un contenido rico, es bastante breve para abarcar este contenido de forma condensada y hacerse entender fácilmente como forma completa.

Lo propio de la octava es el asegurar la unidad radical de un grupo de ocho versos que tiende a romperse en dos cuartetas. Tiene, por consiguiente, un lugar delicado, que es el paso del verso 4 al 5; el arte de la octava consiste en asegurar en este lugar una articulación y evitar la ruptura. Puede conseguirse esto, por ejemplo, tomando dos veces seguidas en este lugar la misma rima, lo cual trae consigo, por otra parte, la simetría de la disposición de las rimas en las dos mitades; o bien haciendo una pausa clara un poco antes o un poco después del lugar en el que la octava no debe romperse.

La octava disimétrica evita el riesgo de ruptura en dos cuartetas, y asegura su unidad al estar construida con tres rimas, una de las cuales asegura la relación del final con el principio, pero cuya disposición varía en el curso de la estrofa; así sucede en la octava *ababcccb,* empleada especialmente por los Románticos (Hugo ha obtenido con ella grandes efectos en *Le Pas d'armes du roi Jean* y en *Les djinns).* En España, sin embargo, el modelo de octava romántica (llamada octava aguda) base de las leyendas de Zorrilla (tipo ABBÉ: ACCÉ o ABBÉ: CBBÉ) extendida con posterioridad a América.

Por último, es preciso considerar aparte la octava de la forma *aaabcccb,* que es más bien una sextina ampliada, y que tiene enormes recursos líricos. Pero cuando los versos 4 y 8 son más cortos, todavía es más claro el parentesco con la sextina, y el éthos del poema depende en gran medida de esta amplia lentitud adquirida por el corte de la sextina. A. S.

OCTOSÍLABO. Verso de ocho sílabas. Suficientemente largo para poseer ritmo interno, es, sin embargo, bastante corto para entrar en formas más amplias y claramente estructuradas. Por otra parte, ha tenido múltiples usos.

El poema de octosílabos en versos pareados, muy flexible, se puede adaptar a un ritmo rápido o sinuoso en las frases, desarrollarse en amplios períodos, contraerse, hacer brotar formas breves y muy conseguidas, oponer verso a verso en un diálogo reñido y antitético. *Verso narrativo,* es la forma característica de las narraciones de la Materia de Bretaña (Chrétien de Troyes, etc.); es un metro de lais (Marie de France), de máximas, de trovas, de fábulas y cuentos. Es, además, el *verso teatral* por excelencia, desde el siglo XIII al XVII: misterios (la *Passion* de Arnoul Gréban), farsas *(Le Cuvier, Maitre Pathelin);* sátiras dramáticas y moralidades (Gringoire), comedia clásica en sus inicios (Jodelle, Belleau, Grévin); es el metro de la comedia española del Siglo de Oro.

El octosílabo se presta también para la *poesía estrófica.* En cortos poemas, como la sextilla, posee fuerza y espíritu, pero también es apto para el epigrama, el madrigal e incluso la fábula. La serie de cuartetas de octosílabos puede tomar extensiones variadas. Como *metro lírico,* el octosílabo se emplea en canciones, en poemas de origen popular (villancicos, coplas, redondillas y, por supuesto, el romance). El octosílabo también aparece en poemas de origen culto, como la cuarteta asonantada, la quintilla o la sextilla. El octosílabo se combina bien con otros versos con los que se encuentra en relación cuantitativamente simple; así, da ritmo, mediante secciones más breves, a las estrofas o poemas donde se integra con alejandrinos. A. S.

➢ DÉCIMA, SEXTILLA.

ODA. Del griego ᾠδή, canto. La *oda* es un poema lírico estrófico, la mayoría de las veces tiene la función de celebración. Los metros y estrofas no adquieren en ella forma fija y pueden ser muy variados, aunque su elección obedece siempre a un mismo principio: producir una impresión de elevación espiritual y de grandeza. La oda clásica francesa ha utilizado, sobre todo, la estrofa de octosílabos* con la forma *ababccdeed,* pero esta forma, con ser frecuente, está lejos de ser la única. Algunas odas entremezclan en cada estrofa metros variados. Muchos poetas (de Ronsard a Victor Hugo) han aprovechado la diversidad en la extensión de los versos para hacer de sus odas como una especie de sinfonías en varios movimientos,

por ejemplo un *allegro con fuoco* de versos cortos, ajustados, rápidos, seguido de un *andante* de versos amplios y majestuosos; véase, por ejemplo, las dos odas *A la Colonne* de Victor Hugo, la primera en las *Odes et ballades* y la otra en *Les chants du crépuscule,* o la *Oda a Walt Whitman* de Lorca.

A. S.

➢ DITIRAMBO.

OFICIAL

Que emana del gobierno, o de alguna autoridad de Estado que ejerce en calidad de tal. El arte puede ser objeto de medidas oficiales: leyes y reglamentos en el ejercicio de la profesión de artista (especialmente cuando existen repercusiones fiscales), organización de una enseñanza, premios, pensiones, encargos a los artistas, subvenciones, locales destinados a reuniones, representaciones o exposiciones, etc. Por otra parte, algunas instituciones, como las Academias, pueden estar investidas de manera oficial de una función de arbitraje o de apreciación en materia artística. Todo ello ha conducido a dotar de un carácter oficial a algunas posiciones estéticas.

Sin embargo, por un abuso de lenguaje, se emplea a veces «oficial» para designar lo que en realidad es una posición *dominante.* Así, se considera «arte oficial» al arte sostenido o preconizado por la opinión pública de una época, o por algunas asociaciones, quizás poderosas, pero de ámbito privado y sin participación en el gobierno o en el Estado. Este uso del término oficial es completamente impropio.

Una idea, muy difundida, pretende sostener que este «arte oficial» es retrógrado, enemigo de toda idea nueva y fecunda en materia de arte. Es cierto que a veces ha ocurrido así, pero los ejemplos en sentido contrario son también numerosos. Un encargo de Estado puede permitir a un artista el no depender ya de los gustos del público, y practicar libremente una forma de arte personal y no reconocida por la opinión* corriente. Éste fue el caso, por ejemplo, de Delacroix.

➢ ACADEMIA, ACADEMICISMO.

OFICIO

I - Profesión; profesión manual, especialmente artesanal

Se distingue también el artista «de oficio», que se gana la vida ejerciendo su arte, del artista aficionado. No obstante, la estética prefiere los términos «profesión» y «profesional» para este caso. La expresión «artes y oficios» se usa de diferentes maneras: en el sentido más restringido designa el artesanado artístico (ebanistería, encuadernación, cerámica, joyería, imprenta, serigrafía, etc.); en un sentido más amplio se aplica a todas las profesiones artísticas que requieren de algo material para su realización (pintura, escultura, etc.), incluyendo a veces aquellas cuyo material es el cuerpo mismo del artista (danza, comedia, etc.). En todo caso, la expresión no se emplea casi en las tareas inmateriales (composición musical, literatura, etc.).

La ambigüedad de la expresión es la causa de que prácticamente no sea empleada en estética.

➢ AFICIONADO, PROFESIONAL.

II - Todo trabajo especializado que requiere asiduidad e incluso un compromiso de la propia vida del artista, y que da lugar a un resultado de calidad.

En este sentido puede haber un artista «de oficio» sin que sea necesariamente un profesional. El «oficio de escritor» se aplica a la calidad del estilo, pero también al trabajo constante, al hecho de orientar toda una vida hacia la literatura. Pertenecer «al oficio», por otra parte, otorga una competencia especial a la hora de juzgar obras pertenecientes a un arte que uno conoce desde el interior, pudiendo apreciar el empleo de las diferentes técnicas.

III - Saber hacer, habilidad adquirida por el ejercicio y la experiencia.

En este sentido se dice que un artista o un escritor «tiene oficio». En las artes plásticas «oficio» designa a menudo la habilidad manual, la seguridad en los trazos, resultado de una práctica asidua. «Tener oficio» es, en todo caso, no quedarse atascado por problemas técnicos de disposición o composición de la obra, o por no saber cómo producir determinados efectos. Así, un dramaturgo que tiene oficio construye sólidamente la intriga en cada una de sus obras y, sobre todo, prevé y guía las reacciones del público. «Oficio» se toma a veces en un sentido neutro, e incluso un tanto condescendiente si se opone el «oficio» a la originalidad o la inspiración; se toma también en un sentido laudatorio en cuanto que valora la alta calidad técnica del trabajo bien hecho, la seguridad en la utilización de los recursos artísticos e incluso la originalidad en la manera de tomar parte a la hora de resolver problemas. Frecuentemente este tipo de valoración se aplica a aquellos que son «del oficio» en el sentido *II.*

A. S.

➢ EJERCICIO, OBRERO *[II].*

OÍDO Órgano de la audición; más concretamente, son los *órganos de Corti* situados en la oreja los que son sensibles a las vibraciones y provocan la reacción del nervio auditivo, asegurando la comunicación con el cerebro.

En las artes de la audición, es decir, la música* y la literatura*, se dice de alguien que *tiene oído* para indicar que distingue bien los sonidos y es sensible a sus cualidades; en poesía, tener oído es, fundamentalmente, percibir bien los ritmos. Existe en ello una parte de interés natural por el mundo de los sonidos, una parte de buen funcionamiento psicológico del órgano, y también un poco de ejercicio y de educación del órgano, ya que con el entrenamiento se llegan a percibir mejor los sonidos, sus relaciones, sus cualidades y sus matices.

A. S.

➢ ABSOLUTO *[I],* ACÚSTICA, AUDICIÓN, SENTIDO *[I],* SONIDO.

OJIVA. Nombre femenino conocido desde el siglo XIII. Denomina un arco en nervadura armada

entre dos puntos de apoyo que atraviesa la clave de bóveda y que recubre el saliente creado por el reencuentro de dos cuartos de la bóveda. La bóveda en esta forma de nervadura es la bóveda de ojivas, generalmente de cuatro partes, pero también de seis o de ocho. Las superficies curvas de los cuartos pueden estar divididas por un juego de nervaduras secundarias: los *arcos terceletes* nacen en los puntos de apoyo de las ojivas, y las *nervaduras de la bóveda de arista* unen los terceletes o los arcos perpiaños con la clave de bóveda. No obstante, no hay que confudir esta bóveda de ojivas compleja con las bóvedas de nervaduras múltiples –frecuentes en el estilo flamígero–, ya que éstas se aparejan de forma diferente (chapelle du Saint Esprit à Rue, Somme, 1480). El valor de la función sustentadora de la ojiva, explicado por E. Viollet-le-Duc ha sido firmemente contestado en los siglos XIX y XX (P. Abraham). Sin embargo, ahora se admite, nuevamente, que la ojiva era, para los arquitectos góticos, uno de los componentes de su procedimiento de apreciación empírica de los pesos y de los empujes de la construcción.

Por la alta expresividad que los arquitectos han sacado de la ojiva, el arco ojival es, de forma innegable, uno de los factores que más se impone de la imagen de la arquitectura gótica. La ojiva, por sus proporciones, por su capacidad para trasladar muy alto las claves de bóveda, está en correspondencia con el deseo de elevarse, de triunfar sobre la gravedad terrestre, y produce la imagen de una espiritualidad ascendente. G. L.

➢ FLAMÍGERO, GÓTICO.

OJO. *I* - En sentido propio, órgano de la vista, esencial, por tanto, para la percepción de las obras de artes plásticas.

➢ PLÁSTICA, VISIÓN, VISTA.

II - En sentido figurado, se dice que, en el dominio del arte, o de un arte, alguien tiene *buen ojo,* o más familiarmente, *tiene ojo para...* cuando es observador, sabe notar las sutilezas, posee gusto y jucio. Ojo también se interpreta, en sentido figurado, como manera de ver. A. S.

➢ GUSTO, JUICIO.

ONDULADA (línea). W. Hogart, en su libro *The analysis of beauty,* publicado en Londres en 1753, denominó así a la línea sinuosa formada por dos curvas opuestas que materializarían «la variedad compuesta». La línea ondulada podría ser representada por un hilo de hierro que se enrollaría sobre «la forma elegante y variada de un cono». Por tanto, su curva variaría continuamente, pero siguiendo un principio constante. La línea ondulada sería, entonces, la línea de la belleza y de la gracia al mismo tiempo.

Es una línea *precisa,* que excluye a la vez la rigidez y la ampulosidad. En el terreno pictórico, no determina un contorno*, sino que envuelve a un volumen que no puede representarse sobre una superficie de dos dimensiones. De hecho, apela a la imaginación. «Ondulando y enrollándose a la vez en distintas direcciones –escribe Hogart– conduce al ojo de forma divertida a lo largo de la continuidad de su variedad». De ese modo crea el placer estético, porque no es sino una interpretación intelectual de la forma*. «Es pensada, más que vista», más que hacerlo ver, sugiere movimiento. Matisse rindió homenaje a esta línea en su escultura *Serpentine* (1909) y Loïe Füller creó la «danse serpentine», inmortalizada por G. Severini en su gran cuadro *Danse serpentine* (1914).

G. Apollinaire, que había leído a Hogart –al que se refiere a menudo en sus *Chroniques d'art*–, pensaba que la característica de la pintura femenina era ser «serpentine», es decir, graciosa. N. B.

➢ LÍNEA.

ONÍRICO / ONIRISMO

I - Sentido original (psicopatología, psicología)

Los vocablos de *onírico, onirismo* (procedentes del griego *oneiros)* han sido creados por la psicopatología. Designan un modo anormal de actividad mental espontánea hecha de visiones y de escenas animadas, frecuentemente de carácter alucinatorio, análogas a las del sueño. Más particularmente, el término *onírico* califica una forma de *delirio,* frecuente en el alcoholismo crónico, comparable a un mal sueño.

Posteriormente, los fisiólogos han llamado *onírica* o *paradójica* a una forma de sueño en la que se producen los sueños.

Al mismo tiempo, este término ha pasado de la psicopatología al psicoanálisis, y después a la psicología. El francés no disponía de adjetivo para designar los fenómenos relativos al sueño y a la ensoñación, porque *soñador* sólo se aplicaba a personas, los traductores han trasladado el alemán *traumhaft* por onírico. El conjunto de los fenómenos de tipo onírico, es decir, característicos del sueño, constituye el onirismo.

II - Sentido filosófico, recogido por el lenguaje corriente

Unidad del sueño y de la ensoñación. A partir del psicoanálisis, para algunos filósofos, y especialmente Bachelard, el adjetivo *onírico* califica también la ensoñación y algunos aspectos de la vida psíquica que participan, a la vez, del sueño nocturno y del sueño despierto. Para Bachelard, «las imágenes son las primeras experiencias psíquicas»; más aún, el objeto de la ensoñación está en relación con la esencia misma del sujeto, cada cual tiene una predilección por uno u otro elemento, de tal suerte que las imágenes primitivas favoritas de un sujeto «expresan un temperamento onírico fundamental». Lo propio de la poesía es despertar en nosotros la vida onírica. «Nosotros revivimos, gracias al poeta, *el dinamismo de un origen en nosotros y fuera de nosotros»;* el onirismo, por lo demás, está hecho de sueños que la humanidad experimenta desde milenios y corresponde a lo que Bachelard llama, tomando prestado un término de Jung, los *arquetipos* del hombre, y más de la especie que del individuo. De todas formas, la poesía también posee la pro-

piedad de «animarnos de un onirismo nuevo» mediante la creación de imágenes originales, que guardan el poder «de hacernos soñar de otra forma».

III - Sentido de la crítica e historia literaria

El empleo de los términos *onirismo, vida onírica,* se ha hecho usual en la crítica o la historia literarias cuando tratan obras en que el sueño juega un papel esencial, como, por ejemplo, en el romanticismo alemán (cf. Albert Béguin, *L'ame romantique et le rêve,* 1937). Lo que motiva que se hable de literatura onírica es el papel, cargado de un valor fundamental, que toma el sueño nocturno en una obra; pero el término también se extiende, a veces, a la ensoñación, o a fenómenos patológicos. De ahí que se haya hablado de onirismo en la *Aurelia* de Gérard de Nerval.

IV - Sentido especial: lo onírico, categoría estética

La belleza extraña y muy particular de obras como *Aurelia* se encuentra también en obras que no están narradas por medio de sueños, pero que en sí mismas poseen los caracteres de los sueños y extraen de ellos su principal efecto estético.

Lo onírico se analiza de esta forma: los seres no poseen en lo onírico una naturaleza ni una apariencia fija, sino que se pueden transformar, sin por ello dejar de ser ellos mismos; el cine utiliza los efectos especiales para mostrar visualmente estos cambios de apariencia que la literatura narra o describe. La identidad de los seres, y sobre todo de los personajes, es también fluctuante y múltiple; varios personajes pueden ser en realidad una misma y única persona (como en la *Princesa Brambilla,* de Hoffmann); una unidad de función afectiva puede caracterizar a los seres intercambiables. Los marcos de espacio y tiempo son flexibles, variables y abundantes; uno se puede encontrar simultáneamente en varios lugares, dilatar o contraer zonas de tiempo con referencia a otras. Lo onírico reúne en este caso a lo fantástico*, pero, a diferencia de lo fantástico, no tiene nada de sobrenatural, ninguna dualidad entre dos planos del ser; es el universo diegético* normal y cotidiano el que se construye en lo onírico (a este respecto es bastante notable Kafka, por ejemplo). Pero lo onírico estético, a diferencia del sueño nocturno real, comporta una consciencia de la distancia entre esa estructura del universo de la obra y la del mundo real despierto. Además, el atractivo particular de lo onírico consiste en esta ambigüedad entre real e imaginaria. Ésta se puede experimentar con inquietud, angustia, admiración, e incluso de forma ambivalente, con esos estados afectivos acumulados, como, por ejemplo, en ciertos paisajes de exotismo onírico del aduanero Rousseau. Lo onírico, distinto de lo mágico*, de lo fantástico*, de lo maravilloso*, de lo insólito*, de lo extraño*, se combina muy bien con ellos. A. S.

➢ APARICIÓN, SUEÑO, ENSOÑACIÓN.

ONOMATOPEYA. Palabra que imita el sonido natural que ella significa. Su uso literario y artístico se remonta a la Antigüedad (Aristófanes en *Las Aves),* y a lo largo de los siglos numerosos poetas, escritores, músicos, han recurrido a ella, muchas veces con una intención de pintoresquismo (Rabelais, *Pantagruel,* Cuarto Libro, cap. LVI); Clément Janequin, *La bataille de Marignan, Le chant des oiseaux).* Pero es sobre todo en el siglo XIX cuando los poetas la utilizan sistemáticamente, empleándola con un valor subversivo: debe servir, dicen, para «rehacer la lengua». Así, en 1830, un romántico francés –hoy desconocido– preconiza un lenguaje poético hecho de onomatopeyas y de gritos de animales. Más tarde, René Ghil le confiere un papel importante en su teoría de la instrumentación verbal. Pero es, indudablemente, Marinetti, el fundador del futurismo italiano, quien le consagra la teoría más coherente, a partir de 1912, en sus numerosos manifiestos de literatura. Para él, la onomatopeya, vibración de la vida de la Materia, debe vivificar el lirismo, aportándole dinamismo, velocidad y realidad. Marinetti distingue, muy pertinentemente, entre *1)* la onomatopeya directa imitativa, *2)* la onomatopeya indirecta compleja y analógica, y *3)* la onomatopeya abstracta, que es «la expresión ruidosa e inconsciente de los momentos más complejos y más misteriosos de nuestra sensibilidad» y que expresa el estado anímico. Finalmente, propone unos «acordes onomatopéyicos» casi musicales, gracias a los cuales el poeta podrá experimentar la libertad y la originalidad. La poesía fonética, basada en estas onomatopeyas liberadas de las obligaciones lingüísticas, es la única, opina Marinetti, que puede ser capaz de convertirse en poesía universal.

Expresión de la vida de la Materia, expresión espontánea de la emotividad, la onomatopeya pertenece tanto al lirismo musical como al lirismo poético. Las realizaciones de los poetas futuristas italianos se hacen a la medida de estas ambiciosas teorías. Hay que citar aquí el poema de Balla, *Canzone di maggio* (Canción de mayo) (1914), constituido totalmente por onomatopeyas que traducían la plenitud vegetal de la primavera. Tras los Futuristas italianos, primero los Futuristas rusos y después los poetas Dadá crean una poesía fonética por medio de curiosas onomatopeyas (destaquemos que las de los Futuristas rusos no son gratuitas, sino que constituyen el resultado de un profundo trabajo sobre las raíces de las palabras). Los poemas dadá son recitados en unas veladas poéticas en 1916. Todos estos poemas onomatopéyicos, ya sean futuristas (italianos o rusos) o dadá, son después publicados con una gran diversidad de juegos tipográficos. Debemos referirnos también a Ezra Pound y James Joyce, quienes también recurrieron a onomatopeyas eruditas para dar ritmo a sus poemas y a sus prosas. En nuestros días, la poesía basada en onomatopeyas aparece en numerosos movimientos: poesía fonética, concreta, espacial, serial, letrista, permutacional, verbo-fonista, etc. En algunos casos, como el de Henri Chopin y François Dufrène, provoca sorprendentes efectos musicales (sonoridades y ritmos). Aquí ya no hay fronteras entre estos intentos y los de los músicos como Berlioz, quien en la *Condenación de Fausto* hacía hablar a sus de-

monios un lenguaje expresivo y no significativo (influenciado por las teorías visionarias de Swedenborg), o como Olivier Messiaen, que inventa onomatopeyas que han de ser moduladas por los cantantes. En España, la poesía que adopta sonidos onomatopéyicos se ha elaborado, fundamentalmente, en la vanguardia latinoamericana (cuestionismo, etc.). N. B.

➢ DADÁ, FUTURISMO.

OP ART. La expresión Op art *(Optical art* –arte óptico–) fue empleada por primera vez por un redactor de la revista *Time,* en octubre de 1964, durante los preparativos de la exposición *The Responsive Eye* (El ojo sensible), que se montaba en el Museo de Arte Moderno de New York. Esta exposición permitía reunir dos tipos de tentativas visuales «geométricas» practicadas desde hacía mucho tiempo: la ambigüedad perceptiva, especialmente por medio de superficies y de estructuras coloreadas, muy en boga en los Estados Unidos (Albers, Stella, Anuszkiewicz) y la sugestión coercitiva del movimiento, especialmente por medio de líneas y tramas en blanco y negro, utilizada abundantemente en Europa por los artistas comprometidos en el arte cinético en el sentido amplio del término (Vasarely, Bridget Riley, Soto, Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris). Las repercusiones del Op art se concretan, primeramente, en la aplicación a nivel de ambiente de estas investigaciones (Agam, Cruz Díez, Morellet, Lassus) y, al menos hasta el comienzo de los años 80, en el arte por ordenador, con artistas como Franke, Vera Molnar, Mohr, Ridell y Agam, presentes todos en la sección cibernética de la exposición *Electra,* en el Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1983. F. S.

ÓPERA

I - Definición

Una ópera, en sentido etimológico, es una obra. La «gran obra», afirman algunos; un espectáculo total para otros. Prácticamente todas las componentes de las artes del espectáculo se encuentran reunidas en ella. Pero, aunque podemos ver en ella, como en el teatro, una acción, una historia expresada por un texto, unos actores que la interpretan, unos trajes, decorados, una luminotecnia, una puesta en escena e incluso a veces ballets, todo es, en realidad, diferente. No se basa en una pieza de teatro, sino en un libreto, los actores lo cantan y el verdadero cohesionador de la escena es la música. Esta música no acompaña al texto, es su fundamento, suscita, orienta, transforma la acción. La orquesta, incluso, podrá, en el caso de algunos compositores, erigirse en un verdadero personaje que actúa y habla por sí mismo.

La presencia esencial de la música transforma la convención teatral, que motiva siempre más o menos una referencia a una apariencia de verosimilitud. En la ópera, la ficción y la ilusión son soberanas. De ahí que para el espectador-oyente resulte un esfuerzo de participación muy grande: le hace introducirse totalmente en la ficción, aceptar el absurdo de unos personajes que viven cantando, que hablan todos a la vez, transformando en armonía lo que sin la música no sería más que una cacofonía de palabras. Bien es cierto que si la ilusión no interviene, si la convención lírica no es aceptada, si el espectador rechaza entrar totalmente en la obra y la juzga con los criterios del realismo, entonces el arte lírico caerá en el ridículo. Por ello, Saint-Evremond pudo escribir acerca de la ópera: «un disparate lleno de música, de danzas, de máquinas, decorados, es un disparate magnífico, pero siempre un disparate». Pero si, por el contrario, la ficción es aceptada, la ópera hace entrar a los espectadores en otro mundo que se emparenta con el sueño, una realidad diferente donde la potencia de las imágenes y de la imaginación es inmensa y la fuerza de la ilusión llevada al máximo, próxima a una especie de magia particular nacida de la música y de ese universo totalmente ficticio que ésta suscita. De hecho, una ópera no puede ser realista, incluso si la historia que cuenta lo es; la presencia del canto coloca inevitablemente la obra lírica en el corazón mismo del artificio.

La ópera es, como el teatro, una obra colectiva, pero con un componente añadido: en ella, las más de las veces, el autor es doble, hay un libretista y un compositor. La ópera es un evento social, como lo es todavía el teatro; a lo largo de los siglos ha sacado partido de la historia de los pueblos, real, mítica o legendaria. Pero la misma estructura de la ópera tuvo además su importancia y pudo alimentar las pasiones de todo un grupo social (así, la *Querelle des Bouffons,* que enfrentó, durante el reinado de Louis XV, a los partidarios de la melodía a la italiana, defendidos por Jean-Jacques Rousseau, con los de la armonía entonces recientemente codificada, apoyados por Jean-Philippe Rameau, y que implicó durante meses a toda la corte de Francia, la aristocracia y la burguesía parisina, levantando pasiones muy próximas a la gresca política).

En función del genio particular de los pueblos, la evolución de la ópera está ligada, como la del teatro, a la de una sociedad, pero en la ópera todavía más en función de los cambios del gusto y las modificaciones de las concepciones estéticas, así como en las de la técnica musical.

En una ópera hay dos elementos fundamentales:

a) El texto (libreto, ya sea original, ya sea basado en un poema o, más raramente, un poema no escrito específicamente para la música, lo que, no obstante, ha sido un caso frecuente en el siglo XX en lo que Antoine Goléa llama «la ópera literaria»: A. Berg y Büchner, R. Strauss y O. Wilde, Honegger y P. Claudel...).

b) La música (canto y orquesta con todas las interferencias y combinaciones posibles entre ambos).

Alrededor de estos dos componentes evolucionan los *elementos visuales:* factores monumentales que equilibren y sitúen la acción (arquitecturas pintadas o construidas en decorados), factores de ilusión nacidos de los juegos de luces (intensidad, colores), que actúan directamente sobre el decorado transformando las formas y los volúmenes, haciendo moverse a lo que está

inmóvil. Decorado y juegos de luces tienen una importancia especial en la ópera, porque crean el clima de magia, de fantasmagoría, y participan en toda esta inverosimilitud en la cual se cree. (Hay que hacer notar que los efectos de luz han sido totalmente modificados por la electricidad. La iluminación de las velas, e incluso la del gas, creaban amplias zonas de sombra y de luz contrastada con muy poco «juego» posible). Los elementos visuales y escénicos están estrechamente ligados a la evolución de las artes plásticas, de los estilos y escuelas, aunque amplificando sus tendencias.

II - Concepciones diversas

A lo largo de toda su historia, la ópera se ha encontrado ante una alternativa sobre la que Richard Strauss todavía reflexionaba al final de su vida: «¿Primero son las palabras y después la música, o bien primero la música?»

1 / El texto prima sobre la música

En los comienzos de la ópera, era la palabra la que primaba. La ópera nació en Italia, en 1600, no arropada por un gran entusiasmo popular, como la tragedia griega, sino surgida por la fantasía estética de los príncipes (en particular los Médicis) y los grandes señores florentinos reunidos en las «Academias» que agrupaban a músicos, poetas y aristócratas, quienes, por lo demás, solían ser los mismos. Una de sus preocupaciones era retomar la música griega que se había perdido. Fue en la más célebre de estas Academias, la *Camerata fiorentina* del Conde Bardi, donde se representó, con motivo del matrimonio de Enrique IV y María de Médicis, la primera ópera: *Euridice,* de Jacopo Peri, basada en un poema de Rinuccini. (Es el mito de Orfeo, el héroe tañedor de la lira que encarna el poder mágico de la música, el que preside el nacimiento de la música: a la *Euridice* de Peri le sucede muy rápidamente la de Caccini, después, en 1607, en Mantua, el *Orfeo* de Monteverdi.) En estas obras, el papel de la música es destacar el poema y detallar o enfatizar el verso. Esta música es sobria y austera, el laúd, algunos instrumentos de cuerda y el *continuo* (dos instrumentos graves) acompañan a los recitativos poéticos. «La palabra... debe ser determinante. Debe dirigir la armonía, no servirla», escribió Monteverdi.

¿Cuál es, entonces, la importancia de los elementos visuales? Es fundamental. Ya había existido, desde el siglo XVI, un inicio del *dramma per musica* con el madrigal y el oratorio. Pero el nuevo *stilo rappresentativo* va a crear, para los siglos futuros, una «música para ser vista». Muy rápidamente, los elementos visuales van a adquirir importancia. Ya para esta primera ópera barroca, el sobrino de Miguel Ángel, maestro de ceremonias de la *Euridice* de Peri, despliega unas máquinas extraordinarias. Toda la época barroca utiliza la ópera para hacer reinar por entero la ilusión escénica y visual, los decorados fantásticos por los que evolucionan unos cantantes engalanados. La ficción está cada vez más presente y se traduce hasta en las voces extrañas y artificiales de los castrados, voces fascinantes por su misma ambigüedad, verdaderos engaños vivientes. El disfraz forma parte de la ópera: el castrado no es más que una forma particular. Los bellos poemas, destilados con arte en los recitativos de las primeras óperas italianas, dieron lugar, de una forma bastante rápida, a unos esquemas esclerotizados que obligaron a la música a trascender por completo al texto.

Hay que remitirse a Francia para volver a encontrar la ópera bajo la forma de una tragedia con música donde el texto es el rey (J. B. Lulli). Y en la ópera de Rameau, incluso aunque la orquesta es más importante y más expresiva, aunque los decorados fastuosos y las tramoyas fantásticas retienen la atención, el texto, por muy pobre que sea, mantiene una importancia considerable. Rameau hacía venir a los grandes actores de Teatro Francés para enseñar a los cantantes una dicción de tragedia. Más tarde, la reforma de Gluck irá más lejos y se concentrará en «reconducir a la música a su verdadero destino, que es acompañar a la poesía para justificar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones».

2 / La música prevalece

Si se considera la concepción inversa de la ópera, en la que la música es preponderante, entonces la música preexiste al espectáculo. «El canto ya está ahí (dice Patrice Chéreau), lo que significa que el ritmo ya está ahí, los intervalos entre las réplicas ya están ahí», por lo que, en el teatro, lo que hay que hacer es «inventar un camino con los actores, una música que no está trazada con antelación» (citado por S. de Nussac y F. Régnault en *Histoire d'un Ring,* 1980).

Encontramos aquí la mayor parte de las obras líricas del clasicismo vienés de finales del siglo XVIII. El libreto está casi siempre escrito por especialistas del canto (el poeta Metastasio sirvió de fondo literario a un gran número de compositores del siglo XVIII. Hay que hacer notar que los poetas se han sentido mucho más atraídos por el arte lírico, que es en sí mismo un universo poético, que los prosistas). Éstos escriben en función de la música que debe contener el texto, el cual depende por completo de sus exigencias. La música opera con otros medios diferentes a los de la lengua. Si el libreto no es una obra original, siempre se adapta, ya que el texto escrito en un principio para ser leído o recitado debe ser transformado para ser cantado.

Mozart, que provocó un cambio decisivo en la ópera («paso de gigante excesivo del genio musical», dijo Wagner de *La Flauta Mágica),* proclamó que «la poesía debe ser la servidora obediente de la música». Mozart se impusó completamente a sus libretistas, quienes, por lo demás, le atendieron de forma admirable. La arquitectura de Mozart es puramente musical y ya no literaria y visual como en la Ópera Versallesca. Se caracteriza por un cuidado en la composición que emplea la unión de las voces en un conjunto admirablemente construido, como la unión de los instrumentos exactamente combinados para destacar con su sonoridad particular a los personajes y a las voces que los expresan. Mozart es uno de los primeros que concede a la orquesta un papel autónomo (lo que sólo había intentado Rameau). La orquesta habla

por sí misma y expresa sentimientos, ideas, diferentes de las de los personajes que se desenvuelven al mismo tiempo en la escena.

Aunque Mozart quiso conceder en sus óperas el primer lugar a la música, no por ello descuidó el texto, al que siempre concedió importancia. No ocurrirá lo mismo en Italia, donde la decadencia de la ópera barroca fue también la de los libretos. No existía, por entonces, más que el canto y la música destinados a glorificar a los cantantes (castrado o *prima donna*), el texto sólo era un pretexto para la exhibición vocal. Éste es un caso límite, pero toda la ópera italiana del siglo XIX se basa en la preeminencia de la melodía sobre el texto, y de la voz que canta esa melodía. Mientras que el recitativo de los primeros tiempos era un discurso cantado y discretamente interpretado, el *aria* es una música de palabras. El *bel canto* no se interesa apenas por la música sino únicamente en la palabra como soporte de la vocalización, en algunas palabras, especialmente significativas o expresivas, a menudo aisladas, repetidas e incluso descompuestas por sílabas. La voz se convierte en el instrumento solista privilegiado al que la orquesta acompaña. Puede estar sometida a verdaderas acrobacias, bajo la forma de adornos, de evoluciones enormes, que obligan a los actores a auténticas proezas técnicas (Rossini es un buen ejemplo de ello).

Incluso un gran dramaturgo como Verdi, que tuvo por libretistas poetas de renombre que trabajaban a partir de autores como Shakespeare, Schiller o Victor Hugo, se interesó siempre antes por la melodía, y es el ambiente trágico o cómico creado por ella lo que le importa en primer lugar. La virtuosidad vocal no se ve, por ello, vacía de sentido, se pone al servicio de la expresión de los sentimientos y de las pasiones traducidos con brillantez y esplendor, hasta el exceso.

La barrera del lenguaje –infranqueable en el teatro– no existe realmente en la ópera. Nunca se escuchan todas las palabras de un libreto. La puesta en escena suple la incomprensión de la lengua y, en el límite, el aficionado que no comprenda el texto se contenta con conocer únicamente la trama de la acción e incluso prefiere nada más que la expresión musical.

El caso extremo es el de Igor Stravinsky, compositor ruso de la primera mitad del siglo XX, quien, temiendo que la atención del oyente se distrajese con la anécdota, decide en el *OEdipus Rex* hacer hablar a los personajes en una lengua muerta (el libreto escrito por Jean Cocteau fue traducido al latín por el P. Jean Daniélou). «Para las cosas que conciernen a lo sublime se impone un lenguaje especial y no el de todos los días». El texto es, para Stravinsky, «una materia únicamente fonética», un soporte que permite a la música expresar sólo lo sublime o lo trágico de la situación.

3 / Otras soluciones

Debemos citar todavía dos ejemplos más, dos compositores que han modificado profundamente, cada uno de una forma diferente, la estética de la ópera, y han creado unas relaciones absolutamente particulares entre el libreto y la música.

A / Richard Wagner suprimió la dualidad autor-compositor: él mismo es su propio libretista (Berlioz, que era un verdadero escritor, hizo lo mismo, pero en su caso «del lado de la música», que no es «nunca la esclava envilecida de la palabra»). Wagner creó su propia estética de la ópera. Llevando hasta el extremo el poder de la orquesta, personaje en sentido pleno, idea una especie de prosa musical donde todo se mezcla. Utiliza al máximo el *leitmotiv**, que es un término musical significativo e incluso descriptivo que otros compositores anteriores a él sólo habían esbozado. Cantantes y orquesta se funden en una especie de melodía continua. La ópera es, en sentido propio, una religión que hace comulgar a los músicos y el público en lo que «el espíritu humano puede concebir de más profundo y más grande». La ópera es un arte en el que él expresa todas las manifestaciones «con una prodigalidad sin límites». Texto y música intrínsecamente confundidos construyen una visión del mundo.

B / Texto y palabras, canto y música, toman el relevo uno del otro en Claude Debussy. «La música comienza allí donde la palabra es incapaz de expresar, la música está escrita para lo inexpresable» (E. Guiraud). La ópera de Debussy separa la obra de cualquier aspecto social o histórico. La historia no se sitúa en ningún tiempo ni lugar, y el texto sólo dice las cosas a medias: será consumado, explicitado por la música. En *Pelléas et Mélisande,* la música se sucede sin tregua en la búsqueda de lo inasequible, y la orquesta envuelve todo en lo que se ha calificado de fluidez orquestal (H. Barraud). Debussy quiso crear una especie de fusión en una música ininterrumpida. «En la audición de una obra, el espectador está acostumbrado a experimentar dos tipos de emoción muy distintos: la emoción musical, por una parte, y la emoción del personaje, por otra. Yo he tratado de hacer que las dos emociones fluyesen perfectamente unidas y simultáneas (E. Chausson).

Texto y música unidos por el canto no han cesado de hacer evolucionar a la ópera de una estética a otra; sólo las obras líricas que han atravesado los siglos han conseguido conciliar los inconciliables, mediante un lenguaje artístico nuevo que no es el de la palabra ni el de la música, y que, partiendo de ellos, los trasciende.

4 / La ópera contemporánea

Todo lo que acabamos de decir ya casi no tiene sentido con respecto a la ópera contemporánea.

Las estructuras tradicionales ya se habían desmoronado en el inicio del siglo, con la introducción del canto hablado, que va a transformar la utilización de la voz, jugando con las variaciones de altura de los sonidos en Schönberg, con su intensidad en Berg.

Más tarde asistimos, incluso, a la impugnación de la ópera, la música sólo está para crear un «distanciamiento*» con respecto a la realidad puesta en escena (B. Brecht, K. Weill). Es necesario destruir la ópera. Desde 1968 se pretenden hacer óperas que ya no lo sean, componer parodias de ópera

donde la música sólo juegue un papel secundario. La ópera tiende a disolverse en el *Teatro Musical,* en el que la música pura interviene paralelamente a una acción, a menudo múltiple, en la que los episodios no se relacionan entre sí. El texto ya no se elabora. No existe una historia, tampoco una melodía, y la voz, en tensión constante, se expresa tanto mediante la onomatopeya y el grito como mediante un canto total.

A decir verdad, si el Teatro Musical ya no es ópera, como afirma Maurice Fleuret, se sabe lo que no es sin saber bien lo que es. De todas formas, el Teatro Musical no siempre carece de intenciones literarias. Aunque desprecie los libretos, muchas veces recurre a una obra literaria o dramática utilizada tal cual o más o menos recortada. Claude Prey, por ejemplo, utilizó *Las amistades peligrosas* (Ch. de Laclos) para una experiencia lírica expresada musicalmente, la cual, mediante diálogos cantados a partir de sílabas en vocalizaciones atonales, de intermedios instrumentales adaptados a los personajes –alternando con una especie de salmodia–, refleja perfectamente el espíritu de «la letra», ese mensaje que va y viene, aportando sus informaciones de dicha o sufrimiento, y ello sin traicionar nunca al autor. No obstante, siempre quedan en nuestra época compositores de ópera, y no menores. Así, Daniel-Lesur, para quien la música es siempre «el arte de combinar agradablemente sonidos» y que, independiente tanto de las fórmulas y sistemas como de las teorías, compone una música lírica elocuente y humana *(Andrea del Sarto,* según A. de Musset, 1969, y *Ondine,* según J. Giradoux, 1982). La ópera reciente de Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise,* 1984, sería más bien un intento de retorno, de vuelta a los orígenes para reencontrar el espíritu del *oratorio** con una historia sacra, una voz, unos solistas y unos coros y tramoya, donde la acción completa está contenida en el texto y en su soporte musical (como Wagner, Messiaen es su propio libretista).

III - Los diferentes géneros de óperas y el público

Los diversos tipos de óperas participan de las mismas categorías estéticas que el teatro: trágica, cómica, dramática... existe así la *ópera-seria,* la tragedia lírica, la *ópera-buffa* (o cómica) o incluso el *dramma-giocoso,* que mezcla los géneros, y muchos otros más, cuyos nombres, puestos por sus autores, expresan las tendencias particulares (Mozart titula *La Flauta Mágica* «Gran Ópera» y, algunos años después de su muerte, en la partitura se apunta *dramma-eroicocomico).* Estos diferentes géneros se ciñen a un código musical particular establecido por la tradición o pasan con flexibilidad de una forma a otra. Así, la *ópera-seria* se equilibra principalmente con el recitativo que narra la acción y hace que ésta progrese, y con el *aria* como una suerte de introspección, de meditación sobre los sentimientos nacidos de esta acción: amor, odio, desesperación, felicidad... los coros (el pueblo, los guerreros, los sacerdotes...) comentan los acontecimientos o participan en ellos. La *ópera-buffa* nacida de la *Commedia dell'arte* o de los *Théâtres de la Foire,* está mucho más cerca de la vida cotidiana, de la que refleja sus peripecias. La ópera cómica da lugar tradicionalmente al lenguaje hablado alternado con el canto, aunque esta coexistencia se puede encontrar a su vez en otros tipos de óperas serias, maravillosas *(La Flauta Mágica,* de Mozart), fantásticas *(El cazador furtivo,* de Weber), etc.

La evolución de los géneros estuvo muy influenciada por el público, muy especialmente dentro del arte lírico, que, según su origen, su cultura o simplemente la moda, pide las obras y las condena al fracaso. Durante mucho tiempo, la ópera, nacida al calor de príncipes, fue un espectáculo privado, con un restringido público de aristócratas, donde se privilegiaban los mitos, los personajes legendarios.

Hay que esperar a los tiempos de Vivaldi para ver nacer, en Venecia, salas de ópera más grandes, públicas y de pago. Entonces la ópera se abrió ampliamente a un público más diverso, burgués y hasta popular. El patio de butacas lo ocupaban los gondoleros, quienes esperaban a sus señores manifestando ruidosamente su goce o su reprobación. La opinión de los gondoleros no carecía de importancia en Venecia.

Solamente en el siglo XIX se convierte la ópera en toda Europa en un evento para todo el mundo, creando una especie de unanimidad social. Estamos pensando en los públicos de Verdi en Italia o de Wagner en Alemania, tan apasionados y unánimes como algunas veces furiosamente divididos.

Hay que mencionar, además, que el público de ópera contribuyó en buena medida al privilegio concedido a la voz, que desde el principio ejerció una suerte de fascinación en los oyentes, acompañada de una pasión a veces exclusiva para con los cantantes. En algunas épocas sólo se asistía a la ópera para escuchar uno u otro intérprete aureolado por la fama, preocupándose muy poco por el resto del espectáculo. Posteriormente la música recobró sus derechos, la pasión por las obras y la pasión por los cantantes corren parejas y los nombres de los grandes intérpretes entran en la historia junto con los de las obras que ellos protagonizaron. En la actualidad, el público reclama más grandes actores dotados de grandes voces junto con aquellos que desaten el entusiasmo. El público de ópera contemporáneo es muy diverso y está muy informado, conoce todos los secretos del arte vocal y todavía rinde a sus artistas un verdadero culto (se podría citar aquí el caso de María Callas).

Actualmente, la ópera es una de las formas de espectáculo que atrae a públicos más numerosos y motivados, y ello puede deberse al hecho de que existe una gran necesidad de entretenimiento, y «además» de lo fantástico o fabuloso, un retorno a los mitos en los que se desearía creer. La ópera, mundo de todas las ficciones, donde lo inverosímil se convierte en cotidiano y natural, donde todo es real porque todo es diferente, donde todo está magnificado, transformado, donde, sobre todo, es

necesario «creer en ello», es el terreno privilegiado de la evasión y el ensueño, eso mismo que el manifiesto del Grupo de los Cinco* calificaba de «música absoluta».

«Sé que algunos pensarán que los ambientes cantados no convienen a la dignidad de ilustres personajes; pero también sé que no es natural eso de hablar con música y que, sin embargo, no sólo está permitido, sino que incluso causa admiración. En la actualidad esta forma de poesía no tiene otro fin que el placer, y debemos adaptarla a las costumbres de nuestro tiempo» (Francesco Sbarra, 1651). L. F.

➢ Canto, Leitmotiv, Libreto.

ÓPERA-BALLET. Forma de ballet nacida en 1695, sucesora del Ballet de Cour: se compone de tres a cinco entradas (nosotros diríamos «actos») enmarcados por un prólogo y un epílogo. Cada entrada es una especie de pieza en un acto donde se mezclan canto y danza. Son independientes unas de otras (lugar, trama, personajes diferentes), pero están relacionadas con una idea general expuesta en el prólogo (por ejemplo, miestras es-tá Europa en guerra, los Amores ejercerán sus talentos en Turquía, Persia, América: *Les Indes Galantes,* 1735). Consisten en espectáculos con predominio de lo visual, aunque sus tramas están mejor estructuradas que en los Ballets de Cour. El esfuerzo más importante recae sobre la presentación, que debe ser suntuosa: decorados, vestuario y tramoya de una gran riqueza, la ingeniosidad está muy apreciada. Es el género rey del siglo XVIII. Hacia 1780 deja de producirse. Muy representativo de los fastos de la corte, desaparece totalmente en el siglo XIX. Algunas obras se volverán a representar en el siglo XX, pero tan sólo a título histórico. Su magnificencia lo convierte en algo muy costoso que no se puede representar más que en teatros que no dependan de la rentabilidad. G. P.

➢ Ballet.

ÓPTICA. La *óptica* es la rama de la física* que estudia la luz y las leyes de la visión; la *óptica fisiológica* estudia el funcionamiento de los órganos de la vista.

Unos conocimientos de óptica son necesarios para el profesional de la estética, tanto más cuanto que el lenguaje corriente, en el terreno de las artes plásticas, mantiene confusiones entre hechos de naturaleza diferente designados con el mismo vocablo (por ejemplo, color*), y que la costumbre termina por hacer creer como hechos objetivos aquellos en los que hasta llegar a una decisión se ha olvidado su carácter arbitrario (así, mucha gente cree que el espectro solar está realmente dividido en siete colores y que existe por ello una correspondencia natural con la música, cuando los «siete colores del prisma» son consecuencia de una decisión de Newton al divisar la extensión del espectro según las proporciones del modo frigio, aunque pueden existir muchas otras divisiones de la octava).

Algunas aplicaciones de la ciencia óptica intervienen en la realización de obras de arte, por ejemplo, para la cámara clara, los espejos, las proyecciones luminosas; etc. La óptica interviene en la constitución de la perspectiva. También los conocimientos de óptica han podido sugerir ideas a algunos artistas; es conocida, por ejemplo, la influencia de los trabajos de Chevreul, Helmholtz o Rosenstiehl sobre varias generaciones de pintores. Los estudios actuales sobre la visión de los colores han podido establecer unas leyes muy precisas sobre los efectos de la vecindad entre colores, en función del contacto entre los tonos, de la superficie de las manchas coloreadas, y de la relación entre las superficies y la longitud de su línea de separación.

Se denomina *mezcla óptica* de colores cuando no hay mezcla material de los pigmentos coloreados, ni mezcla por iluminación de una superficie con una luz coloreada, sino una fusión que el ojo realiza de zonas coloreadas que se alternan muy rápidamente; el estudio de las mezclas ópticas ha permitido comprender mejor algunas obras, y proporciona además procedimientos utilizables en obras que ponen en juego sucesiones rápidas de imágenes, por ejemplo, en el cine*. A. S.

➢ Perspectiva, Visión.

OPUESTO / OPOSICIÓN. La *oposición* es etimológicamente la *acción de colocarse delante;* pero, según uno se ponga para hacer juego o *para impedir el paso,* el término de oposición adquiere dos significados diferentes, ambos utilizados en estética.

I - La oposición como situación frente a frente

Dos elementos opuestos son dos elementos que se corresponden mutuamente por las dos partes de una misma estructura, a menudo incluso en sus dos extremos más alejados. El efecto estético de este género de oposición radica en establecer un equilibrio*, o un balanceo*, o una simetría*.

II - La oposición como antagonismo de fuerzas

Éste es el sentido más habitual en estética. La oposición es, dentro de una obra, lo que la dilata, lo que la aparta de sí misma, y le origina una cierta tensión, por medio de unas acciones con sentidos enfrentados. En *L'instauration philosophique* (cap. IV, Estudios arquitectónicos, sección II, Ley de oposición significativa), E. Souriau demuestra la radical importancia en el arte del «tema fundamental de dos valores de alguna forma opuestos, cuya oposición, contraste o apoyatura mutua estructuran internamente el medio estético en el que se va a desarrollar la obra... Así ocurre, por ejemplo, en una de esas melodías muy simples cuya estructura armónica se mantiene muy elemental, este paso continuo de la tónica a la dominante, de la dominante a la tónica, que pone en evidencia la estructura bipolar de la frase musical. En pintura es, para un colorista, el apoyo puramente cromático de un azul sobre un rojo o sobre un amarillo (como ocurre frecuentemente en Rubens) o para un pintor la luz del matiz claro sobre el matiz negro típico. Para un arquitecto gótico, será la fuerza de empuje y la fuerza de apuntalamiento; y así consecuti-

vamente». La oposición supone, por otra parte, un orden de realidades común donde los polos se oponen: el color azul no se opone a una forma redondeada, ni un desarrollo ambicioso a un modo mayor. Pero en el orden de los colores la frialdad de un azul se opone al calor de un anaranjado o de un rojo, en el orden de los trazos, una forma redondeada a una línea quebrada angulosa; en el orden de los modos musicales, un mayor a un menor; en una situación dramática, un desarrollo ambicioso a aquel que se estanca.

La necesidad de la oposición conduce a veces a tópicos bastante triviales, incluso allí donde un equilibrio indispensable acercaría oposiciones lógicas y por ello naturales. Musset ridiculizó la confusión de ambos tipos en la escena de la lección de danza, en *Il ne faut jurer de rien:* «—Señorita, por más que se lo diga, usted no ejecuta oposiciones... —Pero, señor, si una no quiere caerse debe mirar bien lo que hay delante. —¡Vaya! Es horrible. Mire, vea; ¿hay algo más simple? Míreme ¿me caigo yo? Usted va a la derecha, pues mira a la izquierda; que usted va a la izquierda, pues mira a la derecha; no hay nada más natural.» El peligro del tópico está descrito por E. Souriau (loc. cit.) como «esa especie de soluciones especiales supuestamente obligatorias y únicas... Y la innovación genial consiste en lo contrario, siempre, no en desconocer, en eludir el problema, sino en proponer una solución aún no empleada, en realizarla de una forma nueva pero resuelta y audaz. Un ejemplo para la cuestión de los valores *chiaro e oscuro:* el arte prerrafaelita* y, por ejemplo, a la manera de Botticelli, establece la oposición entre el fondo y los personajes; el arte clásico la traslada a los personajes y su modelado, mientras el fondo es neutro o no destaca en absoluto. El arte romántico... dispone la oposición de la luz y la sombra para el conjunto de la composición, sin tener en cuenta la distinción entre personajes y entorno».

Dependiendo del vigor de las fuerzas puestas en acción, la obra resultará más o menos tensa. En una situación dramática* o trágica* la tensión está llevada al extremo, como en las obras pictóricas cuyos valores oscuros y claros están fuertemente contrastados (de ahí el sentido de *contraste* que adquiere a veces el término de *oposición* en pintura). En una obra que juega con la delicadeza, los valores extremos están bastante cercanos uno y otro (un gris rosáceo y un gris verdoso, un gris pálido y un gris más oscuro). En una pintura monocroma la oposición se establece en los ligeros relieves, en las direcciones de los golpes de pincel, pero si no existiese ningún tipo de oposición, todo en la obra resultaría absolutamente idéntico, indiscernible, y, consecuentemente, ya no existiría en absoluto una obra. A. S.

➢ Contraste.

ORADOR / ORATORIA. ***I - El arte de la oratoria*** es el arte de hablar en público; muy cultivado durante la Antigüedad, donde al orador correspondían dos importantes funciones, la judicial y la política, y se constituyó en tema de numerosos tratados; los más importantes por su contenido y larga influencia son los de Cicerón y Quintiliano. El esteta puede recoger de esta tradición que el arte de la oratoria posee tres componentes principales:

1 / La invención, ya que el arte de la oratoria es un arte de composición y de creación. Se asemeja por ello al arte del escritor, pero posee características de la literatura *oral.* Se trata de encontrar:

a / el contenido mismo del discurso; las ideas, argumentos, hechos, que se consideren apropiados para intervenir sobre el auditorio;

b / el plan del discurso, la disposición de este contenido. No resulta indiferente introducir al comienzo un motivo determinado, que determine la primera impresión del auditorio y con ello la forma en que escuchará la continuación, o colocar al final algún rasgo sorprendente que determinará la resolución, dejando al auditorio una impresión de conjunto.

2 / El estilo, es decir, la expresión verbal de este contenido, su plasmación en forma literaria; se utilizan los recursos de las palabras y las figuras, la forma de construir las frases; consiste en un trabajo de redacción. Estas partes son las únicas que conciernen a quienes componen los discursos sin pronunciarlos ellos mismos. Llamamos *logógrafos* a quienes realizan discursos para otros. Grandes oradores antiguos han sido logógrafos, como Hipérides o Lisias; eran abogados que escribían el discurso que debía pronunciar un litigante. En la actualidad, muchas personalidades oficiales cuentan con verdaderos logógrafos que les componen los discursos que deben pronunciar en un acto, una inauguración, etc.

3 / La acción concierne, por consiguiente, a aquellos que pronuncian el discurso (sean o no el autor). Es el arte de modular la voz, las entonaciones, decidir los gestos, las posturas. Esta parte del arte de la oratoria es muy semejante al arte del actor. Existen, por lo demás, ejercicios comunes; por ejemplo, para aprender a articular con los labios, se habla manteniendo un pequeño objeto entre los dientes; Iseo adiestró a Demóstenes obligándole a tener una pequeña piedra; en la actualidad, un actor utiliza un lápiz.

II - En sentido peyorativo, debido a algunos abusos a los que se encaminó el arte de la oratoria, se califica como oratoria una expresión, un giro, una elocución que rezuman artificialidad, convencionalismo, y un mucho de pomposidad. A. S.

➢ Cátedra, Discurso, Elocuencia, Oral, Retórica, Voz *[1, 2].*

ORAL. Del latín *os, oris,* boca: es oral lo que se dice con la boca, de viva voz, por oposición a lo escrito. Se convierte en un término de estética cuando se refiere a la *literatura oral.* Como el término de literatura ha estado ligado etimológicamente al de letra, por tanto, a la idea de escritura, ocurre demasiadas veces todavía que no se reconoce la importancia de la literatura oral, y que se considera sin arte literario o sin cultura literaria a los pueblos, grupos o individuos sin escritura.

Pero la expresión de literatura oral puede tener tres acepciones según las relaciones de la palabra con las artes del lenguaje: literatura de *comunicación oral,* literatura de *transmisión oral,* literatura de *composición oral.* Estos tres conceptos están interrelacionados: algunas obras literarias pueden presentar los tres caracteres reunidos. No obstante, éstos no tienen por qué presentarse necesariamente juntos (se puede comunicar oralmente un texto que se ha recibido por escrito); muchas de las teorías aventuradas sobre la literatura popular, o sobre la literatura medieval, se fundan en una amalgama de estos tres conceptos o sobre el deslizamiento de uno a otro. Por ello se torna indispensable distinguir estos tres sentidos.

I - La oralidad como modo de contacto con el público

La literatura oral es aquí *palabra oída* (discurso, arenga, relato, cuento o poema pronunciados por un intérprete, etc.). Este modo de existencia le confiere algunas cualidades específicas.

Primeramente, el que habla está presente; el contacto inmediato hace a la palabra viva, muy cálida, hasta las menores inflexiones de voz; el orador se dirige a su público, lo capta, pues, directamente; de ahí la posibilidad de una suerte de hechizo por medio de la palabra, de una verdadera fascinación. Esto se puede comprobar si leemos el texto de aquello que ha sido pronunciado: éste, ya ambientalmente, es muy diferente; incluso a veces uno se puede preguntar cómo se ha dejado entusiasmar por él.

Además, la relación con el público se establece en un doble sentido: el orador reacciona ante las reacciones de los oyentes. La comunicación puede entonces llegar hasta la comunión; se constituye en un *nosotros,* que no se reduce a la suma de los *yo* agregados de cada uno (ver *Público).*

En fin, es el orador quien determina el ritmo y la disposición de lo dicho. El oyente no puede, como un lector, adoptar su propio ritmo, volver atrás: él se ve llevado. El orador no deja tiempo para la reflexión; trabaja con la sugestión inmediata; puede también utilizar las reacciones afectivas del instante, la emoción que persuade aunque no demuestre. Pero es menester que su palabra pueda atraer una atención media, inteligible al primer momento; de lo contrario, o bien el oyente se desinteresaría de aquello que no comprende, o bien podría interrumpir –para protestar, para pedir explicaciones– y el encanto se rompería.

Pero es necesario recordar que la comunicación oral no siempre se dirige a un público reunido; existe también el caso del tú a tú, con un éthos particular, de intimidad, de iniciación... e incluso casos mixtos.

Todo esto define un primer sentido del término de *literatura oral,* del que debemos percibir correctamente su extensión. La comunicación oral de una obra literaria se puede aplicar a unas obras que nunca han sido escritas; éste es el único procedimiento posible para los pueblos sin escritura; es también necesario –y está muy generalizado en las sociedades con una gran proporción de analfabetos–. Por ello la literatura oral abarca primeramente literatura folclórica. Pero no debemos reducirla a este género, esta forma de recepción de la obra por el público se aplica también a obras escritas que el intérprete lee y conforma para recitar, o incluso que lee en alta voz. Pronunciar bien un texto es todo un arte, que está en manos de especialistas, y hasta de profesionales, como los narradores públicos, los juglares, los rapsodas... Y así, algunas obras destinadas a ser *dichas* (y no leídas) pueden aportar una marca; por ejemplo, tienen en cuenta la duración normal de una sesión *(Huon de Bordeaux* está dividido en jornadas); o bien es el intérprete quien habla en primera persona, dirigiéndose a un público en segunda persona, y hablando del autor en tercera persona. En *Gui de Bourgogne* hay incluso un pasaje donde el relato se interrumpe con el fin de abrir paso a la colecta, con llamamientos a la generosidad de los oyentes... Algunas formas de relatos orales interpelan al público, mediante alusiones a su sagacidad para hacer conjeturas sobre la continuación del relato; y se conocen fórmulas rituales de los relatos de veladas, para asegurarse la atención de los oyentes.

II - La oralidad como procedimiento de transmisión de obras literarias

Si la obra está escrita, su soporte material la conserva incluso más allá de cualquier presencia humana. Pero la literatura oral definida como *transmitida de viva voz* (incluso aunque haya tenido una primera fase escrita) no se conserva más que si está en la *memoria* y en la *cadena de transmisión.* Una interrupción de la cadena y la obra puede perderse definitivamente. Amadou Ampâté Bâ dijo en la Unesco: «En África, cada vez que un anciano muere, es una biblioteca que arde». Es más, la conservación oral de la literatura reporta consecuencias estéticas.

La primera es *la importancia de las formas que faciliten la memorización.* Aunque unas personas bien entrenadas pueden fijar textos muy largos, la memoria se ve ayudada por la claridad de la estructura de conjunto, la consistencia de los encadenamientos y articulaciones entre los diferentes pasajes, la lógica de los acontecimientos o de las ideas, la repetición de fórmulas rituales, los ritmos sonoros, en general, las cualidades de la forma. De ello se extrae otra consecuencia, la *decantación:* las obras poco estructuradas se deforman o se olvidan, las buenas formas aseguran la conservación; aunque a lo largo de sucesivas transmisiones, el tiempo realiza una selección, si una obra sobrevive largo tiempo se debe a que lo merece. Por otra parte, un texto puede, en principio, ser fluctuante e indeciso, hasta el momento en que de tanteo en tanteo alcance su forma perfecta; entonces se convierte en una versión *ne varietur.* Además (y ésta es una última consecuencia de la transmisión oral), cuando la obra se modifica en el camino del tiempo, las *variaciones son importantes.* Los estudios de historia literaria y de folclore han sido completados por experiencias inspiradas en la psicología social, por ejemplo, las experien-

cias de transmisión de boca en boca (una persona relata algo a una segunda, quien lo repite a una tercera, que lo repite a una cuarta, y así sin interrupción hasta diez, doce, quince personas, quedando registrados todos estos relatos). Se constata que la deformación no es progresiva y regular, sino que opera por niveles; tiende a unificar el ambiente afectivo, a estilizar las formas, a introducir algo nuevo o algo desconocido en lo conocido, y en los temas, tipos o perfiles habituales o tradicionales. He ahí por qué el folclore refleja las costumbres, los hábitos, la mentalidad del grupo humano del que transcribe su especificidad; en esta transmisión oral a través de generaciones, la identidad de grupo se constituye por la tradición oral, al tiempo que ésta se va formando.

III - La oralidad como procedimiento de composición

Incluso transformado en todo el proceso, un texto ha tenido con seguridad un primer autor. Aunque éste ha podido utilizar la oralidad para *componer el texto hablando.*

Puede consistir en una improvisación*. Pero hasta la composición literaria muy meditada utiliza con frecuencia la palabra, y ésta en lo que comporte o no de escritura. Para un autor *decir* su texto comporta unas virtudes particulares. Permite juzgar cualidades de armonía sonora; por ello algunos escritores tienden a pronunciar en alta voz lo que escriben (he aquí la «garganta» de Flaubert). Además, la palabra, más rápida, permite seguir una idea a partir de su arranque, sin ser retardada o interrumpida por la escritura; de ahí que algunos autores prefieran dictar que escribir. También se puede, en la composición oral, trabajar actuando, moviéndose, expresando con gestos lo que se imagina, y convirtiéndose en oyente de uno mismo. Algunos escritores componen, así, hablando en alto; sin embargo, no existe ninguna relación fija entre la oralidad como modo de composición y la oralidad como modo de transmisión o de contacto con el público.

IV - Un caso particular: la oralidad registrada

Con las técnicas modernas se ha desarrollado en el siglo XX un caso intermedio entre la escritura y la oralidad: la palabra grabada. Tiene de oral el *sonido en acto* (lo que permite utilizarlo sin saber leer ni escribir), con todas las modulaciones de la voz, el ritmo de la pronunciación, una interpretación única del texto, una disposición (ver agógico*) fija, y ninguna obligación de imaginar para representarse mentalmente los sonidos. Pero tiene de la escritura la *conservación duradera,* la posibilidad (sobre todo con las grabaciones en cinta) de *volver atrás,* de retomar varias veces un mismo pasaje (y eventualmente, en la composición al dictáfono, de modificarlo), la *relación de sentido único* con el público, y la *ausencia de contacto directo,* puesto que cuando se escucha, quien habla allí generalmente ya no está presente.

A. S.

➢ CULTURA, ESCRITURA, FOLCLORE, TRADICIÓN.

ORATORIO. En italiano: lugar donde se reza, oratorio. Del latín *orare,* rezar. Género musical que debe su nombre al oratorio de la iglesia de Santa Maria della Valicelle, en Roma, y a la Congregación de los Sacedortes del Oratorio, fundada en el siglo XVI por San Felipe Neri.

Aunque la representación de los misterios cristianos en las iglesias, acompañada de cantos y danzas, había provocado las iras de la Contrarreforma, Felipe Neri, que afirmaba que el canto en común propiciaba la «contemplación de las cosas celestes», organizó en su oratorio romano unas piadosas veladas a las que seguían unos Laudes, eran una especie de narración dramática de temas bíblicos, dialogada entre varios ejecutantes. Este *diálogo* o *historia* se hubiese podido constituir en un género de melodrama religioso (la ópera acababa de nacer con el *stilo rappresentativo* en 1600) sin la vigilancia de la Inquisición. Es, por tanto, un género nuevo que se fue codificando poco a poco y que responde a unas características generales que han evolucionado poco a lo largo de siglos.

I - El oratorio es un género histórico (temas sacados del Antiguo o del Nuevo Testamento o de la hagiografía, escogidos por su valor ejemplar o dramático).

II - Consta de cuatro tipos de personajes: un recitante, nacido de la laude narrativa, que relata la historia y sirve de enlace entre los personajes y los principales personajes de la historia, que se expresan mediante gestos con los que desarrollan sus sentimientos. Como el recitante, eran clérigos en el origen, luego fueron seglares.

El coro es muy importante. Tradicionalmente encarna a la masa. Ejerce una doble función: contemplativa (la alabanza) y activa, las diversas reacciones de la masa se expresan mediante la bicoralidad, incluso la policoralidad. Han existido hasta cuatro coros, colocados en diversos lugares, lo que produce sorprendentes efectos estéticos de eco y de dinámica.

III - El oratorio toma prestado la mayor parte de sus estructuras de la música profana y, en particular, de la ópera. ¡En el origen una de sus funciones, que no tenía nada que ver con la piedad, era la de paliar la sed lírica de los italianos privados de óperas durante la cuaresma!

Es cierto que la época privilegiada del Oratorio es la del arte barroco, y posee las mismas características que la arquitectura, la pintura o la escultura por su valor poderosamente decorativo, pero también por su función de ilustración de las verdades de la fe. Sin embargo, el género musical del oratorio no ha dejado de atraer a los músicos, de Carissimi a Haendel, de Charpentier a Bach o Mendelssohn o Liszt, de Debussy a Stravinsky y Honegger hasta Olivier Messiaen, cuyo *Saint François d'Assise* (1983) es un largo oratorio que retoma algunos elementos escénicos de los orígenes.

El oratorio es, por definición, una forma musical esencialmente religiosa. No obstante, existen también ejemplos de oratorios en la música profana (en el caso de Haendel, o *Las estaciones* de Haydn o el *OEdipus-Rex* de Stravinsky).

Se considera que una obra lírica se presenta «en oratorio» cuando no presenta ni trajes, ni decorados, ni acción escénica, sino únicamente partes musicales interpretadas y cantadas. H. C/L. F.

➢ CORO, ÓPERA.

ORDEN. Este término no aparece en el vocabulario de la estética más que en dos de sus sentidos; ya que, aunque la estética también lo emplea para decir especie, categoría («en tal orden de cosas...»), éste es un sentido del lenguaje corriente, y cuando debemos emplear un término más técnico usamos otros vocablos como categoría*, esfera*, etc.

I - Disposición según un principio de organización y de relaciones evidentes. Se dice, en particular, de la forma en que los elementos se colocan uno tras otro en el tiempo. El término de orden, en general, indica unas relaciones regulares, y en este sentido ha sido muchas veces considerado como belleza. Efectivamente, provoca el surgimiento de formas claras, una unidad en un conjunto complejo, una inteligibilidad. Sin embargo, lo que no posee en sí mismo más que la facultad de estar en orden, corre el riesgo de parecer monótono, árido, incluso pesado.

II - En arquitectura, se denomina orden un sistema de proporciones de las columnas, de su separación, de sus entablamentos, así como la decoración de sus capiteles. En la arquitectura de la Grecia antigua se distinguen los tres *órdenes* dórico, jónico y corintio. En el Renacimiento y durante el período clásico, estos tres órdenes fueron considerados como los únicos con valor estético, o al menos como los que poseían más valor; y aunque algunos aprobaron la determinación de Colbert, en 1671, de inventar un «orden francés» libre de la imitación del antiguo, aunque Le Brun lo ensayó para la gran galería del palacio de Versalles, el conjunto de los arquitectos no lo siguió (y además, ¿se puede siempre inventar un estilo por imposición?). No obstante, se aceptó añadir a los tres órdenes griegos un «orden toscano» e incluso un «orden rústico»; sin contar el «orden compuesto», que es la mezcla de estos órdenes tradicionales. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se añadirá todavía un «orden protodórico» para la columna poliédrica egipcia, después unos «órdenes compuestos» (no confundir con el orden compuesto) que son todos los que aún se pueden componer, es decir, inventar; y en este punto el concepto se torna de tal forma desmenuzado que se convierte en inútil. Actualmente el término de orden se emplea en un sentido tanto arqueológico como estético para los órdenes clásicos de la Antigüedad, y los términos de *estilo,* de *sistema de proporciones,* para todos los demás casos donde las columnatas responden a un conjunto orgánico de relaciones y de decoración. A. S.

➢ COLUMNA, CÓSMICO, DIACOSMÉTICO.

ORDENACIÓN. Sólo es término de estética en dos sentidos, ambos actualmente un tanto anticuados.

I - Forma de *ordenar,* es decir, de poner en *orden,* de disponer de tal manera que sea evidente un principio de organización. En este caso puede designar la composición de un cuadro, el plan de una obra literaria, etc.; se aplica particularmente a las disposiciones regulares de amplios conjuntos, incluso fuera de las bellas artes, cuando un aspecto estético nace del hecho mismo de esta disposición.

II - En un sentido más restringido, designa, en arquitectura, el uso de *órdenes* clásicos, o cualquier disposición de columnata. A. S.

➢ ORDEN *[II].*

ORDENADOR. Instrumento que permite cotejar, calcular, facilitar listas de conjuntos, y distribuir o disponer, según unos programas determinados y de forma muy rápida. El ordenador tiene varios usos en estética.

I - El ordenador en la investigación estética

Permite examinaciones exhaustivas y casi instantáneas de aquello que presenta un carácter dado, o una relación dada con algún elemento o carácter, en las obras que están censadas en su memoria. El esteta puede utilizar el ordenador para cualquier trabajo de enumeración y relaciones entre enumeraciones. Es más, todo lo que ha registrado el ordenador queda disponible para investigaciones futuras a partir de otros cuestionamientos. El ordenador ha sido utilizado especialmente para las investigaciones de estética literaria y musical, pero todos los campos de la estética están abiertos a sus posibilidades.

II - El ordenador en la composición artística

El ordenador puede fabricar obras según los principios de composición que se le introduzcan. También utiliza los recursos de la combinatoria matemática.

En 1957 aparece la primera obra musical compuesta con los medios de la informática: en la *Illiac Suite* para cuatro instrumentos de cuerda de Lejaren Hiller y Leonard Isaacson, el ordenador calcula, a partir de reglas de composición rigurosamente programadas, una partitura en sentido tradicional. En forma de imitación, la confección de auténticos «pastiches» (así la «imitación» de las últimas piezas para piano de Brahms que realizó Robert McMahan) atestigua la vocación «analítica» de la programación de ordenador. Esta doble competencia del ordenador, aprovechada en *HPSCHD* para siete clavecines y 51 magnetófonos, de John Cage (quien había trabajado dos años con Hiller, de 1966 a 1968), permite una primera hornada de obras; en Francia nos contentaremos con citar aquí los dos nombres de Iannis Xenakis y Pierre Barbaud.

Con John Chowning y Jean-Claude Risset, en la estela de las investigaciones de Max Mathews (programas *Music IV,* después *Music V),* se perciben las posibilidades creativas del ordenador: se le confía la misión de elaborar a partir de la síntesis de sonidos existentes (cf. la tesis de Doctorado de Jean-Claude Risset sobre la síntesis

de la trompeta), y, a continuación y más importante –en concurrencia con los estudios de música electrónica–, la confección de timbres nuevos. En la Universidad de Stanford, en California, se desarrolla especialmente la simulación de espectros acústicos complejos –lo que debe permitir conseguir una escritura musical «en directo» o «en tiempo real» (cf. *UPIC* de Xenakis)–; y, paralelamente, se desarrollan algunas investigaciones sobre la síntesis de la voz humana, y a partir de la introducción, en sonidos artificiales, de «ruidos» destinados a reintroducir la impresión de naturalidad y autenticidad que causa la audición de una sonoridad «artesanal» en el sentido tradicional.

El ordenador ha conquistado actualmente la mayor parte de los estudios de música electrónica: su función de control y de aceleración de los cálculos lo ha hecho indispensable.

Las composiciones plásticas en pantalla de ordenador se basan en el principio de la división de un campo en pequeños cuadrados que forman unidades; en este efecto vuelven a aparecer efectos artísticos tales como la tapicería, el bordado en punto de cruz, que se basan en el mismo principio de una composición por pequeñas unidades de superficie indivisibles; pero, con el ordenador, se añade una dimensión temporal, por el movimiento y el cambio; lo que, por otra parte, lo emparenta con el cine.

Todavía más significativa, sin embargo, es la utilización del ordenador en la escena, en espectáculos a menudo elaborados conjuntamente por músicos, coreógrafos, artistas plásticos y cineastas, y que confirman la decisiva importancia del «polyart» (Francis Schwartz, Costin Miereanu); en nuestros días se nos presenta como posible *practicar* la «correspondencia entre las artes». En el horizonte de tal evolución se perfila la posibilidad de confiar al ordenador verdaderas *performances* (Gilbert Dalmasso, Susan Hunstiger).

Nada impide asumir la composición por medio de ordenador en otras artes, aunque en la literatura, por ejemplo, apenas se ha utilizado.

III - El ordenador, retorno de la estética sobre la obra

Una vez compuesta una obra por ordenador, se puede reutilizar el ordenador para una investigación sobre esta obra. Esta reflexión sobre la composición por ordenador permite distinguir, en el arte, lo que es cálculo, principios objetivos reproducibles, que pueden introducirse en una máquina, y lo que señala una iniciativa y una invención que escapa a la máquina. Ello permite penetrar más profundamente en la interioridad del arte. · D. C./ A. S.

➢ COMBINATORIA, ELECTRÓNICA (MÚSICA), PERMUTATIVO, ESTADÍSTICA.

ORFISMO

I - Historia de las religiones y literatura

El orfismo era en la Antigüedad una creencia en la iniciación y en los misterios, con el fin de purificar el alma para una vida futura. Motivó la aparición de una literatura relacionada con la leyenda de Orfeo, o en una línea temática afín: himnos litúrgicos, teogonías, narraciones mitológicas, enseñanzas morales, relatos didácticos; este corpus se designa con el término general de *poemas órficos.*

A causa de la atmósfera de misterio del orfismo, en la época moderna se ha dado en llamar algunas veces *orfismo* a la poesía hermética, pero en este sentido se ha usado muy poco. A. S.

II - Pintura

El término de orfismo aplicado a la pintura se debe a Apollinaire, quien lo empleó en 1912 con respecto a las últimas obras de Delaunay *(Les Fenêtres).* Apollinaire acababa de publicar su compilación *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) y le atrajeron los cuadros de Delaunay por su carácter lírico. Apollinaire pensaba, con respecto a la pintura órfica, en un equivalente pictórico de la poesía inventada por Orfeo; las armonías de colores podían responder a las armonías abstractas de los sonidos musicales, y de ahí se podría escuchar «la voz de la Luz».

En su deseo de crear un único movimiento de pintura cubista, que él había sido uno de los primeros en defender, pero imposibilitado por las tendencias tan diferentes de la nueva pintura, Apollinaire muy pronto tuvo que extender la expresión de «cubismo órfico» (una de las cuatro tendencias del cubismo, según él) a numerosos pintores, y especialmente a aquellos que habían pertenecido al grupo de «La Section d'Or» (La Sección de Oro).

Aunque a Robert Delaunay nunca le gustó («Apollinaire ha hablado de Orfismo, pero eso pertenece a la literatura», escribe el pintor en *Du cubisme à l'art abstrait),* el término hizo fortuna y sirvió para designar la pintura de todos aquellos a los que era difícil encuadrar en el cubismo y que concedían al color una importancia de primer orden: Kupka, Villon, Sonia Delaunay, Alice Bailly, Picabia, Duchamp, cuyas obras se presentaron en el Salon des Indépendants (Salón de los Independientes) en 1913.

En realidad, no existía ninguna connotación literaria en la pintura órfica, que pretendía ser ante todo pictórica: «La pintura procede de la pintura», escribe Delaunay, que prefería hablar de «pintura pura». De esta forma, la pintura órfica, por su concepción de la autonomía pictórica como algo que no tiene nada que ver con la interpretación y la descripción de las formas de la naturaleza, anuncia la pintura abstracta.

La pintura órfica, basada en los «contrastes simultáneos de colores», es un arte visual en el que las formas, los ritmos, los desarrollos parten de la pintura misma. En las telas de Delaunay, de Kupka, de Villon, las zonas de color no producen, como en el caso de los neo-impresionistas (de los cuales, sin embargo, ellos proceden) una mezcla óptica, sino que se interrelacionan las unas con las otras, constituyendo así la forma y el espacio pictóricos de modo que mantegan por completo su autonomía. Es el color lo que crea en el cuadro

órfico el ritmo y el movimiento y lo que permite construir la forma. N. B.

➢ CUBISMO, DIONISÍACO.

ORGÁNICO. Término de estética tomado en sentido metáforico de la biología. Es orgánico aquello que tiene la naturaleza de un organismo, es decir, un todo estructurado y autónomo, compuesto de partes diferenciadas que asumen las funciones necesarias para la existencia del conjunto y cuyas relaciones aseguran su unidad.

Esta noción es de una gran importancia en estética y puede constituirse en un buen método de análisis; en efecto, consiste en la búsqueda de las funciones esenciales en la constitución de un todo, y en el análisis de la forma de actuar entre sí las diferentes partes –ya sea una obra de arte, un estilo, una categoría estética, una concepción estética, etc.–, lo que sea, es de esta forma comparado a un cuerpo vivo. A. S.

➢ CONCURSO *[I]*, UNIDAD.

ORIENTE / ORIENTALISMO. El *oriente* es la parte por donde sale el sol (del latín *oriens,* participio de *orior,* levantarse, nacer); no existe el oriente más que en relación a un punto desde donde se ve nacer el sol, y no puede existir un oriente absoluto. Sin embargo, los países de civilización europea llaman *Oriente* a las zonas del Mundo Antiguo en el Este de Europa, o incluso a aquellas que delimitan su civilización (la África del Norte romana no está en Oriente, pero sí la musulmana –e incluso, por veces, la España musulmana), siempre que éstas sean suficientemente cálidas y soleadas (¡Siberia está indudablemente en el este de Europa, pero en ella hace demasiado frío como para que parezca oriental!). El Oriente es, por tanto, globalmente el sur y el este de la cuenca mediterránea, y la parte de Asia situada al sur del pararelo 45. Esta noción se constituye en un concepto de estética de dos maneras.

I - El arte, la literatura, la estética de Oriente, u orientales

Son realidades histórica y geográficamente definidas: el conjunto de la producción literaria y artística de los países de Oriente, y la reflexión de sus pensadores acerca de lo bello, las categorías estéticas, el arte, la literatura. Se trata de un conjunto muy rico y variado que abarca civilizaciones muy diferentes entre sí. Pero, sobre todo, se considera *oriental* lo que se presenta como específico de esta producción y casi opuesto a la producción occidental; se considera, así, *estilo oriental,* un estilo cargado de imágenes y de metáforas.

➢ CHINO, ISLÁMICO, JAPONESA (ESTÉTICA), MUSULMÁN (ARTE).

II - El orientalismo

Tendencia, en el arte y la literatura de Occidente, de volverse hacia Oriente para buscar allí fuentes de inspiración, temas, modelos. Se llama también «oriental» (por ejemplo una balada o un soneto) un poema de inspiración oriental cuyo tema se sitúa en Oriente; el término proviene de las *Orientales* de Victor Hugo, quien afianzó el éxito de este género literario, por otra parte, ya existente. El Orientalismo es una forma de *exotismo;* pero situar ese Otro Lugar en Oriente en lugar de cualquier otro territorio lejano puede responder a motivaciones estéticas, por otra parte, varidadas. Se puede tener conocimiento de formas de arte oriental y encontrar en ellas algo que plástica, musical, literariamente... sea interesante; éste es el caso de Leconte de Lisle o de Albert Roussel. El Oriente puede aparecer como el país de lo pintoresco* brillante y luminoso; o bien el país de los orígenes: el país de la Biblia, e incluso el Oriente moderno puede parecer que mantiene un modo de vida bíblico (cuántos pintores –de Rubens a Chassériau– han encontrado que unos señores persas o turcos, o unos jefes beduinos, podían representar muy adecuadamente a los Reyes Magos); también supuesta cuna de la humanidad, allí se ha querido situar las fuentes de las tradiciones misteriosas o de las revelaciones primordiales; el gusto por lo suntuoso conduce también hacia Oriente, de donde vienen las especias, las sedas, los tapices y alhajas magníficas y las piedras preciosas; allí se han encontrado pretextos para el erotismo y la sensualidad (sobre todo en el siglo XVIII); en fin, a partir de Oriente la imaginación obra todo un mundo de magia, de maravillas y esplendores, por veces terribles y por veces ideales: árboles parlantes, genios y hadas, basiliscos, adivinios, unicornios. Ahora bien, aquí el orientalismo se divide en dos vertientes. Si el término de *orientalista,* en el lenguaje corriente, designa un erudito versado en el conocimiento de lenguas y de civilizaciones de Oriente, la estética necesita dos términos; se puede entonces reservar el de *orientalista* para el escritor, el artista, que se inspira en un Oriente *conocido,* y llamar *orientalizante* a quien se inspira en un Oriente *imaginado.* Lamartine, Delacroix, Félicien David, se muestran como un escritor, un pintor, un músico *orientalistas* en el hecho de que ellos han estado realmente en Oriente y han utilizado en su arte aquello que vieron o escucharon. Mientras que el Oriente de Hamilton o de Voltaire, de Desportes, de Mozart, es un Oriente de fantasía a partir de una documentación de segunda mano. La verdadera Cuestión de Oriente, en estética, es, en consecuencia, la relación entre estos dos Orientes. El paso de uno al otro puede ser un desencantamiento (Loti); pero también puede haber en ello una estrecha continuidad, al prolongarse una en la otra, como se puede constatar en el caso de Théophile Gautier o Gérard de Nerval. A. S.

➢ EXOTISMO.

ORIGEN. La idea de origen solicita siempre la reflexión. Puede ocurrir, sin embargo, que se rechace esta idea, si está cargada de pretensiones metafísicas: así como Kant decía: sólo se puede determinar el comienzo en el tiempo, pero no un comienzo del tiempo, decimos actualmente: no existe en este caso una primera vez. Y esta afirmación se puede extender a lo empírico: no existe una primera lectura, dijo Barthes; y añade el

culturalismo: no existe una primera mirada, una primera escucha o una primera palabra porque el individuo siempre está ya dentro del lenguaje y la cultura.

Circunscribámonos al arte. Nada nos impide interrogarnos sobre su origen: testimonia el célebre ensayo de Heidegger, donde el pensamiento especulativo toma a su cargo la investigación. Pero esta investigación puede recurrir también a la antropología, por ejemplo, en las estéticas que pensaron encontrar este origen en el juego (Groos, Wundt, Guyau). Sin duda, esta búsqueda permanece incierta: se ha percibido rápidamente que, aunque la concepción y la institucionalización del arte tienen fecha reciente, la práctica del arte es tan vieja como el hombre.

La reflexión puede entonces radicar no ya en el origen del arte, sino en el arte como origen. Origen del lenguaje: Vico, pero también Croce, e incluso un lingüista, Jespersen, han hecho de la poesía la palabra primera. Origen de la sociabilidad: para Alain, el hombre toma forma solamente a partir de las primeras artes, las artes de la cortesía, que son las artes del cuerpo. Origen de la socialización: es sabido el valor que la escuela francesa de sociología concedió al surgimiento de la fiesta para producir en la consciencia colectiva el sentimiento de trascendencia de lo social. Entendido en sentido amplio, el arte puede aparecer como la actividad en la que el hombre se prueba y se afirma como humano: *homo faber,* pero también *homo artifex.*

Sin embargo, la metafísica no pierde sus derechos. Puesto que la idea de origen no incita únicamente a explorar un pasado que se pierde en la noche de los tiempos, conduce a la idea de lo originario, en el sentido en que lo entiende Merleau-Ponty: «Lo originario estalla y la filosofía debe acompañarlo en su estallido.» Lo originario es el fondo del que emergen simultáneamente el mundo y el hombre, el lugar de su nacimiento común, la garantía de su connaturalidad. Ciertamente porque, en efecto, nosotros siempre estamos nacidos, jamás experimentamos nuestro nacimiento, y siempre tenemos el mundo a distancia. La experiencia estética, sin embargo, nos puede reconducir a los parajes de lo originario. Más allá de la representación, nos conduce a la presencia, donde, al reencontrar por un instante la ingenuidad de lo inmediato, comprobamos nuestra familiaridad con el mundo. Sin duda, la experiencia estética de la Naturaleza puede constituirse aquí como privilegiada. Pero el arte también puede remitirnos al mundo; el arte crea a partir de lo artificial, pero con él, por una parte, podemos conseguir la misma intimidad que con lo natural, y, por otra parte, imita el nacimiento del mundo en el estallido de lo originario; porque la obra posee la fuerza del aparecer, y, en este aparecer, aparece un mundo: un mundo que no es el mundo, sino una posibilidad de mundo, que testimonia el poder naturante de lo originario.

Es cierto que este remontarse hacia lo originario subvierte el orden establecido por el poder; y sucede que el sistema exige del arte, por el contrario, que consagre este orden, que socialice y se socialice. Pero el gran arte, dice acertadamente Adorno, es, cuando menos, antisocial, como lo son expresamente algunas formas de arte contemporáneo. El arte provoca entonces una percepción salvaje que socava las sedimentaciones culturales, rompe las prohibiciones y retorna a su propio nacimiento en la vecindad de lo originario.

M. D.

➢ METAFÍSICA, RECUERDO.

ORIGINAL / ORIGINALIDAD. Etimológicamente, es original lo que está en el origen de otros ejemplares copiados a partir de él. La originalidad es, pues, la novedad inicial, irreductible a lo que existía antes, prototipo de lo que existirá después. Sin embargo, el vocablo perdió rápidamente este último matiz, y ya no contiene necesariamente la idea de una fuente de imitaciones* o de copias*; en este segundo sentido, es original lo que se destaca del tipo corriente, se presenta como nuevo y único entre los de su especie.

En estética, el término ha tenido las más de las veces un sentido laudatorio. Un artista, su obra, son apreciados como originales cuando se salen de la banalidad y establecen unas cualidades de inventiva. Frecuentemente se ha distinguido, después de Kant, la originalidad espontánea del genio*.

No obstante, el vocablo también ha tomado algunas veces un sentido un tanto condescendiente. «Es original», se dice para expresar que se encuentra interés en algo que se sale de lo habitual, pero que en sí mismo no demuestra un valor estético claro. La originalidad querida o buscada, por oposición a la originalidad natural, corre el riesgo de convertirse en síntoma de una cierta pobreza de inventiva.

A. S.

➢ CREACIÓN, CURIOSIDAD, EXTRAÑO, INCLASIFICABLE, ÚNICO *[i].*

Oro, Sección de ➢ *Número de oro*

OROPEL. El oropel es, en sentido propio, una pequeña lámina de oro o plata que realza un bordado; es también, y más frecuentemente, un ornamento brillante pero carente de valor. Y, en sentido figurado, se designa de este modo en la literatura y en las artes, todo aquello que en un primer instante parece brillante, pero que procede ya sea de un mal gusto, o de un deseo de sorprender a través de medios que no resisten una crítica sensata y seria. Las «expresiones» de las comedias e incluso los «pensamientos»" de los filósofos pueden ser calificados a menudo con esta palabra.

E. S.

ORQUESTA

I - Teatro griego

Círculo nacido de la disposición de la danza primitiva, alrededor del cual se levanta el teatro griego. Es el lugar de evolución del coro* que danza y canta. Su forma circular, el hecho de que la puedan ver todos los espectadores, la presencia de un altar en su centro, influyen en la coreografía que allí tiene lugar. Las líneas de evolución tienden

a ser más bien curvas que rectas. La escena sobrealzada, situada tangencialmente a la orquesta, y en la que se encuentran los actores, implica una orientación en las danzas, ya sea que los coreutas* se tornen hacia allí para dialogar con los actores, o que, por el contrario, se coloquen de espaldas a ella para marcar un cambio de acción. G. P.

II - En música

Grupo de intérpretes, en nuestros días generalmente alrededor de 80, frecuentemente reunidos en formación permanente, y que cubren toda la familia de los instrumentos.

III - Los orígenes

Muy pronto los hombres se agruparon para interpretar música, si ésta era monódica*, la variedad radicaba casi siempre en la percusión. Pero, ¿se puede hablar de orquesta? La elección de los instrumentos se debía muy frecuentemente a la presencia de éstos en los sitios de uno u otro intérprete en el momento de ejecutar una obra, y, de este modo, los mismos instrumentos eran intercambiables. No se tenía en cuenta su diferencia de sonoridad.

En la Edad Media, la música es *esencialmente* vocal, aunque existan pequeños grupos de instrumentistas para la danza y las fiestas, o a veces en la iglesia un instrumento doble o reemplace a una voz.

Durante todo el período denominado barroco* se va a instaurar la música específicamente instrumental, pero todavía no se presta interés al posible colorido de los instrumentos. Éstos permanecen reemplazables. Hasta los tiempos de J.-S. Bach existen las pequeñas orquestas, especialmente en las cortes principales, las grandes iglesias y con los grandes señores, pero sus efectivos eran muy reducidos. Subsistieron bajo el nombre de *orquestas de cámara.*

IV - La orquesta moderna

Nació al mismo tiempo que la sinfonía*, y sus desarrollos son inseparables. Fue en Mannheim, por el año 1750, cuando la orquesta se enriqueció en número y en variedad de timbres (por ejemplo, el clarinete). Al mismo tiempo se crean conciertos públicos de pago; muy pronto la orquesta ya no estará bajo la dependencia de un mecenas. A la vez, los compositores también se convierten en más exigentes con respecto a la interpretación de sus partituras: el intérprete elegido por el timbre de su instrumento ya no puede ser sustituido por otro artista, otro timbre. El colorido orquestal, ya presentido por Monteverdi en su *Orfeo* de 1607, pero descuidado a continuación, adquiere por fin su carta de nobleza. La orquesta clásica se organiza, el número de instrumentos y su cantidad por atriles se establece. Beethoven todavía aumenta el efectivo. Berlioz utiliza plenamente los efectos sonoros que posibilita este conjunto. Con Wagner, la orquesta crece aún más (demasiado, se dice, olvidando que la arquitectura del teatro de Bayreuth fue concebida para dominar a este monstruo). Después es Debussy quien rechaza la potencia de la orquesta wagneriana y orienta sus investigaciones hacia la sutileza de las mezclas de timbres. La reacción se produce muy pronto: sin hablar de Schönberg, Stravinsky y el Grupo de los Seis* alabarán la pequeña orquesta de solistas, pero ya se trate de grandes o pequeñas formaciones, preconizarán, a la manera de los Fauves, el color puro. El instrumento desligado del conjunto, audible y reconocible por su mismo timbre, es puesto en cuestión. Aunque los instrumentos electro-acústicos a veces también busquen los timbres sonoros, han ocasionado nuevos procedimientos, de ahí que se pueda decir que la orquesta marca la era de la música tonal* y de la sinfonía*; si reaparece alguna vez en las músicas de vanguardia, no dudamos que será bajo una forma totalmente diferente.

V - Las obras concertantes

Desde el inicio del siglo XVIII se instaura una forma nueva: el *concerto**. En su origen, el *concerto grosso* se elabora mediante la participación de un pequeño grupo de instrumentos que dialogan con un conjunto más amplio. Esta forma sigue la evolución general, y el pequeño grupo es muy pronto reemplazado por un solista al que la obra posibilita el ser valorado. Se produce la aparición en la música del gusto por la virtuosidad. Ello conduce, por veces, a obras que no ofrecen más que escaso interés. Sin embargo, cuando Beethoven, Brahms, Ravel, Prokofiev, por no citar sólo éstos, escriben para el piano, Beethoven y Brahms para el violín, descubrimos auténticas obras maestras.

VI - La música de programa

Por su riqueza sonora y la cantidad de efectos que permite, la orquesta ha sido la encargada de contar con más o menos detalle historias: sinfonías, oberturas de óperas, poemas sinfónicos* se escriben a partir de un tema poético previo y se sirven mucho o poco de los procedimientos de la música imitativa. Sin embargo, es en la ópera donde la orquesta ejerce el papel más importante. Desde *Orfeo,* ya citado, el autor simboliza a sus personajes por medio de diferentes instrumentos. Posteriormente Mozart posibilita que la orquesta realice amplios comentarios. Berlioz, maestro de una estupenda orquesta, autor además de un tratado de orquestación, la dota de las imágenes colorísticas (los trombones de Mefistófeles en *La condenación de Fausto)* que comentan y amplían la acción y su significación, en cierto modo, de una forma metafísica. Con Wagner la orquesta ejerce un papel todavía más importante, desarrolla un leitmotiv* mientras que, aparentemente, sobre la escena, sucede algo diferente; aquí la orquesta es verdaderamente utilizada, por consiguiente, como un corifeo. Para *Pélleas,* Debussy imagina un fondo orquestal cambiante que cree, como un decorado pictórico, la atmósfera de cada escena. De esta forma la orquesta se consolida como perfectamente capacitada para destacar, prolongar o profundizar cualquier «historia» que deba hacer revivir o acompañar. E. H.

ORQUESTACIÓN / ORQUESTAR. Orquestación: operación que consiste en elegir los diferentes instrumentos de la orquesta que ejecutarán la obra. Constituye, a menudo, la última fase de la composición; aunque es evidente que cuando el autor piensa en su esquema sonoro «escucha» el instrumento al que adjudicará tal o cual tema. La orquestación se enseña en el conservatorio, pero el colorido orquestal se obtiene generalmente por una mezcla sabiamente dosificada, muy sutil, y muy personal.

Puede ocurrir que un compositor decida orquestar una obra de otro músico, con o sin su consentimiento. Este procedimiento ha producido algunos monstruos: una pequeña obra para piano, por ejemplo, no siempre gana por el hecho de ser interpretada de inmediato por más de 80 intérpretes. En cambio, se pueden citar raros y clamorosos éxitos, como los *Cuadros de una exposición,* de Mussorgski, orquestados por Ravel. E. H.

➢ ADAPTACIÓN, INSTRUMENTAL, NOTACIÓN.

OSCURECER

I - Sentido propio

Hacer más oscuro, es decir, dar menos valor a la luz. Se oscurece un cuadro o un edificio con relación a un primer estado en el que eran más claros. Se oscurece la representación de un ser pintándolo con tonos menos luminosos que los de su modelo. Este oscurecimiento puede también no ser intencional, sino deberse a causas físicas (humo, ennegrecimiento de la pintura, etc.). Un cuadro se oscurece cuando, con el paso del tiempo, sus colores se hacen más oscuros. Hay discusiones por saber si este oscurecimiento espontáneo ennoblece o desfigura las obras (controversia sobre la *Ronda nocturna* de Rembrandt).

El oscurecimiento buscado puede alcanzar a toda una obra con vistas a su efecto general. Puede alcanzar sólo a una parte de la obra, cuya claridad demasiado acentuada se haría resaltar exageradamente con relación al conjunto o para darle un valor expresivo.

➢ CHATIRONEAR, SOMBRA, PÁTINA.

II - Sentido figurado

Hacer más sombrío, es decir, más triste o más taciturno. El término señala aquí una modificación de un éthos afectivo.

De esta manera, se oscurece una obra literaria o musical atenuando o suprimiendo lo que podía haber de alegre u optimista en su primer estado; se oscurece la visión que se da de un ser, de un acontecimiento o de un objeto al representarlo en una obra literaria como más sombrío, afligido o penoso de lo que es en la realidad.

Leconte de Lisle, en *Las Erínneas,* oscurece la leyenda de Orestes, ya de por sí sombría, al suprimir la absolución y la purificación del asesino. Méhul, en *Uthal,* oscurece los timbres de la orquesta clásica para darle un carácter más osiánico, reemplazando todos los violines por violas.

A. S.

➢ OSIÁNICO, SOMBRÍO.

OSCURO

I- Sentido propio

Poco claro, sombrío, allí donde hay muy poca luz. En este sentido tiene importancia para las artes plásticas. Se dice, a veces, que un color es *oscuro* cuando está muy próximo al negro (azul marino, verde muy oscuro, marrón oscuro...; se dice especialmente en los colores fríos).

➢ FRÍO *[II],* NEGRO, SOMBRÍO.

II - Sentido figurado

Aquello a lo que no se le encuentra sentido, que es difícil de comprender. En esta acepción, concierne a la literatura. La oscuridad de un texto puede deberse al carácter complicado de las frases, o a la elección de las palabras, de las que no se comprende su relación entre ellas, o que se utilizan en un sentido inhabitual. La oscuridad puede ser involuntaria y debida a la torpeza del escritor. Pero puede ser también voluntaria y con intención estética. Por ejemplo, algunas oscuridades se deben a alusiones, a expresiones metafóricas, comprensibles únicamente para los iniciados (como los *kenningar* de la antigua poesía escandinava); en poesía, se convierte a veces en una especie de estatuto sagrado transmutar el lenguaje en lenguaje aparte de la lengua corriente profana, o en una lengua muy erudita de la que los ignorantes no tengan la clave y quede por ello reservada a una élite; de esta forma, los poetas consituyen, por su conocimiento de esta lengua poética, una suerte de sociedad iniciática separada y por encima del vulgo. Pero la oscuridad poética no siempre se debe a un código, más o menos secreto, aunque susceptible de traducción; puede ser buscada, como en la poesía de la escuela simbolista*, para crear una atmósfera de misterio y de visión, para sugerir sin decir explícitamente, para dejar entender cosas lejanas demasiado elevadas, o profundas, para que el intelecto humano pueda mirarlas de frente. A. S.

➢ ALAMBICADO, GUIRIGAY, ENIGMÁTICO, MISTERIOSO.

OSSIÁNICO

I - Atribuido a Ossian

Macpherson puso bajo el nombre de este bardo escocés legendario unos poemas en prosa compuestos por él a partir de fragmentos gaélicos, de tradiciones escocesas e irlandesas y de las teorías estéticas del Dr. Blair acerca de la Epopeya Primitiva.

II - Temática procedente de Ossian

El éxito de Macpherson provocó el nacimiento de una corriente de literatura ossiánica que retomaba los mismos personajes y acontecimientos análogos. Las artes plásticas también se inspiraron en este tema. No obstante, lo que es ossiánico por el tema no siempre lo es en su *éthos;* así, numerosas ilustraciones de Ossian son de estilo clásico, con vestimenta a la antigua, disposición tradicional, influencia de la pintura italiana, etc. (Angelica Kaufman, Alexander Runciman, Joseph Anton Koch).

III - Aquello que posee el éthos de los poemas de Ossian

Lo ossiánico es, en este caso, una *categoría estética.* Se constituye con el inmenso éxito de los poemas de Ossian, en el paso del siglo XVIII al XIX.

Este éthos tan particular es una *melancolía épica:* heroicos sucesos de guerra mezclados con descripción de estados de ánimo; delicados amores en dramas mortales; nostalgia de un pasado glorioso misteriosamente desaparecido; abandono de un entorno modelado por el hombre en beneficio de un paisaje natural, otoñal hasta en las emociones de primavera; mezcla íntima del Presente y de lo Ausente por el lamento, la espera, las visiones brumosas, la intervención constante de un más allá vaporoso.

En la literatura, este éthos motivó una prosa poética de ritmos fluidos. En las artes plásticas, inspiró los efectos nocturnos, las transparencias pálidas, las brumas irisadas (Cotman, Abildgaard, Couder, Gérard, Isabey, Girodet, etc.). En música, dotó de un encanto nostálgico a las melodías; influyó también en la orquestación: importancia de las arpas (Doce arpas tiene la orquesta en *Les Bardes* de Le Sueur), búsqueda de timbres sombríos y ocultos (Méhul, en *Uthal,* sustituye los violines por violas).

Lo ossiánico es una categoría estética del prerromanticismo; es una de las fuentes del romanticismo. Tuvo amplias consecuencias, como, por ejemplo, el desarrollo de una prosa poética situada entre el verso y la prosa. A. S.

➢ PRE-ROMANTICISMO, ROMANTICISMO.

OYENTE. Es con el desarrollo de la radio y del disco cuando la palabra y la noción de oyente cobran una gran importancia. En un concierto, de hecho, se habla más a menudo de *público,* ya que se trata de un grupo, de una colectividad. En los espectáculos audiovisuales, como la ópera o el ballet, se habla mejor de *espectador,* lo cual parece una tendencia de un determinado público a hacer que predomine lo visual sobre lo auditivo. Por el contrario, la radio o el disco se dirigen al oyente individual.

Dicho esto, el término oyente designa hoy en día a toda persona que escucha una obra sonora musical, teatral o literaria.

En música, la relación entre el músico y el oyente, por un lado, y entre la obra y el oyente, por otro, constituye un problema muy complejo. Sin embargo, hasta aquí, gracias a un lenguaje musical preexistente, el oyente era capaz de reconstituir, de reconstruir la forma musical que se desarrollaba ante él y cuya sintaxis y puntuación comprendía, y ante la cual reaccionaba su sensibilidad gracias a un condicionamiento cultural y social.

Pero el problema del oyente ante la obra contemporánea, cuyo lenguaje musical y medios sonoros son a cada momento reinventados por el compositor, es totalmente diferente.

¿Qué datos posee hoy un oyente situado ante una obra, cuya técnica le es completamente desconocida, para percibir su estructura? ¿No corre el riesgo de experimentar pasivamente, con mayor o menor placer, siguiendo sus cualidades puramente sonoras de igual manera que experimenta las sonoridades naturales del mundo que le rodea?

Ciertamente, la materia sonora en sí misma no es amorfa y posee un determinado poder sobre el sistema nervioso y los centros motores. Pero quedarse en este nivel puramente fisiológico es a todas luces insuficiente, ya que la música propiamente dicha comienza a partir de ahí.

Pero entonces, en la actualidad, solamente el compositor, en plena posesión del lenguaje singular que ha presidido la elaboración de su obra, puede ser, además, su oyente perfecto y consciente. Sin embargo, ¿es posible que las repetidas audiciones permitan al oyente penetrar poco a poco los arcanos de este lenguaje y acceder así a la forma musical? Con todo, las formas llamadas «abiertas» de la música contemporánea que tienden a individualizar cada vez más cada audición de una misma obra, estando toda repetición de esta obra en muchos casos deliberadamente descartada, son negadas al oyente.

Desde ese momento, ¿tendrá el oyente que participar de alguna manera en la actividad propia del compositor, para acceder a las formas que le son propuestas?

Tal perspectiva no tiene nada de inverosímil y algunos compositores no la rechazan, estando la música orientada claramente hacia la producción de objetos sonoros que diferentes manipulaciones pueden metamorfosear continuamente.

No es imposible imaginar que el futuro oyente dispondrá de tales objetos cuyas posibilidades podrá explorar a voluntad, gracias a aparatos reproductores perfeccionados de los que dispondrá para este fin.

Como quiera que sea, actualmente, el oyente se encuentra ante la alternativa de percibir la nueva música pasivamente, únicamente al nivel de la sensibilidad o estructurar subjetivamente el desarrollo sonoro que se le propone, de igual manera que estructuraría un test proyectivo.

Y como ambas posibilidades suelen suscitar en el oyente un innegable placer o un vivo interés, no se dará cuenta de que su actividad difiere esencialmente de la que siempre ha exigido la audición de música; también de aquella que necesitaría la comprensión de formas musicales creadas por el músico moderno. Esta satisfacción, en cuya naturaleza evitaremos profundizar, corre el riesgo de prolongar y aumentar la confusión.

El caso del oyente que escucha una música totalmente extraña a su propia civilización pertenece sobre todo a la sociología. Sin embargo, podemos subrayar que la reacción del oyente dependerá de los hábitos auditivos de su propia cultura.

Para el caso del oyente de radio, véase el artículo *Audiodrama.* M. S.

➢ PÚBLICO.

P

PAISAJE / PAISAJISTA. Un paisaje es: *1)* la configuración física general de una región geográfica, o *2)* el aspecto que se descubre desde un punto dado, o *3)* la obra de arte que representa ese aspecto. La noción estética de paisaje cubre estos tres sentidos, pero el último es el más frecuente.

I - El paisaje en el arte

1 / El modo de presencia de los paisajes en las diferentes artes

Una diferencia fundamental separa dos modos de presencia. El primero de estos modos es la *representación* del paisaje en una obra que se dirige a los mismos sentidos que el paisaje mismo y posibilita una percepción análoga. Pero la analogía no es la identidad, pues existe siempre una transposición que implica unas elecciones del artista. La pintura presenta una obra en dos dimensiones donde la profundidad es ficticia; puede reflejar el paisaje en colores (óleo, acuarela*), sólo en intensidad (aguada a tinta, de sepia...), o en grafismos (dibujo*, grabado*...). El teatro utiliza el paisaje pintado (sobre bastidores, sobre el telón de fondo...), pero también la presencia en escena de elementos reales de paisajes (árboles trasladados a la escena...), y la evocación, la sugestión de paisajes, sin la intención de crear la ilusión realista (bosque sugerido por largas tiras de tela donde son ensartados recortes de papel verde...); los tres procedimientos son raramente empleados de forma absoluta, debido a impedimentos materiales, pero la proporción en la que se mezclan varía, a menudo en función de teorías o de modas. La fotografía, el cine, captan paisajes reales, como en los exteriores de los filmes, pero también paisajes artificiales, por ejemplo, realizados en estudios para filmes fantásticos. Esto conduce al arte de la maqueta, nada desdeñable, y sobre todo a la maqueta reducida; hay auténticos maestros de estos paisajes en miniatura que el espectador contempla amoldando su perspectiva a la escala. Todos estos paisajes son visuales: la música imitativa puede producir paisajes auditivos (ruidos de agua corrriendo, cantos de aves...).

El paisaje literario es absolutamente diferente. En este segundo modo, el paisaje se muestra a través de vocablos; no es objeto de percepción, sino de imagen mental. Por medio de descripciones, o por indicaciones en los pasajes narrativos, líricos... algunos escritores pueden producir una existencia intensa de paisajes narrativos. Existen en literatura paisajes visuales, los más frecuentes, pero también paisajes auditivos (cf. en la primera égloga de Virgilio, versos 55 y ss., el paisaje *escuchado* por alguien que dormita tendido en la hierba), y paisajes que dan la impresión de calor o frío, etc. El *texto* de las obras de teatro también puede contener paisajes literarios, lo que plantea el problema de la relación entre estos paisajes virtualmente contenidos en el texto y los que se representan en los decorados.

Se llama *paisajista* al pintor de paisajes; se puede decir que los escritores son también paisajistas cuando muestran interés por los paisajes y saben evocarlos.

2 / Interés y funciones de los paisajes

¿Qué es lo que caracteriza entonces al paisajista? Es normal pensar que es, en principio, un interés por los paisajes en sí mismos, y muy a menudo un gusto por la naturaleza y el campo; pero también hay paisajistas urbanos. El paisajista es «alguien para quien existe el mundo exterior», según la fórmula de Théophile Gautier; él lo observa, lo escucha, encuentra un interés en sí mismo y no sólo como un cuadro de acción o una fuente de objetos útiles. En el caso del pintor paisajista encontramos, a menudo, un interés particular por las extensiones profundas o por las atmósferas luminosas.

El paisaje puro es relativamente reciente. Se ha admitido, durante mucho tiempo, que un paisaje debía estar realzado por alguna escena *humana,* histórica, mitológica, hagiográfica, anecdótica... de la que constituiría el fondo o el marco. Todavía en el siglo XIX el paisaje puro tenía sus detractores, entre los «burgueses» (cf. *Le gendre de M. Poirier,* acto I, escena VI), pero también entre los escritores y artistas; Baudelaire *(Salón de 1859)* denomina todavía «género inferior» al paisaje en el que el artista no busca «extraer comparaciones, la metáfora y la alegoría», el paisaje no transfigurado por la imaginación. Y, no obstante, a pesar de esas concepciones, él admira estudios del mar y del cielo, y se sorprende de no «quejarse por la ausencia del hombre en ellos».

Pero la aparente contradicción se resuelve cuando opone el «paisaje compuesto» al paisaje no compuesto; lo que él llama, en la época, «paisaje compuesto», o más frecuentemente «paisaje histórico», es aquel en el que los elementos, extraídos de lo real, han sido dispuestos por el artista en función del valor estético de una forma de conjunto. Ahora bien, un paisaje puede tener, en sí mismo, una forma determinada, entonces la acción del artista, para componerlo, residirá en la elección del punto de vista*.

Cuando un paisaje no se basta a sí mismo, se le pueden encontrar diversas funciones con respecto a algo otro. Es el medio o el espacio donde se sitúa una acción humana; evoca sentimientos: las orillas del lago de Bienne evocadas por Rousseau en las *Rêveries du promeneur solitaire* constituyen la nostalgia de este pasado, como los horrorosos paisajes del extrarradio parisino repre-

sentan el horror de su condición presente. Como decía Amiel, «un paisaje es un estado del alma». Hay que hacer aquí una mención especial al *paisaje imaginario* en el que el estado de alma crea un paisaje completamente ficticio. Supone una apertura hacia el sueño. El psicoanálisis se ha detenido en buscar allí una transcripción de los fantasmas del artista; pero no podemos olvidar que el paisaje imaginario puede responder a deseos de naturaleza específicamente estética. Se conforma a unas categorías estéticas propias, como lo maravilloso o lo fantástico. Posibilita, además, crear efectos, formas, ausentes del mundo real, y atribuir a sus valores estéticos una existencia concreta y sensible, una presentación epifánica. En fin, el paisaje puede simbolizar una idea abstracta. El «sentido» es a veces explícito, como en la *(Búsqueda del Santo Grial).* Incluso sin traducción explícita, se encuentran en la literatura moderna paisajes a la vez realistas y simbólicos; así, en *Les maîtres sonneurs,* la oposición entre los paisajes forestales de las colinas borbonesas y los paisajes de Berry se establece, a la vez, desde el punto de vista de los paisajes reales, relevantes en sí mismos, desde el punto de vista del paisaje psicológico y del paisaje-idea.

➢ FÁBRICA *[III].*

II - Los paisajes reales

1 / El arte de los jardines y parques

En este caso, ya no se trata de representar paisajes, sino de realizarlos. El arte paisajístico, en intersección con el arte del jardín, no coincide exactamente con él; en efecto, el artista del paisaje dispone de una extensión bastante amplia, allí crea conjuntos con volúmenes destacables (árboles, valles, colinas). Pero el paisaje como obra de arte está sometido a unas condiciones económicas que no permiten dedicar amplios espacios a un fin únicamente estético. Edgar Poe, en *El dominio de Arnheim,* debe indicar que su artista de paisajes posee una enorme fortuna. Actualmente, la disposición del territorio por la influencia de la técnica y de la industrialización provoca grandes inquietudes; de ahí que el coloquio de Lyon sobre la filosofía y la estética del paisaje (1983) haya podido tomar por título «¿Muerte del paisaje?».

Este coloquio ha sido organizado por iniciativa de los responsables del Ministerio del Medio Ambiente, conscientes de las graves consecuencias estéticas de sus decisiones técnicas. El filósofo Fr. Dagognet, que dirigía el coloquio, lo ha sintetizado en la fórmula «muerte y resurrección del paisaje». Ya los ingenieros de montes habían solicitado para sus análisis indicaciones de orden estético (A. Souriau, «El bosque obra de arte», 1956; «Estética del bosque», 1958). Y la Ecole Nationale Supérieure du Paysage, en Versalles, cuyo diploma de paisajista equivale al de arquitecto, considera la formación artística y plástica tan fundamental como las disciplinas científicas y técnicas.

2 / Los paisajes naturales

Hay que eliminar la frecuente confusión entre la *naturaleza* y el *campo;* los ciudadanos que se creen en plena naturaleza en los campos y los montes han de ver que el hombre ha escogido, sembrado, plantado la vegetación, regulado el curso de las aguas, e incluso a menudo el relieve. Sin embargo, la superficie de la Tierra no es, a pesar de todo, totalmente artificial, ni los océanos, ni la atmósfera. La estética de los paisajes naturales plantea problemas filosóficos. Por ejemplo, la comparación entre las formas del arte y las de la naturaleza abre el camino a estas investigaciones; es posible sacar características comunes, discernir categorías estéticas aplicables a los paisajes naturales, incluso poseen algunas que les son propias, como lo agreste. E incluso podemos cuestionarnos si la naturaleza no estará gobernada por unas fuerzas artistas, ya concibamos este artista cósmico como personal o impersonal.

A. S.

➢ AGRESTE, FÁBRICA *[II],* JARDÍN, PIEDRA *[II].*

PALABRA

I - La voz articulada utilizando el lenguaje.

➢ ELOCUENCIA, LENGUAJE, ORAL, ORATORIA, RETÓRICA, VOZ.

II - En plural: las palabras cantadas de un texto, por oposición a la música.

➢ CANTO, CANCIÓN, ÓPERA, ROMANCE, VOZ.

III - En las gramáticas tradicionales la palabra, el nombre, es la unidad lingüística mínima con significado. De ahí procede la división en dos partes de la gramática: la *morfología,* que trata del estudio de la estructura de las palabras, y la *sintaxis,* que analiza la manera en que se enlazan y ordenan las palabras en la frase.

IV - En lingüística moderna la palabra deia de ser considerada como la unidad lingüística más simple dotada de significado. La unidad más simple pasaría a ser el *morfema.* Así, la palabra «es» el resultado de la combinación del «verbo ser» y «presente de indicativo». Por otra parte, en lo concerniente al análisis de la palabra, se ha propuesto la distinción entre la *palabra fonológica,* la *palabra gramatical* y el *lexema.* La *palabra gramatical* queda definida por su función contrastante y combinatoria en el interior del lenguaje, y es llevada a cabo por la *palabra fonológica.* En cuanto al *lexema,* supone por sí mismo una unidad lingüística abstracta de la cual se derivan diferentes palabras gramaticales; así, del *lexema* «ir» se derivan diferentes *palabras gramaticales,* tales como «voy», «irás», etc.

V - La poesía se ha tenido que enfrentar a través de las diferentes épocas con el importante problema de la elección de las palabras. A menudo la poesía se caracteriza por usar un lenguaje distinto al corriente; la pregunta es, pues, si esta desviación, aparte de lo que supone sintáctica y rítmicamente, debe manifestarse a la hora de elegir una palabra u otra. Las diferentes tradiciones poéticas han dado dos respuestas contrarias a esta cuestión; una sostiene que la poesía requiere el recurso a un vocabulario especializado (mediante arcaísmos y términos selectos), mientras que la otra afirma que

todas las palabras pueden ser utilizadas, pues al ser usadas en un contexto poético cambia el efecto que producen distinguiéndose de su empleo corriente.

➢ DESCARTE *[I]*.

VI - En la teoría literaria de Mijail Bajtin (ver, por ejemplo, *La Poética de Dostoïevski,* 1929), la «palabra» *(slovo)* supone una categoría de análisis literario que corresponde de un modo aproximado a nuestra noción de enunciado o discurso. Según él, todo enunciado pronunciado por un individuo es una «palabra», ya se trate de una palabra en sentido lingüístico del término, ya de una frase o de un fragmento de una frase. Bajtin se centra en el estudio de la «palabra» bivocal o, más comúnmente, polifónica, es decir, el enunciado en cuanto que se refiere no solamente al contenido de su temática, sino que viene a ser un diálogo o diatriba entre varias instancias discursivas, y, por lo tanto, varias temáticas, en el interior de una sola instancia enunciativa. J.-M. S.

➢ DISCURSO.

PALPITANTE. En sentido etimológico: que hace latir el corazón. El empleo de este adjetivo es familiar en estética. Califica una obra literaria, muy frecuentemente una novela, que suscita en el lector una fuerte participación afectiva en el universo de la obra y en el desarrollo de los acontecimientos del relato, de forma que es incapaz de dejar su lectura. A. S.

PANEGÍRICO. Elogio solemne de alguien, de un grupo, una ciudad, o de una cosa. Este género literario se distingue de la elocuencia de aparato; difiere del elogio propiamente dicho en que debe ser enteramente adulador, mientras que el elogio admite pequeñas críticas. A veces se ha considerado al panegírico como un género de adulación; y, en efecto, así ha ocurrido algunas veces; pero también puede constituir una señal de admiración sincera y desinteresada, o servir a la instrucción y a la edificación de los oyentes, al mostrar un modelo a seguir (como en los panegíricos de santos), o ser un elemento de celebración* ritual, e incluso mágico, si se admite que, por el poder de la palabra y del arte, se le confieren a la persona alabada las virtudes que el discurso le atribuye. A. S.

➢ ELOGIO.

PANFLETO. Escrito polémico, bastante corto, que ataca fuertemente a alguien, a un partido, un grupo, una situación, que el autor considera social o políticamente intolerable. Este género literario es, consecuentemente, una forma de sátira, pero siempre agria y virulenta, a menudo incluso feroz. El éxito del panfleto radica en la unión entre la violencia del ataque, la precisión con que golpea exactamente en los puntos sensibles, un estilo dinámico, y una forma estilística perfecta (los panfletos de Paul-Louis Courier son en este sentido un buen ejemplo). El panfleto utiliza algunas veces la broma y el humor, pero en ese caso se trata del humor negro (como en la *Modesta proposición,* donde Swift asume la apariencia de la mayor seriedad para proponer que la solución al problema de Irlanda pasa en convertir a los bebés irlandeses en alimento una vez pasados por el matadero). A. S.

➢ AMARGO/AMARGURA, SÁTIRA.

PANORAMA

I - Sentido propio y original

Cuadro circular extendido horizontalmente alrededor del espectador y que representa un amplio paisaje tal como se avistaría desde lo alto de un punto culminante. Cuando el cuadro no es por completo circular y sólo muestra una visión parcial, se trata de un *diorama.* El panorama, inventado en Alemania a finales del siglo XVIII, pasó de allí a Inglaterra, después a Francia hacia comienzos del siglo XIX, ha sido sobre todo un espectáculo de atración (cuyo éxito entre el gran público provocó la moda de «hablar en *-rama»,* de la que Balzac sacó gran partido en *Le père Goriot);* no obstante, algunos pintores valiosos no lo han desdeñado.

II - Sentido analógico

El paisaje mismo que se avista alrededor de un punto de visión situado en la altura. Resulta interesante, a menudo bello por sus efectos de perspectiva aérea, aunque algunas personas tienen cierta tendencia a confundir la extensión y la belleza.

III - Sentido figurado

Exposición general de una amplia situación, de un conjunto de ideas. Algunos panoramas relativos al arte, la literatura, las concepciones estéticas, resultan útiles al profesional de la estética. A. S.

PANORÁMICA. En sentido propio y general, que concierne a un panorama, que tiene forma de panorama. En fotografía, montaje de vistas que forman un conjunto circular o semicircular. El cine proporciona a la panorámica una dimensión temporal: una rotación de la cámara sobre sí misma, alrededor de un eje vertical, permite abrazar en una sucesión continua todos los aspectos de una visión circular, o particularmente circular. A. S.

PANTALLA / PROYECTADO. El término *pantalla,* que tiene varios sentidos, no es un término de estética (ni de filmología) más que refiriéndose a una superficie sobre la cual aparecen las imágenes de una proyección cinematográfica o de un receptor de televisión. El término *proyectado* califica a lo que se proyecta en la pantalla; este término, creado en 1950 por el equipo de investigadores del Instituto de Filmología bajo la dirección de Etienne Souriau, concernía entonces únicamente al cine, pero se ha extendido después a la televisión. Lo proyectado es, pues, el conjunto de fenómenos físicos cuyo asiento material es la pantalla; es el resultado de todo un largo proceso de constitución de las imágenes, de transmisión o proyección, etc., para ser finalmente *el objeto realmente percibido por el espectador,* recibido por sus órganos de los sentidos. La imagen proyectada no debe confun-

dirse con la de una película (por ejemplo, aquélla tiene el tamaño de la pantalla, la del film, tiene el tamaño de la película; la imagen proyectada es móvil, mientras que la película ha fijado las imágenes de modo que cada una es inmóvil y definitiva); ni debe tampoco confundirse con la imagen que ha sido filmada, o con la diégesis (la imagen proyectada es plana, se interpreta como percepción de profundidad). La calidad de la imagen proyectada depende no sólo de la película, sino también de las condiciones materiales de la recepción en la televisión, de la proyección en el cine; así, una misma película puede dar imágenes proyectadas diferentes cuando sus condiciones varían. La importancia de lo proyectado estriba en que constituye el momento real del contacto entre el espectador y el espectáculo; se comprende también la metonimia que supone hablar de *pantalla* en lugar de *arte cinematográfico*.

➢ PELÍCULA, FILMOLOGÍA.

PANTEÍSMO. Doctrina metafísica para la que Dios es inmanente al mundo: Dios es la sustancia única, causa de sí misma, por lo tanto, causa y efecto a la vez; en tanto que creador y ordenador, es Dios, pero en tanto que creado y ordenado, es el mundo, el conjunto de la naturaleza. El conjunto del universo es el aspecto sensible de Dios. Esta creencia puede suscitar un profundo sentimiento religioso, que ha inspirado obras literarias (como el *Himno al Sol* del poeta estoico Cleanto).

No obstante, se llama algunas veces impropiamente *panteísmo* a dos posiciones más literarias y poéticas que filosóficas, y que debemos distinguir del panteísmo propiamente dicho. La primera consiste en «ver a Dios en todas partes», en pensar que «el mundo está lleno de Dios», pero viendo en el mundo la acción de Dios presente en todas partes sin que el propio Dios esté en el mundo; en este sentido no es concebido como inmanente, sino como trascendente. Estamos ante un *teísmo* y no un panteísmo. Esta actitud espiritual se encuentra, por ejemplo, en muchos poemas de Victor Hugo.

También se considera algunas veces panteísmo, injustamente, el ver la Naturaleza como enteramente viviente y llena de almas. Si se admite que el universo está vivo, sin ver en él una sustancia divina, se trata de *hilozoísmo,* que adquiere algunas veces un aspecto estético; pero si se concibe en todas las partes de la naturaleza almas de las cosas (y no una única alma común), espíritus múltiples –y esta actitud espiritual ha inspirado frecuentemente una visión poética del mundo, una forma de ver e incluso representar plásticamente las cosas inanimadas como poseedoras de un alma– se trata entonces de *animismo.* A. S.

➢ ANIMISMO.

PANTOMIMA

I - El arte y la técnica del mimo*.

II - Género particular

La pantomima es un espectáculo emparentado con el teatro, pero totalmente mudo: el gesto sustituye a la palabra. Se diferencia de la danza en que se cuenta una historia por medio del mimo. La pantomima puede ser cómica, seria, incluso hasta trágica. En el siglo XIX Deburau fijó su prestigio; se basó en escenas naturalistas; la interpretación se constituye observación social y psicológica. La arlequinada, pieza de mimo de carácter burlesco, es, dentro de la pantomima, lo que la farsa en la gran comedia.

Algunas veces se ha introducido un papel de pantomima dentro de una obra hablada (el papel del mudo en *Les pirates de la savane,* de Dugué); generalmente, se hacía para aprovechar la presencia de algún actor de mimo conocido, como forma de atraer al público.

Aunque el término de pantomima haya adquirido hoy en día una connotación peyorativa, es preferible al de mimo. H. T.

➢ AUSENCIA *[I]*, ACCIÓN *[II]*, ADAPTACIÓN *[II, 3]*, CIRCO, CORPORAL, MIMO.

PANTOUM (o Pantoun). Poema de forma fija, de origen malayo, introducido en Francia a comienzos del siglo XIX. El pantoum es una serie de cuartetas sobre dos temas paralelos pero con correspondencia entre sí; el primero es una metáfora, una imagen del otro; se despliegan alternativamente, el primero en los dos primeros versos de cada estrofa, el segundo en los dos últimos. Además, el segundo y el cuarto verso de cada estrofa se retoman en la estrofa siguiente, en la que aparecen como primer y tercer verso. El poema remata retomando una fórmula del comienzo, que entonces reviste un aspecto nuevo, por aparacer a la luz del conjunto, del que constituye el inicio, el final y la clave general. Con sus efectos de repeticiones subyugantes, sus correspondencias sutiles, su unidad esencial que se transparenta a través de una dualidad continua, el pantoum es una forma poética notable. *Harmonie du soir,* de Baudelaire, es un pantoum irregular (al final no se retoma el comienzo y el poema no se cierra sobre sí mismo); Leconte de Lisle, en los *Poèmes tragiques,* ha descrito toda una tragedia de sangre y amor en una serie de pantoums perfectamente regulares. A. S.

PAPEL. *I* - El papel, etimológicamente rollo escrito, es, ante todo, el conjunto de las réplicas de un personaje de una obra de teatro (luego, materialmente, un texto por aprender y para interpretar), así como las informaciones extra-textuales que permiten definir un retrato psicológico. El papel no se confunde con el personaje: éste es el ser individualizado, único, que tiene una existencia autónoma aunque ficticia; el papel es la entidad *actante* (para retomar una terminología a la moda). Decir «es un buen papel», es juzgar una aptitud de un actor al que se le ofrece la ocasión de resaltar una cualidad valorizante. El papel no debe ser tampoco confundido con el empleo. El papel se expresa por la coreografía en danza, las actitudes y los movimientos en pantomima.

II - En un sentido más amplio, el papel es una función dramática. Varios personajes muy diferentes pueden tener un mismo papel; así, Pylade o

Eone tienen el papel de confidentes. *Papel* es aquí sinónimo de agente de una acción o una situación dramáticas*; por otra parte, al margen del teatro, es un significado corriente.

➢ ACTOR, COMPOSITOR *[III]*, DESDOBLAMIENTO, DISTRIBUCIÓN, EMPLEO, GESTUS, JUEGO *[I, 1]*.

PAR. Un número par es un número exactamente divisible por dos. Lo que en una obra de arte va en número par (motivos plásticos repetidos, número de sílabas de un verso...) se puede organizar en dos mitades iguales, y ello permite efectos de contrapeso, de equilibrio, de simetría, por una parte, y, por otra, dota de un eje no marcado por ningún motivo; pero puede dar lugar a una cierta monotonía si se trata de una división demasiado exacta, con dos partes demasiado semejantes. Las estructuras pares permiten además relacionar los elementos de dos en dos; desde un punto de vista estético, a menudo resulta más logrado que los elementos que de esta forma se relacionan no sean rigurosamente idénticos, aunque sean análogos; una estructura par es una relación entre dos series donde cada elemento de una mantiene una correspondencia en la otra. Cuando cada elemento de la pareja es semejante al otro en algunos puntos, y complementario en otros, ello conduce a la relación, y el conjunto puede aparecer como una serie, una sucesión de parejas; éste es el caso, por otra parte, en las ceremonias, en las danzas, etc. El número par permite desarrollar numerosos efectos estéticos a partir de la existencia de una dualidad. A. S.

PARÁBASIS. Parte de la antigua comedia griega. Los coreutas* se despojan de sus capas, abandonando de esa forma su personalidad en el universo de la obra; posteriormente, el coro avanza hacia el público para interpelarlo directamente y hablar de la actualidad de una manera polémica y satírica. Tras esto retoman sus capas y se reemprende la acción. Ahora bien, dicha acción ya era polémica y satírica, y una revisión de la actualidad; pero este paréntesis abierto en la acción dramática marca la distinción entre la diégesis*, mera transposición de lo real, y el universo real de los espectadores. A. S.

➢ CORO.

PARÁBOLA. Del griego παραθολή, comparación. La parábola es una historia corta cuyo objetivo es transmitir una enseñanza espiritual que excede la realidad profana. En ello se distingue de tres géneros cercanos, la *fábula,* el *apólogo* y la *alegoría,* que, como la parábola, ilustran un principio, una verdad, una moral.

En la parábola, incluso cuando el tema es muy definido –éste es el caso, en los Evangelios, de aquellos que comienzan por «el Reino de los Cielos es semejante a...»– los evangelistas utilizan para cada caso imágenes muy diferentes. El Reino de los Cielos es sucesivamente comparado a una simiente, a un festín, al hallazgo de una perla, etc. Las imágenes tomadas de la vida corriente son tanto más sorprendentes y sugerentes cuando más alejados están del tema comentado, revelando de esta forma aspectos desconocidos de dicho tema. Consiste en una aproximación, una comparación, según la etimología. Ya que la parábola puede dar lugar a muchas interpretaciones, como la parábola del *administrador infiel* en el Evangelio según San Lucas 16, 18. Puede también contener muchos puntos de enseñanza: la del *Buen Samaritano,* aunque centrada en la idea de la misericordia para con el prójimo, estigmatiza además la actitud del sacerdote y del clérigo que, guardianes de la Ley, pasan sin prestar auxilio al herido.

La parábola se utiliza sobre todo en los libros sagrados, en la predicación religiosa, o en los textos iniciáticos. Aparte del cristianismo, aparece en todas las religiones donde existe una enseñanza de maestro a discípulos. En principio, se trataba verdaderamente de relatos orales, fijados posteriormente por la tradición. El maestro creaba estas historias en función de la enseñanza que había que transmitir, pero, además, teniendo en cuenta la personalidad de sus discípulos, de su medio, de sus profesiones: parábolas sabias o rústicas, imágenes sacadas de la agricultura, de la artesanía, de la vida doméstica, etc. Por ello, las mejores parábolas aunaban la profundidad de pensamiento con la frescura de un estilo espontáneo, basado en detalles observados a partir de lo vivo. M. S.

➢ ALEGORÍA, COMPARACIÓN, FÁBULA.

PARADIGMA. Caso ejemplar, que muestra un principio fundamental. El empleo filosófico y estético de *paradigma* se remonta a Platón; pero hay que tener cuidado cuando utiliza παράδειγμα para dos conceptos que él distingue e incluso opone: *I)* el modelo «que se conserva idéntico y uniforme» (la Idea, increada y eterna), y *II)* «aquello que es engendrado» *(Timeo,* 28 c-29 a). El sentido *II* está tan sólo analizado en la *República,* 529 d: «Hay que servirse de los diferentes adornos del cielo como *paradigmas* para llegar a conocer las cosas invisibles, como se haría si se hallasen unos dibujos trazados y ejecutados con destreza incomparable por Dédalo o por algún otro artista o pintor»; pero incluso unos dibujos tan perfectos, o los astros «dispuestos por su creador con toda la belleza con que es posible constituir tales obras», o las cuerdas vibrantes en relaciones armoniosas en la música, no *son,* porque son corporales y sensibles, son los *números en sí,* las *relaciones en sí,* los que los fundan y allí se manifiestan, y los que sólo por la inteligencia pueden ser percibidos.

Paradigma en el sentido *I* existe en francés, pero es un uso raro; en efecto, puede confundirse con el sentido *II,* y, por otra parte, dispone de otros vocablos más exactos, como *modelo* o *arquetipo.* Este uso sólo se da en metafísica, la estética no lo utiliza. El francés emplea *paradigma* generalmente en el sentido *II,* el empleo que de él hace la estética no carece de analogía con el que hace la gramática.

De forma bastante frecuente se dan como sinónimos *modelo* o *ejemplo.* Pero, en realidad, hay matices importantes que los separan. Si los

verbos *amo* o *cantar* son paradigmas de conjugaciones gramaticales, el latín o el francés no conjugan «a partir» de ellos numerosos verbos por una consideración particular hacia *amo* o *cantar* y *para imitarlos;* en tanto que el modelo de escritura, o el modelo que posa para un pintor, sí que efectivamente son aquello según lo que se escribe o se pinta. El paradigma, por tanto, no es un modelo. Ya no es, rigurosamente, un ejemplo, ya que no se trata de un caso citado para ilustrar o hacer entender una idea, y representativo de un conjunto de casos análogos ya existentes, del que sería un ejemplar cualquiera, más o menos típico. El paradigma es un caso *revelador,* sería único en su especie, ya que *un principio instaurador se manifiesta en él con una intensidad especial.*

Se pueden distinguir, entonces, dos tipos de paradigmas estéticos:

I - La obra paradigmática: los paradigmas en el arte

Una obra de arte adquiere un «brillo paradigmático» cuando muestra con evidencia el interés estético de algún principio o disposición. Éste puede ser, por ejemplo, el interés de cierta conjugación de colores, o el pasaje de una armonía sonora a otra, o cierta estructura dramática, etc.; el paradigma es una obra que *muestra* (éste es el sentido de la raíz etimológica griega), que hace patente, y que por eso mismo abre horizontes.

II - El arte paradigmático: los paradigmas del arte

En este caso, es el arte el que suministra paradigmas a otras disciplinas (ciencias, filosofía...) mediante casos evidentes de algún gran principio fundador. De esta forma, en el arte se encuentran, dice E. Souriau («Art et verité», 1933) «por las leyes que en él espontáneamente se respetan, ejemplos de éxito en la instauración» –por otra parte, grandes movimientos de pensamiento que han interesado a campos muy diversos se han podido iniciar en el dominio artístico, con lo que los otros dominios seguían la ruta abierta por el arte. Pues, como decía Hegel, lo bello «añade a la Idea el poder del *aparecer*». A. S.

➢ EJEMPLO, MODELO.

PARADOJA. Posición contraria a la opinión corriente, a las ideas generalmente admitidas; a veces, tesis que a primera vista parece guardar una contradicción interna. *Paradoja* también ha sido adjetivo, pero actualmente con este sentido sólo se dice *paradójico.* Toda tesis nueva y no conforme con las ideas vigentes puede, en el momento en que aparece, aparecer bajo la figura de la paradoja, la estética ha dado algunas muestras de ello; pero sobre todo se aplica el término, en este campo, a la *Paradoja del actor,* de Diderot. Éste sostiene que el actor no experimenta ni debe experimentar las emociones del personaje que él encarna; esta insensibilidad es necesaria para mantenerse a un mismo nivel de una interpretación a otra, para no estropear su interpretación por acostumbrarse a un papel muchas veces representado, y para poder interpretar personajes muy diferentes a sí mismo. Diderot ha demostrado, de forma muy práctica, la parte de trabajo y de reflexión que exige al actor el aprendizaje de un papel, y reacciona de esta forma contra los que quieren reducir el arte del actor a una simple reacción de simpatía emocional. Pero ha olvidado el poder de sugestión mímica por la cual el actor llega a sugestionarse él mismo y la fusión afectiva que en él puede producirse con su personaje. Según muchos testimonios de actores (por ejemplo, de Jean-Louis Barrault en una comunicación a Sociedad francesa de estética), la situación del actor en escena no posee la simplicidad del todo o nada que la tesis de Diderot o la de quienes lo combaten imaginan. En el actor se produce una especie de coexistencia de dos personalidades, cada una con su afectividad propia, y con ósmosis de la una a la otra, unas veces alternativamente y otras de forma simultánea. A. S.

➢ ACTOR, COMEDIANTE, ENCARNAR, INTÉRPRETE, REPETICIÓN, ROL.

PARISINO. Se dice de los productos de la villa de París, en el campo de las artes mayores y menores, y del estilo que les caracteriza, o por lo menos que se les atribuye. «El artículo de París» hace furor hasta en los antípodas y siempre se habla de él como del «chic parisino». Este chic radicaría en una cierta distinción, en un arte del detalle, invención inimitable que transforma el conjunto. El espíritu de París se compone de alegría, del arte de la réplica con frecuencia cáustica, de una gran ligereza, profundo sin aparentarlo. Sin embargo, mirándolo desde un punto de vista peyorativo, algunas veces se dice que el Parisino es superficial, maldiciente y frívolo. Pero sus invenciones espontáneas no tienen rival en el mundo. No cabe duda de que París, centro artístico de Francia, marca profundamente a quienes allí trabajan, incluso a los extranjeros. H. S.

PARLAMENTO. Texto bastante largo dicho de un tirón en una obra literaria o teatral. La palabra puede ser neutra y constatar sólo la amplitud y la continuidad del fragmento. En teatro, todo el pasaje es recitado por un solo actor*, sin que mientras tanto otro tome la palabra. Pero el término se utiliza también con intención peyorativa, y da a entender que hay más de texto que de contenido pertinente, o que el fragmento se acaba en sí mismo, sin insertarse en el conjunto, en un diálogo. Del mismo modo, puede ser peyorativo para el intérprete* si recita el pasaje buscando sólo un efecto y un triunfo personal. A. S.

PARNASO / PARNASIANO. El Parnaso es una montaña de Grecia donde la mitología situaba uno de los lugares preferidos de Apolo y las Musas. Por antonomasia, *Parnaso* equivale de vez en cuando a *poesía,* o a *conjunto de poetas.* Este nombre ha servido para denominar a un cierto número de colecciones de versos de diferentes poetas.

Una de estas colecciones, *Le Parnasse contemporain (El Parnaso contemporáneo),* dispuesta

por entregas a lo largo del año 1866, seguida de un segundo tomo en 1869 (pero impreso sólo en 1871 por causa de la guerra), después por un tercero en 1876, legó su nombre a una escuela poética cuyos principales representantes se encontraban entre sus financiadores: Leconte de Lisle, José María de Heredia, Louis-Xavier de Ricard, Léon Dierx, Henry Cazalis (Jean Lahor), Emmanuel des Essarts (por citar únicamente los más relevantes).

La estética de los Parnasianos se caracteriza, primeramente y ante todo, por el cultivo de una forma impecable. Admiten composiciones muy variadas, pero exigen la sonoridad del verso, y, sobre todo, aquella perfección técnica en la que todos los elementos se necesitan unos a otros en un ajuste riguroso que se extiende a la rima. De ahí la predilección bastante habitual por las formas fijas exigentes (sin caer, no obstante, en la exageración virtuosa): soneto*, pantoum*, tercia rima*. Luego, al considerar el arte como un fin en sí mismo, los Parnasianos no quieren ponerlo al servicio de ninguna otra cosa, y, sobre todo, para nada en la sensibilidad subjetiva, o el nivel de los sentimientos; de ahí el esfuerzo hacia la impasibilidad, o hacia una reserva y pudor en la vida personal íntima. Lo que los Parnasianos, por tanto, poetizan es la apariencia del mundo exterior. Aunque no rechacen la poesía filosófica, la idea primeramente se les presenta a través de una entidad concreta. La inmensidad del mundo inspira estas escenas, las más de las veces lejanas en el tiempo y en el espacio. Los Parnasianos presentan, de forma sorprendente, la unión esencial de dos puntos en apariencia opuestos: la intemporalidad de lo Bello, y el color local* exótico o arqueológico, junto con los vocablos propios (a menudo presentados en su forma original). El objeto estético fundamental para ellos es, como afirma uno de ellos (Georges Lafenestre), *La eterna belleza de los seres y de las cosas.* A. S.

➢ FORMALISTA/FORMALISMO *[I]*.

PARODIA. Término procedente del griego *Parôdia,* literalmente «canto aparte». Sin duda, tan antigua como los primeros productos artísticos, la parodia es una obra en segunda instancia, realizada a partir de un modelo reconocido. Imitación deformada, supone la celebridad del objeto del que ella deriva, o, al menos, una comunidad de cultura entre el autor y su público: ausente, la creación primera, parodiada, debe poder ser percibida entre medias, ser reconocida a través de su parodia para que surja el placer específico que está ligado a esta «doble lectura».

La distinción entre lo que va más allá de la imitación y lo que propiamente pertenece al género paródico es tanto más difícil de establecer cuanto las acepciones de estos términos han variado considerablemente a lo largo de la historia. Generalmente se admite que la intención de burla, el tono irrespetuosamente lúdico, caracterizan a la parodia, mientras que la imitación estaría más cerca del *Homenaje.*

Parodiar, es, por consiguiente, transformar siempre una obra primera. Este trabajo de transposición más o menos carnavalesco puede afectar al «contenido» del modelo: por ejemplo, la *Batracomiomaquia* o el *Chapelain décoiffé (El Capellán despeinado)* conservan el estilo «elevado» del relato homérico o del *Cid,* utilizándolo al servicio de temas «triviales». La transposición puede, a la inversa, afectar a la «forma»: por ejemplo, se ha podido conservar la trama exacta de la acción del *Cid* aunque trascribiendo el texto a un lenguaje «de la calle», con la evidencia de un estilo menos «noble» que el del original. En el siglo XVIII se escribían también coplas que se componían para adaptarse a un estilo u otro conocido. Algunas prácticas paródicas se practican tanto sobre el contenido como sobre la forma del objeto parodiado: ocurre así, por ejemplo, en los cuadros de Magritte titulados *Perspective (Perspectiva)* –según, y después de Manet o David– y quizá también las famosas series pintadas por Picasso a partir de obras de Velázquez, Delacroix o Manet.

La parodia no siempre se constituye en un todo autónomo: formando parte de una obra más amplia, no es más que un procedimiento de elaboración entre otros. De Joyce a Stravinsky, de Buñuel a Lichtenstein, son innumerables los autores, los artistas que, aquí o allá, utilizan procesos de recuperación y de diferencia paródicos. Señalarlos, dentro del corpus general de la modernidad artística, y realizar el inventario sería una tarea interminable. Algunos teóricos han llegado a afirmar que «todo texto es absorción y transformación de otro texto» (J. Kristeva) –ni que decir tiene que el *texto* del que aquí hablamos puede ser literario, obviamente, pero también pictórico, cinematográfico, musical, etc.–. En estos juegos de una creación *en segundo grado* generalizada, la parodia ocupa un lugar preferente, tanto más cuanto la ironía epatante que la caracteriza es uno de los rasgos más compartidos de nuestra época. D. R.

➢ BURLESCO, CARICATURA, RETRATO BURLESCO, FALSIFICACIÓN, COPIA, IMITACIÓN *[III]*, PASTICHE, SÁTIRA.

PÁRODO. Entrada del coro, en el teatro griego antiguo. El vocablo significa, etimológicamente, «camino aparte», ya que el coro entraba en la *orquesta* por el flanco, donde luego permanecía, estático o en movimiento. Esta entrada, ritmada en su marcha danzante y en el recitado, marcaba, o bien el inicio de la acción dramática (las escenas precedentes no eran más que una introducción), o bien una intensificación de la tensión. A. S.

➢ CORO.

PARTITURA. En música, una partitura es un libro que contiene las diferentes partes de una obra (sinfonía, ópera, etc.) superpuestas en la página para ser leídas simultáneamente por el director de orquesta. Por extensión, el término se aplica a todo texto musical escrito, tenga o no varias partes (se dice: la partitura de una sonata para piano solo).

La notación musical, que responde a un código preciso, debe ser descifrada, pero, incluso sin haber descodificado el sentido de una partitura, su aspecto visual puede ser bello gráficamente y ya significante. La lectura simultánea de una partitura de orquesta exige conocimientos musicales profundos, ya que permite «escuchar» mentalmente la obra en conjunto sin que se interprete. La partitura ya es la obra, pero en potencia y, en cierta forma, dormida, como esperando el descubrimiento y el despertar que le reportará la ejecución instrumental. L. F.

➢ Notación, Orquestación.

PASADISMO / PASADISTA. El término *pasadismo* tiene una connotación peyorativa: designa el amor exclusivo hacia el pasado. Mientras que un movimiento como el romanticismo* preconizaba no el retorno *al pasado,* sino a *un pasado* (principalmente medieval*), la mayor parte de los movimientos de vanguardia europeos del siglo xx, y especialmente el futurismo*, rechazan cualquier llamamiento al pasado (de ahí la propuesta de destruir los museos y las bibliotecas), para crear la nueva estética de los tiempos modernos.

Para los Futuristas italianos, el vocablo *pasadista* era la peor injuria que se podía dirigir a un adversario. En el teatro futurista, el personaje del pasadista es puesto en escena, con frecuencia, para simbolizar todos los defectos: academismo, conservadurismo, senilidad y bajeza.

Sin embargo, conviene señalar que frecuentemente consiste antes en una rebelión contra el *culto al pasado* que contra el pasado en sí mismo.

PASO. Este vocablo sólo se emplea en la estética en el campo de la danza, donde, a partir de su sentido habitual (acto de colocar un pie ante el otro para caminar), ha adquirido varios significados especializados. En principio, designa un movimiento de desplazamiento. Después caracteriza un movimiento preciso, que lleva un nombre incluyendo primero la palabra «paso» (un «paso de bourrée», un «paso de basque»...), pero éste «paso» puede luego desaparecer («una sissonne»). Los pasos constituyen la propia danza, ya que no puede haber danza sin movimiento; forman la *coreografía de pasos.* Por extensión, ésta incluirá todos los movimientos del cuerpo, los que sean, y no únicamente los de las piernas.

En el siglo xix, «paso» tenía muy a menudo el sentido de *encadenamiento**, de *secuencia coreográfica* («el paso de la Sombra»), sentido que se ha conservado en las expresiones «paso de dos», «paso de tres», etc., mientras que para una única danza actualmente se dice *variación.*

Tales imprecisiones son bastante frecuentes en el vocabulario de la danza clásica, que no está regido por unas reglas estrictas; es el uso el que hace la ley, y ninguna autoridad puede decidir cuál es el lenguaje adecuado. G. P.

➢ Coreografía, Dos (paso de), Encadenamiento *[III]*, Variación *[III]*.

PASTA. Término culinario: resultado del amasamiento por el que se mezcla harina, agua y otra materias (del griego παστή, «salsa farinácea») con fines diversos: pasta de pan, pasta de sal, etc. Por extensión: resultado plástico de cualquier tipo de temple con materias diversas (cola, goma, resina, etc.) en cualquier fabricación.

En las artes, la pasta, como materia prima mezclada según métodos de composición, conecta un medio a un fin.

I - Como medio

1 / Consistencia primera y provisional de una materia, todavía maleable, que endurecerá por desecación natural o por cocción.

2 / Materia provisional, modelable, propia de una prueba de composición, de construcción; en sentido figurado, en literatura y en teatro, «trabajar en plena pasta» viene a ser retocar un bosquejo de escritura a la vista de las imperfecciones.

3 / Procedimiento de reproducción, de impresión, de vaciado, etc., por medio del cual la pasta toma la forma de otra cosa.

➢ Veladura, Modelar.

II - Como fin

Ésta es la forma en que es asumida por el artista: pintar con mucha pasta proporciona al cuadro una tercera dimensión y sugiere el sentimiento de una materia que llega a la perfección de su forma en la obra –transparencia de los procedimientos pictóricos–. C. G.

PASTEL. Especie de dibujo al carboncillo, hecho de colores finamente pulverizados, a menudo mezclados con blanco (blanco de plomo, talco...), convertidos en pasta con agua engomada, y pasados al rodillo con unos palitos que lo endurecen.

El pastel se utiliza como el carboncillo; se hacen, entonces, unos trazos y el arte del pastel se parece al del dibujo (por lo demás, el retrato al pastel, tan cultivado durante la segunda mitad del siglo xvii y en el xviii, deriva del retratro al carboncillo). Pero se pueden mezclar entre sí los trazos yuxtapuestos, con el difumino o simplemente la yema del dedo; se obtiene de esta forma una superficie coloreada de forma continua, donde las indicaciones de los trazos definen el toque particular del pintor. El pastel tiene, en consecuencia, un aspecto mate y aterciopelado que le es propio y constituye una de sus grandes cualidades estéticas. Usado en seco, el pastel no se somete a las condiciones de secado de la pintura al óleo o de la acuarela, tiene, por tanto, la ventaja de poder ser retomado, retocado. Otra de sus ventajas consiste en no amarillearse o ennegrecerse con el tiempo; pero, a causa de naturaleza pulverulenta, exige una conservación delicada; debe ser fijado, y se le recubre con un vidrio que le sirve de barniz; los pasteles de Quentin La Tour están bien conservados porque los había cubierto con cristales, lo que aseguraba una buena protección. Uno de los encantos del pastel radica en la gran frescura de sus colores y la delicadeza de sus matices. Se denominan «colores pastel» los colores análogos a

los del pastel, sobre todo claros, suaves y entremezclados de blanco.

Sin embargo, la expresión «azul pastel» resulta ambigua y puede tener dos significados. Puede referirse al dibujo al pastel como acaba de ser definido. Pero puede hacer alusión a otra acepción de «pastel», diferente de la primera, y que designa a una planta tintórea *(isatis tinctoria,* vulgarmente glasto, hierba pastel, que da un color azul). A. S.

➢ LAPICERO.

PASTICHE. Del italiano *Pasticcio,* literalmente «masa». El objeto es más antiguo que la palabra: aparecido en Francia a fines del siglo XVII, designó, en un principio, a las pinturas compuestas de una mezcla de imitaciones de diversos pintores del pasado. Según esta lógica, respetuosa de la etimología, se denomina igualmente *pastiche* a las obras formadas por la reunión de fragmentos que pertenecen a diferentes obras. A comienzos del siglo XVIII, sin embargo, se comenzó a denominar así a las obras que imitaban el estilo y la manera de un autor único, con una acepción cercana a la de *plagio.*

Desde fines del siglo XIX, se entiende generalmente por *pastiche* una imitación cariñosamente guasona de un modelo literario, plástico, musical, etc.; Proust, célebre creador de pastiches, veía en ellos una «crítica laudativa». Desde el momento en que la intención satírica es patente, se habla de *parodia.* Contrariamente al plagio, al apócrifo, al falso, engaños fraudulentos, el pastiche se muestra tal cual es: una copia voluntariamente deformante, acentuando los rasgos del original. Por otra parte, sólo proporciona los encantos de su juego, ligados con las desviaciones, a los destinatarios que conocen la obra de referencia.

Aunque es posible hacer pastiches de los temas de un autor, lo esencial del trabajo del hacedor de pastiches concierne al estilo (cf., por ejemplo, los famosos *A la manière de... (A la manera de...),* escrtos por Muller et Reboux). Algunas veces este trabajo se apoya menos en una obra individualizada que en una «Escuela»: por ejemplo, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (Beauclair et Vicaire). Los pastiches se incluyen a menudo en obras que no pertenecen a este género, pero, en todos los casos, son siempre elaborados usando procedimientos estilísticos que especifican el objeto del pastiche. No se trata, entonces, tanto de una verdadera copia cuanto de la apropiación poiética de un proceso instaurador conocido. Más que un simple entretenimiento, esta categoría estética lúdica y culta resulta una verdadera «crítica en acción» (Proust).

Subrayemos, en fin, el papel formador del pastiche, medio de apropiación del idioma de otro, de rivalizar con él para después hacer, quizás, obra en nombre propio. Malraux estimaba que «todo artista comienza por el pastiche (...) a través del cual el genio se desliza, clandestino (...).» D. R.

➢ APÓCRIFO, CARICATURA, RETRATO BURLESCO, CITA, COPIA, FALSO, IMITACIÓN *[III],* PARODIA, PLAGIO.

PASTORAL

I - Sentido propio

1 / Literatura

Es *pastoral,* en su sentido primero y más propio, lo que concierne a los pastores; *pastoral* se distingue de *bucólico* en que el primero se refiere a la cría de carneros (a los que se unen algunas veces las cabras) y el segundo a la cría de vacas. Pero los dos vocablos funcionan casi como sinónimos para designar un *género poético.* Los separa un ligero matiz, no siempre observado. *Bucólico* se dice preferentemente con respecto a la poesía antigua, y *pastoral* a la poesía moderna. El género pastoral, la pastoral, es un género cuyos personajes son pastores, ya sean obras poéticas, líricas, narrativas, o teatrales (a veces se mezclan estas formas). El análisis de la función estética atribuida a los pastores se encuentra en la entrada *Pastorela.* No obstante, algunas veces existe un matiz entre *pastoral* y *pastorela;* se suele denominar pastorela una obra menor, agradable, refinada, y pastoral una obra más amplia y de ambiente más elevado; la *pastoral heroica,* pieza de teatro que pone en escena sentimientos y aventuras (incluso guerreras), fue un género cultivado en el siglo XVII.

2 / Pintura

Algunas veces se ha llamado pastorales a las pinturas de escenas pastorales, con las mismas distinciones más o menos que en literatura entre la bucólica y la pastoral. La pastoral suele ser una pintura de pasisajes*, sobre todo apacibles y de amplios horizontes. A. S.

3 / Música

La pastoral es una música que intenta retomar el estilo que adoptan los pastores, o al menos que se les atribuye, cuando cantan o tocan la flauta. Ello implica una música clara y simple, muy tonal, con empleo de flauta y oboe. Desde los pastorcillos del tiempo de María Antonieta a la *Pastoral* de Honegger, pasando por la célebre *Sinfonía,* la lista de músicos que han escrito pastorales o cultivado el género es muy larga. E. H.

➢ AGRESTE, PASTORELA, BUCÓLICO, CAMPESTRE, NATURALEZA, RÚSTICO.

II - Sentido figurado

Función religiosa de los pastores espirituales, especialmente de los obispos. Las *pastorales,* las *enseñanzas pastorales,* son obras de literatura o de elocuencia religiosa para la dirección de los diocesanos; poseen, por consiguiente, un aspecto estético en tanto que son muestra del arte literario o de la oratoria*. A. S.

PASTORELA. Género literario o pintura decorativa que representa la vida y sobre todo los amores de pastores o, en general, escenas campestres. El término se emplea sobre todo para obras de los siglos XVI, XVII y XVIII (pero no es en ningun caso una limitación absoluta).

I - Literatura

1 / En un sentido amplio, se llama pastorela a toda obra literaria de tema campestre. La *Diana* de Montemayor inserta en una trama en prosa bas-

tante imprecisa (una reunión de pastores y pastoras muy elegantes e instruidos) descripciones floridas y poemas considerados leídos por los personajes, o escritos sobre la balaustrada de la terraza o en tapicerías. Los fragmentos tan artificialmente redactados constituyen lo esencial de la obra, que es una pastorela menos por la condición de pastores de los personajes incluidos en la imprecisa acción que por el carácter campesino de los poemas así enmarcados.

2 / Un sentido más restringido concibe la pastorela como una obra literaria (poética, novelesca, teatral) cuyos personajes son pastores. En este sentido pastorela es más o menos sinónimo de pastoral y los dos términos se emplean indistintamente.

Estas obras pueden ser de éthos muy variados: heroico o suave, noble o familiar, sofisticado o naïf. Pero encontramos cierta atmósfera común, pues la pastorela reposa sobre los siguientes principios:

A / La pintura de los *sentimientos* de los personajes pasa a un primer plano; los sucesos no tienen valor por sí mismos, sino en tanto que determinan estados efectivos de los personajes que intervienen en ellos o dan a estos estados efectivos la oportunidad de manifestarse. Las guerras en las que participan el Enamorado platónico de Urfé o el Nemoroso de Florián no tienen importancia más que en cuanto muestran su valor a los ojos de sus amadas.

Esta primacía de la afectividad ha hecho que se elija a pastores como héroes debido a las siguientes razones: *a)* se supone a los pastores más «cercanos a la naturaleza» que los personajes de otras condiciones; no teniendo las preocupaciones particulares que pueden suponer algunas situaciones de grandeza, muestran mejor sus sentimientos personales, más ingenuos y menos elaborados socialmente; *b)* no están constantemente sujetos por sus ocupaciones profesionales, que no ocupan su atención más que intermitentemente y les dejan tiempo para cultivar sus sentimientos.

B / Entre estos sentimientos, la pastorela da el papel principal al amor y los demás intervienen sobre todo por las influencias que pueden ejercer sobre las vicisitudes del sentimiento privilegiado. El amor filial en la Galatea de Florián sirve de obstáculo a la unión de esta pastora con Elicio; en la *Aminta* de Tasso la amistad sólo tiene importancia por la ayuda que Tircis y Daphne dan a los amores de Silvia y Aminta.

C / Incluso cuando los acontecimientos son muy dramáticos (correría en *Dafne y Cloe,* sacrificio humano en las *Pastorelas* de Racan) el éthos evita una verdadera violencia, ya que está sobreentendido que todo debe acabar bien. El desenlace es una «feliz catástrofe», como decía Mairet en su *Sylvanire.* Y el género no admite cualquier categoría estética; Marmontel, por ejemplo, piensa que admite lo patético mejor que lo trágico, y que no puede ser cómico y ni tan siquiera risueño; sus categorías estéticas se aíslan, pues, en una zona de éthos posiblemente intensa, pero siempre refinada y en absoluto brutal.

D / Por último, la pastorela y la pastoral tienen cierta vocación lírica. Incluso en prosa, contienen a menudo partes en verso; escritas en verso no se limitan al alejandrino trágico, sino que pueden variar sus metros y tener partes puramente líricas. «¿Por qué siempre pastores?» pregunta M. Jourdain «no se ve más que esto por todas partes». «Cuando se debe hacer hablar a personas en música, por verosimilitud hay que hacerlo en pastorela. El canto ha sido siempre asignado a los pastores. En los diálogos no es natural que príncipes o burgueses canten su pasión.»

3 / Se llama también pastorela a una especie del género definido en *2.* Este tipo de pastorela se caracteriza por cierto aspecto familiar, que la separa, por lo tanto, de la pastoral, que guarda una atmósfera noble y más novelesca.

4 / Por un matiz totalmente diferente, aunque no incompatible con el precedente, se reserva el término de pastorela a obras delicadas y suaves, y un poco convencionales. El término puede llegar a ser entonces peyorativo, cuando la pastorela demasiado adornada cae en la artificiosidad y en la insulsez.

II - Artes plásticas

Se llama pastorela a una pintura decorativa que representa una escena campestre, integrada en una arquitectura interior (paneles y entrepaños) o que adorna un objeto usual (jarrón, abanico); también es papel pintado o un tapiz de carácter análogo. Lancret y Boucher han ilustrado este género.

Esta función decorativa pide una cierta fusión de la obra en su encuadre y el estilo de la arquitectura o del mobiliario. Todo esto reúne el éthos de la delicadeza o de suavidad de la pastorela en el sentido literario, para conducir a colores pastel, formas flexibles, matices difusos.

Una obra cuyos personajes son pastores no es, por tanto, una pastorela cuando no posee las características que acabamos de exponer. Así, la Danza macabra de Stefano della Bella pertenece al género de la Danza macabra y no al de la pastorela, a pesar de los trajes de los personajes.

A. S.

➢ BUCÓLICO, ÉGLOGA, IDILIO, PASTORAL.

PASTOSO

I - En sentido propio, neutro

De consistencia blanda, intermedia entre lo fluido y lo sólido. Una materia pastosa se puede modelar, extender; pero para conservar el resultado debe endurecerse. Las artes plásticas toman el nombre del empleo de este tipo de materiales.

➢ PLÁSTICA.

II - En sentido figurado, peyorativo

Impreciso, sin forma clara, sin vigor: un trazo de dibujo pastoso, un estilo pastoso, una construcción pastosa.

A. S.

PATÉTICO. Etimológicamente y en un sentido general, que concierne al *pathos**. Pero el vocablo posee algunos significados particulares en estética.

I - El estilo patético

1 / Expresión aristotélica, retomada por los modernos; en su primer sentido, consiste en la forma en que se expresa alguien fuertemente conmovido. Aristóteles señala algunas características de este estilo, como el empleo de palabras excesivas, incluso exageradas, un discurso cortado y sin transiciones ni enlaces, una tendencia a elevar la voz; le atribuía además unas fórmulas impetuosas y contundentes, encontradas en el clímax emotivo. *2 /* Pero la emoción puede también bloquear el lenguaje, hacer balbucear, provocar lapsus; es más, ya no se utiliza el vocablo patético para cualquier emoción. En un sentido más restringido y más reciente, se reserva el término de *estilo patético, elocuencia patética,* para una expresión emotiva, dramática, incluso hasta vehemente, donde se deja sentir un sufrimiento o el riesgo de una gran desgracia.

II - El personaje patético

Esta expresión un poco antigua designa, en una pieza teatral, y por extensión en un relato (novela, epopeya...), un personaje que *sufre;* no es una fuerza activa, sino que su suerte se decide sin su participación. A veces el término se limita incluso a un personaje a la vez pasivo y sufriente. El personaje patético, ya sea a lo largo de toda la pieza, ya en algunos pasajes, es a menudo un personaje lírico (estancias de la tragedia clásica, commos de la tragedia griega). Puede ser un personaje colectivo; con bastante frecuencia el coro ejerce este papel (Garnier, *Les Juives (Los Judíos).*

III - La categoría estética de lo patético

Es una categoría de la intensidad, y de una intensidad sombría, como lo trágico y lo dramático; pero lo patético se distingue de ambos por su carácter doloroso y sin dinanismo agonístico*. En lo dramático, la desgracia se combate con alguna esperanza; en lo trágico, se es fatalmente destruido, pero, a pesar de todo, se lucha; en lo patético, de golpe, uno es dominado por la desgracia. Todo ello sin excluir una cierta agitación; Jean-Jacques Rousseau bien lo percibió, y en el artículo «Patético» de la *Enciclopedia,* donde analiza lo patético en la ópera, combate la opinión que indentifica lo patético con un movimiento amplio y lento, de «tonos profundos». Efectivamente, existen dos grandes variedades de lo patético: una, desconsolada, depresiva, a menudo triste; la otra, agitada y vacilante, sobre todo por incertidumbre; pero si en ésta existe movimiento, se trata generalmente de un movimiento irregular, más palpitante, o interiormente desgarrado, que combativo. Beethoven utilizó estos diferentes matices en la *Sonata patética.* Algunas obras se colocan, enteramente, en un registro patético, como esta sonata, o como las *Troyanas* de Eurípides; otras lo utilizan en algunos pasajes: las Estancias del *Cid* comienzan en lo patético («De los sus ojos tan fuertemente llorando...»), el movimiento global de la obra tiende de lo patético a lo dramático. Lo patético literario (narrativo o teatral) está relacionado, muchas veces, con la elección del punto de vista* de un personaje atormentado o doloroso; cuando es intenso, el lector, el espectador, se sienten como tomados por testigos, o instados a ayudar. Esta función del punto de vista explica que, en su desplazamiento, se pueda pasar de lo dramático a lo patético, o a la inversa. Lo patético no es únicamente una categoría literaria o musical; se encuentra en todas las artes. En pintura, *Les âmes du purgatoire (Las almas del purgatorio)* de Valentin (Morlaix, iglesia de Saint-Melaine) tiene un tema patético; son, sobre todo, el tratamiento plástico, la disposición de la luz, la tonalidad general, los que producen esta atmósfera; también, en un género totalmente diferente, se encuentran ejemplos de lo patético en pintura en el expresionismo alemán (Munch, *El Grito).*

A. S.

➢ Dramático, Sublime, Trágico.

PATHOS

I - Sentido etimológico

Pathos transcribe el vocablo griego (πάθος) que significaba *pasión,* en principio, se tomó en este sentido por los autores clásicos que seguían a los autores antiguos.

Según Aristóteles *(Retórica* y *Poética),* el pathos es un estado afectivo y, sobre todo, emocional experimentado:

A / por un orador, o un autor, lo que influye en su forma de expresarse;

B / por unos personajes, lo que condiciona la forma en que el autor los hace hablar, y forma parte de la acción de una obra, en calidad de resorte dramático;

C / por los oyentes, que adquieren estos estados afectivos por contagio.

En el *Tratado de lo Sublime,* del Pseudo Longino, el pathos experimentado por el autor es una de las cinco fuentes de lo sublime; se define como un movimiento afectivo muy fuerte, y que hace participar en la grandiosidad; se asemeja al entusiasmo, una especie de posesión divina.

II - Sentido metonímico

Para abreviar, se ha denominado por el nombre de la causa lo que propiamente se llama *estilo patético**.

III - Sentido derivado y peyotarivo

El pathos en el sentido *II* resulta algunas veces confuso, y, además, al haber sido utilizado a menudo de forma poco sincera por autores y oradores que fingían un transporte afectivo que no experimentaban, se ha llamado *pathos* (y éste es el sentido moderno, los sentidos *I* y *II* prácticamente ya no se emplean) a una expresión grandilocuente y sombría, que, afirma Philarète Chases, no traduce más que un «entusiasmo de convención».

A. S.

PÁTINA. Este vocablo (de etimología discutida) tiene diversos significados.

I - Oxidación de los metales

La pátina es, en arqueología y numismática, el carbonato verde o pardo que altera la superficie de los objetos (estatuas, vajillas, medallas) en

bronce, en cobre, o incluso en cinc, y que puede formar una especie de barniz natural.

II - Marca del tiempo

Aspecto, tono suave que presenta una obra antigua, natural o artificialmente, en arquitectura, pintura, escultura, ebanistería y marroquinería.

III - Por extensión

Grasa que deslustra los cuadros antiguos, o concreciones terrosas que se forman en la superficie de los mármoles antiguos; o, en otro sentido, coloración que recuerde el verde-gris.

Un problema se le plantea aquí al conservador, al dudar entre hacer restaurar el cuadro a un primer estado o conservar la edad de la obra.

C. G.

➢ OSCURECER.

PATIO. Es un espacio descubierto y cerrado que pertenece a uno o varios edificios; el suelo permanece desnudo o, si hay algunas plantaciones, no tienen más que un papel accesorio, por oposición al *jardín,* en el cual su existencia es esencial. Un patio tiene, primeramente, funciones de utilidad práctica, aunque también tiene en arquitectura algunas funciones estéticas. Permite un retroceso desde el punto de vista de los edificios, y de ahí la posibilidad de una visión de conjunto o, al menos, bastante amplia; pone de manifiesto una disposición que encuadra un vacío. Un patio interior forma un centro de claridad y de aire alrededor del cual las construcciones se orientan y convergen; un patio de entrada forma una transición entre el exterior y el interior, el espacio público y el espacio privado; un patio de honor, en un palacio, un edificio público, un vasto conjunto, permite la existencia de categorías estéticas de lo noble y de lo majestuoso. Cada estilo arquitectónico tiene su propia concepción estética del patio.

PAUSA. *I* - Pasajes de una obra que atraen poco la atención, no estimulan, no exigen un grado elevado de tensión del espíritu a quien recibe la obra; su función es, sobre todo, hacer, de algún modo, que la atención se fije sobre todo en otros pasajes, más esenciales.

II - Pausa, momento de silencio, de suspensión de la voz en la dicción o en la música; estas pausas suscitan la atención, proporcionan ritmo al conjunto y alargan ciertos elementos.

III - Fase de estabilidad en relación a las fases de movimiento o dinamismo; en particular, en literatura, momentos en que la acción diegética se ralentiza o se detiene provisionalmente, antes de volver a empezar con una vivacidad acrecentada o un ritmo más rápido; es un fenómeno *agógico** en el desarrollo de la acción.

IV - Impresión de equilibrio* causada por compensaciones entre elementos opuestos de la obra; por ejemplo, equilibrio en los valores claros u oscuros de un cuadro que se hacen resaltar mutuamente.

A. S.

PAYSANNERIE. Pequeña obra que pone en escena campesinos. A diferencia del género *rústico,* la paysannerie representa siempre al campesino de manera simple y como tema de divertimento. Son obras de pequeñas dimensiones y graciosas; no se emplea el término para obras amplias, serias, graves. El vocablo se aplica, sobre todo, a imágenes que decoran los muros, a sainetes, monólogos, números de variedades, y a pequeñas piezas de teatro, incluso de teatro lírico como *Rose et Colas* o *Les noces de Jeannette (Las bodas de Jeannette).*

A. S.

➢ RÚSTICO.

PENSAMIENTO. Este término nombra la actividad psíquica en general, opuesta a la actividad física; pero, sobre todo, más especialmente, la actividad intelectual, así como su contenido. El vocablo tiene varias acepciones estéticas.

I - Los pensamientos, forma literaria

En el interior mismo de la filosofía, los pensamientos son una forma literaria muy antigua, cercana al aforismo, pero más íntima, menos preocupada por la paradoja brillante o la fórmula sorprendente: de Marco Aurelio a Leopardi, pasando por Pascal o Chamfort, se trata generalmente de publicaciones póstumas de autores que, por lo demás, han tenido una actividad política, científica o literaria.

II - El pensamiento, quintaesencia de una obra

Se denomina pensamiento, en un segundo sentido, la posición intelectual de un filósofo, de un escritor o de un artista. Se trata entonces del conjunto de su visión del mundo, tal como se puede deducir de su obra, y ya no de una forma particular.

Así, el pensamiento de Sartre se encuentra tanto en sus novelas o sus obras de teatro como en sus escritos propiamente filosóficos.

III - La parte de pensamiento en la creación artística

En un tercer sentido, más específicamente estético, podemos preguntarnos por la parte de pensamiento en la creación artística, ya se trate de reflexiones conscientes y explícitas o de gestos espontáneos donde se manifiesta una idea, sin estar formulada como tal. La acepción de pensamiento se aproxima, por ello, a la de intención, pero mantiene una connotación más subjetiva, más íntimamente ligada a la voluntad expresiva, mientras que la intención representa las potencias objetivas del pensamiento y de la creación en general.

La parte de pensamiento de la producción literaria, artística o musical no se reduce a una función de control, de crítica de la aparición mimética o de la invención formal; esta creación narrativa, rítmica –correspondencia de colores, de masas, de líneas, de acontecimientos, de tonos...– está en sí misma enteramente tomada del pensamiento, que no es más que la fase intelectual de un proceso que reúne todas las facultades creadoras, y tanto más cuanto que no se trata de obras de tesis. El arte total es una forma de pensamiento que no

quiere renunciar a la emoción, a la sensibilidad y a la sensualidad, al acercamiento a los seres y a los objetos, y que se preocupa tanto de la verdad como de la filosofía. Sin embargo, este pensamiento está constantemente velado por la dimensión de la apariencia que le es esencial; he ahí por qué este pensamiento exige ser descodificado por la recepción, la crítica y el comentario; se enuncia sin decir lo que afirma. La fuerza y la debilidad de este pensamiento –destacadas ya por la crítica platónica– residen en su carácter indefinido y, sin embargo, preciso. Ninguna crítica puede agotar el pensamiento de una obra de arte en la que otras personas y otras épocas descubrieron otras ideas, pero su carácter concreto es, al mismo tiempo, una imperfección, en la medida en que se interpone entre la obra y su significación.

El arte moderno, con frecuencia más reflexivo que cualquier arte antiguo, rechaza, sin embargo, a menudo de la forma más enérgica, la expresión de un pensamiento enunciable. La pintura, y todavía más la música sin palabras, son las artes en las que el pensamiento desaparece, al hablar un lenguaje no significativo. En la medida en que se trata de un lenguaje, una tela de Kandinsky o una pieza de Webern expresan, sin embargo, un pensamiento lo mismo que una enigmática novela de Kafka. En estas formas significantes, alejadas del lenguaje significativo, el pensamiento piensa contra sí mismo, para acercarse a una verdad de la experiencia refractaria a la expresión conceptual. R. R.

➢ CONCEPCIÓN, CREACIÓN.

PENTAGRAMA. Grupo de líneas horizontales paralelas sobre el cual se escriben las notas. A. S.

➢ NOTACIÓN.

Pentámetro ➢ *Elegíaco*

PERCEPCIÓN. Función por la cual las sensaciones provocadas en nosotros por los objetos sensibles son recibidas, organizadas, interpretadas para facilitarnos una representación de estos objetos con impresión inmediata de su realidad. Se denomina, también, percepción un acto particular de esta función general, y la representación obtenida en este acto, su contenido.

La recepción de las obras de arte pasa necesariamente por la percepción. A. S.

➢ ACÚSTICA, AUDICIÓN, FORMA, IMAGEN, SENTIDO/SENSACIÓN, TÁCTIL, VISIÓN, VISTA.

PERCUSIÓN. Acción de golpear; en música, hacer vibrar un cuerpo sonoro al golpearlo, y, por extensión, instrumento que se interpreta de esa forma. El término no se aplica a los instrumentos de cuerda que se tocan por medio de un sistema de teclado-martinete; designa, únicamente, los casos en que el intérprete toca directamente sobre el cuerpo sonoro (piel tensada, barras de madera o de metal, cuerdas metálicas, discos de bronce...) o lo pone él mismo en movimiento (campana); no obstante, se ha conservado el vocablo para el caso en que el instrumento, en principio accionado directamente, ha sido dotado después con un sistema intermedio con teclado (carillones, juegos de campanillas con teclado, clavicémbalo...). Existen dos tipos de instrumentos de percusión: los del tipo de los tambores, los címbalos, el triángulo... no producen notas de una altura determinada, sino sonidos, más o menos agudos o graves; su función estriba fundamentalmente en marcar los ritmos, por ello el percusionista adquiere una importancia de naturaleza especial en un conjunto. Los otros instrumentos de percusión, como los timbales, las campanas, los gongs, producen sonidos de una altura determinada, a veces con armónicos bastante apreciables, como en el caso de las campanas; por ello pueden poseer no sólo una función rítmica, sino una función melódica o armónica; para más detalles sobre la campana y el gong, ver el artículo *Bronce (III).* A. S.

➢ BATERÍA, RITMO.

PERFECCIÓN. Carácter de lo que es perfecto, es decir, en un primer sentido (sobre todo gramatical) totalmente acabado, realizado; y de ahí, en un sentido metafísico, aquello a lo que no falta nada para responder exactamente a una cualidad propia, un concepto, un orden de propiedades, y haber alcanzado su objetivo (cf. Aristóteles, *Metafísica* Δ, 16); Spinoza y Leibniz ven en ello la idea de una realidad.

El término es importante en estética. Aplicado a una obra de arte, indica, por una parte, un cumplimiento de la realización, y, por otra, el hecho de que la obra satisface completamente un ideal específico, el ideal de la obra misma (y no una especie de ideal absoluto general, o algún tipo de ideal declarado como único válido y que sólo valdría para refrendar la obra). Paul Souriau definía la belleza como la *evidente perfección.* A. S.

➢ ACABADO (SUST.), BELLEZA.

PERFORMANCE. Procedente del antiguo francés *parformance,* el término de *performance* designa, en inglés, el hecho de llevar a cabo una actividad cualquiera. El vocablo inglés fue recogido por el francés en tres etapas de la historia de la lengua, cada vez con un sentido diferente, siempre de interés para la estética.

I - En la lengua de la hípica y de los deportes, el vocablo, introducido en francés en la segunda mitad del siglo XIX, designaba los resultados obtenidos por un caballo en una carrera, por un deportista durante una prueba; más tarde quedo restringido únicamente a resultados relevantes, y se ha conservado en el lenguaje corriente con el sentido de proeza, de éxito clamoroso de una acción difícil. El término es netamente laudatorio. En el campo de las artes, se emplea para indicar un triunfo ante grandes dificultades técnicas, un acto de gran virtuosismo, sobre todo por parte de un artista que interprete (música, danza...).

II - *Performance* se ha transmitido una segunda vez del inglés al francés en el siglo XX en el léxico de la psicología experimental y estadística, y de ahí al de la estética, cuando ésta utiliza los mismos

métodos. La performance es lo que ha realizado un individuo que se ha sometido a una prueba, una experiencia, y, particularmente, el resultado que ha obtenido, cuando este resultado puede ser registrado. En este caso, el vocablo no supone ningún juicio de valor, únicamente constata lo que ha realizado un individuo o un grupo de individuos: generalmente, la constatación se lleva a cabo por un aprovechamiento estadístico de estos resultados.

➢ EXPERIMENTAL, ESTADÍSTICA.

III - Finalmente, el inglés habla de *performing arts* para designar las artes que deben ser interpretadas (música, teatro, danza...) y *performance* designa la interpretación de una partitura, el recitado de un texto. De ahí procede el que se haya denominado la elaboración de una interpretación y el éxito de su realización, considerados en sí mismas más que en relación con el «contenido» de lo que se interpreta. Se trata, en suma, de una disciplina artística que engloba todas las artes interpretativas, ya que tiene por objeto el desarrollo y la autonomización del acto interpretativo como tal, y, en el límite, fuera de todo contexto –es decir, además en cualquier marco y frente a todos los contextos–. Esta forma de arte, que se vale, por definición, de todas las demás artes, ha tenido un éxito destacado en los países anglosajones, y especialmente en los Estados Unidos, a partir de los años cincuenta (el primer *happening**, el de John Cage en el Black Mountain College, data de 1952; las *performances,* por lo general, se consideran *happenings* o *events* realizados sobre la escena). Actualmente, las *performances,* en las que se lleva a cabo un guión susceptible de reunir varias acciones artísticas diferentes, son realizadas tanto por músicos como por escultores o cineastas; su diversidad es infinita –por una tendencia «multimedia» o «poliartística» a usar equipos técnicos cada vez más sofisticados, y en directo, parece obtener cada vez una mayor aceptación entre los artistas implicados–. D. C./A. S.

➢ EFÍMERO.

PERFUME. Olor agradable; sustancia creada para exhalar un olor de esas características.

Si existe un arte de los perfumes, entendiendo arte en el sentido de actividad humana que fabrica, no siempre se ha admitido su inclusión dentro de las bellas artes. En efecto, algunos autores sólo admiten como artes las que se dirigen a la vista y al oído, y, para ellos, los perfumes estarían siempre ligados a deseos alimenticios o sexuales, lo que consideran contrario a la dignidad del arte.

Sin embargo, existen, casos de evidente intelectualización de las sensaciones olfativas; y las que provocan los perfumes no reúnen generalmente los olores de los alimentos o del cuerpo (puede ser que quienes lo nieguen no tengan un olfato muy fino). Poetas tan diferentes entre sí como Baudelaire o François Coppée se han convulsionado con el poder evocador de los olores para la memoria afectiva, y han hallado en ello un tema poético. Investigaciones psicofisiológicas ulteriores han confirmado esta relación entre el olfato y la memoria. A menudo se ha intentado realizar obras de arte en perfume (como Huysmans ha atribuido a su Des Esseintes en *A rebours (A contrapelo);* la dificultad práctica consiste en llegar a regularizar la *duración* exacta de los olores; fabricantes de perfume han trabajado en ese campo, pero todavía no se ha alcanzado la precisión suficiente. Ninguna razón teórica válida se opone a la existencia de un arte de los perfumes con valor estético; el papel religioso de los perfumes muestra, desde hace mucho tiempo, que incluso son susceptibles de espiritualización. A. S.

➢ COMPOSICIÓN *[II, 2]*.

PERÍODO

I - Artes literarias

Un período es una frase amplia donde una proposición principal rige varias proposiciones subordinadas; el conjunto forma un todo a la vez único y complejo. El período permite efectos de compensación entre las partes subordinadas, efectos de suspensión hasta el momento en que la proposición relaciona las partes secundarias y completa el sentido, efectos de ritmo y de sonoridades majestuosas. El *estilo periódico* es aquel que emplea los períodos. Por analogía, estos términos se utilizan, también, para las frases musicales.

➢ CICERONIANO.

II - Historia

Un período es un intervalo de tiempo, y sobre todo una gran sección de tiempo histórico; la periodización es la división de la historia en períodos, lo que plantea algunos problemas, ya que el tiempo fluye de manera continua y los hechos de la civilización no cambian todos al mismo tiempo ni de un día para otro. La idea de dividir la historia en grandes períodos separados por fechas límite, data, en líneas generales, del siglo v después de J.C., con la distinción entre la Antigüedad* y el período moderno*. Pero es Vico, en el siglo XVIII, el primero que concibe una periodización histórica compleja donde todos los elementos de la civilización evolucionan orgánicamente y en relación unos con otros. Uno de los aspectos más importantes de esta evolución es el aspecto estético: las artes, la literatura, atravesarían de esta forma edades diversas, en ciclos que recomenzarían periódicamente. Esta idea es recogida por muchos autores que se basan, frente a Vico, en un mejor conocimiento de los acontecimientos históricos. Hegel, en particular, piensa que una dialéctica de relaciones entre la naturaleza exterior objetiva y la interioridad subjetiva rige toda la evolución de las artes, que se puede compartimentar en los períodos de arte simbólico, de arte clásico y de arte romántico; consiste, por una parte, en una evolución global, pero también, por otra parte, en fases en el interior de cada arte, al atravesar cada arte particular un período de preparación, un período de plenitud y un período de decadencia. Las ideas de Hegel marcaron fuertemente a muchos autores que relacionan la evolución de las artes y la evo-

lución de la sociedad; pero el progreso creciente en el conocimiento de la historia de las artes y de la literatura ha conducido a revisiones en estos amplios sistemas, cuyos períodos, divididos de esta forma, se interpretan ahora, generalmente, como simplificaciones un tanto arbitrarias. A. S.

➢ EVOLUCIÓN.

PERIPECIA. Término de la dramaturgia clásica*, extendido después a la literatura narrativa e incluso al cine. Aristóteles *(Poética,* cap. XI) lo define como «una inversión de los actos hacia lo contrario», es decir, como muestra el ejemplo sacado de *Edipo Rey,* un proceso por el cual una acción de un personaje produce algún efecto inverso al resultado esperado. Actualmente, el término se toma generalmente en un sentido más amplio; la peripecia es una fase de la acción donde se produce un cambio importante, rápido, y que no puede ser previsto con certeza. Algunos géneros, como la novela o el cine de aventuras, exigen peripecias. Éstas procuran una cualidad particular al tiempo narrativo: estrechamente vinculada con él afectivamente (ya que el presente hace desear vivamente o temer el futuro), intelectualmente está en disonancia (ya que el conocimiento del presente no permite ningún conocimiento seguro de lo que falta por venir). De ahí que las peripecias sean especialmente cultivadas en los casos en que la lectura o el espectáculo están fragmentados en unidades discontinuas en las que cada una debe constituir una llamada a la siguiente, provocando su deseo e incluso su necesidad; son, por ejemplo, las series en episodios y la novela de folletón. Algunos imperativos técnicos pueden determinar la longitud de cada unidad (tiempo de emisión, espacio disponible en el periódico o la revista); se le exige entonces al autor un ingenio suplementario para acondicionar el ritmo de la narración de las peripecias con el ritmo de exposición motivado por las necesidades exteriores a la acción.

A. S.

➢ CRISIS.

PERMUTATIVO. El adjetivo *permutativo* es un neologismo formado a partir del sustantivo *permutación,* que significa, en matemáticas, cada una de las disposiciones que puede tomar un número definido de elementos diferentes. La matemática distingue las permutaciones de las *combinaciones,* en donde se dispone un cierto número de elementos en órdenes variados sin que estén todos forzosamente implicados.

Aunque el vocablo *permutativo* todavía no había sido creado, el aprovechamiento artístico de estos recursos combinatorios existe desde hace mucho tiempo, sobre todo en las artes decorativas. Por ejemplo, para los tejidos o los revestimientos de cerámica, algunos colores son utilizados para los diferentes elementos de un tema que se repite, aunque con cambios, en la distribución de los colores entre estos elementos. Cuando el número de combinaciones se hace muy elevado, los artistas se limitan a algunas determinadas, algunas veces escogidas intuitivamente por ser las más afortunadas. A partir de las vanguardias* modernas, a comienzos del siglo XX, se han realizado también permutaciones sin sistematizaciones matemáticas. Así, Picabia, en pintura, elaboró un material de signos elementales extraídos de antiguos materiales de la expresión pictórica. Empleó estos elementos manipulándolos arbitrariamente para realizar con ellos el mayor número posible de signos. Los poetas Dada* inventaron el *poema estático:* al principio de la obra vemos unos vocablos escritos por separado, cada uno sobre una pancarta colocada en una silla; en un segundo momento, vemos una nueva disposición de los vocablos, al haber cambiado el orden de colocación de las sillas, y así sucesivamente. De esta forma, el espectador asiste visualmente a las combinaciones posibles entre los vocablos escogidos. Los poetas Dada querían probar que la poesía no reside en las palabras en sí mismas, sino en el acto poético que expresa la intención del poeta.

El empleo sistemático y matemático calculado de la combinatoria para la reflexión estética y la creación artística se desarrolla, sobre todo, hacia mediados del siglo XX. Una vez que varios trabajos motivaron diversos artículos, E. Souriau destacó su importancia en *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950). El capítulo III, *Ars combinatoria,* establece cómo las seis funciones dramáticas (Fuerza temática, Representante del valor, Conquistador deseado, Oponente, Árbitro de la situación, Espejo de fuerza) permiten construir exactamente 210.141 situaciones diferentes; y, a modo de ejemplo, en el capítulo IV, III *Les cojonctions fonctionnelles,* traza el cuadro completo de las permutaciones posibles de las seis funciones en una situación de tres personajes. En 1955, en *La comida de Emmaüs,* Lucien Rudrauf construye la tipología de las estructuras de un tema plástico ternario, utilizando los cálculos de permutaciones. En 1962, Abraham Moles publicó *Le manifeste de l'art permutationnel,* que concierne a todas las artes. El arte permutativo tiene por objeto delimitar una estructura y explotarla sistemáticamente todo lo posible. En consecuencia, el artista sitúa su imaginación creadora en la riqueza de las variaciones más que en la voluntad de reproducir la realidad. Así, en las artes plásticas, puede combinar elementos de percepción con elementos geométricos, manchas de color, formas, según un orden establecido: el algoritmo. Los programas realizados por ordenador* permiten escoger las combinaciones y desarrollar todas las posibilidades.

Esta matemática estética retoma, curiosamente, algunas veces, las ideas platónicas o medievales sobre el valor de una realización entre todas las posibles. No hay duda de que el estudio combinatorio de las permutaciones y de las combinaciones abre un campo muy amplio a la imaginación creadora. Podemos interrogarnos, además, sobre las razones por las que algunas disposiciones son más utilizadas que otras por los artistas. Por lo que respecta a la posibilidad real de agotar todas las combinaciones posibles, habida cuenta las cifras astronómicas que adquiere el número de

estas combinaciones cuando hay muchos elementos (ya que las permutaciones ponen en juego los factoriales, es decir, los producidos desde *n* primeros números enteros naturales, siendo *n* el número de elementos que debemos permutar entre sí), tendrá que pasar necesariamente mucho tiempo antes de que se llegue a determinados resultados o situaciones artísticas o literarias, sobre las cuales los escritores o los artistas tienen todavía mucho que decir. N. B./A. S.

➢ COMBINATORIA.

PERSONA / PERSONALIDAD. *Persona* viene del latín *persona,* que designa la máscara trágica; ha heredado su sentido del griego πρόσωπον, rostro, después máscara, de ahí papel de teatro (expresión empleada también por los Estoicos para designar el papel como función de cada hombre en el mundo), y cara, en el sentido en que se dice «perder la cara» («perder prestigio»), de donde, siempre para los Estoicos, dignidad del ser humano, respeto que éste debe tener para consigo mismo. En la Edad Media, la persona es definida como sustancia individual, dotada de razón. Kant opone entonces la *dignidad* del *sujeto* al *precio* de la *cosa:* el sujeto es autónomo, irreemplazable, capaz de dotarse a sí mismo de ley, y debe ser considerado como un fin en sí mismo, y no tomado como un medio, instrumento; mientras que la cosa puede siempre ser reemplazada por otra equivalente. En lo que concierne a la *personalidad,* es el conjunto estructurado de todo lo que hace que una persona sea ella misma y no otra persona: individualidad física, carácter y disposiciones naturales aquiridas por el medio, por la educación, por la acción del individuo sobre sí mismo...

La persona y la personalidad del *artista* tienen una gran importancia para la estética; es, ciertamente, un determinado artista o escritor, por sí mismo, quien ha realizado la obra, y no ningún otro; en ella se distinguen, por tanto, sus características. Pero sería un psicologismo un tanto reduccionista pretender explicar toda la obra por el carácter o la biografía del artista; sin contar con que la obra a menudo funda una personalidad que no corresponde exactamente con la que pertenece empírica e históricamente a su autor.

También algunos elementos personales intervienen de la misma manera, con los mismos límites, en la interpretación de la obra por un artista intérprete, y en su recepción por un oyente, un espectador o un lector.

Pero la *obra de arte* puede, también, considerarse como un sujeto. En efecto, es única, singular, irreductible a otras obras del mismo género. Y, sobre todo –en particular cuando se trata de obras muy importantes– posee una intensidad de ser, un valor que le hace merecer el respeto, como un alma (cf. E. Souriau, «L'oeuvre en tant que personne», 1973). A. S.

➢ YO MÍTICO.

PERSONAJE. Esta palabra se emplea en estética únicamente para designar a una persona que participa en una obra teatral, o un ballet, o formando parte de una obra narrativa (poema narrativo, novela), o representada en una obra plástica figurativa. En resumen, un personaje es *un individuo que pertenece a la diégesis* de una obra.*

El carácter ficticio o real de este individuo no tiene ninguna importancia en la noción de personaje, aunque a veces haya sido éste definido como ficticio. De hecho, no se puede negar que Rodrigo es un personaje del *Cid* lo mismo que don Sancho, y Napoleón y Koutouzov personajes de *Guerra y Paz* al igual que el príncipe André o Pedro Bezoukhov, a pesar de que unos hayan existido realmente y los otros no. Pertenezca o no al universo real, el personaje se constituye como tal por su pertenencia al universo de la obra.

Las más de las veces es un ser humano. Pero ésta no es una ley general y absoluta; los personajes del *Roman de Renard* (Novela del zorro) o de las *Fábulas* de La Fontaine son animales; se da incluso el caso en que los personajes son plantas (Andersen, *Les fleurs de la petite Ida (Las flores de la pequeña Ida);* en la alegoría*, los personajes son ideas. No obstante, no se dice que un objeto inanimado es un personaje de una obra, aunque constituya el centro de la misma y casi el protagonista (en bastantes novelas de Yvonne de Brémond d'Ars los verdaderos protagonistas son los muebles, aunque éstos no son los personajes). Para fijar el límite de la noción de personaje, y, por tanto, su definición exacta, podemos tomar como criterio la propiedad humana de ser una *persona,* un ser pensante. A aquel ser al que en la obra atribuyamos esta propiedad, ése es un personaje, incluso aunque en la realidad no posea esa propiedad. Así ocurre con animales, plantas, piedras vivientes que pueblan tantos cuentos (ver, por ejemplo, las piedras que son hombres en las *Leyendas rústicas* de George Sand, los objetos familiares que anima Andersen), o los que representan algunos dibujos animados y ballets (como, en un ballet del Théâtre du Petit Monde, la danza de una tetera y de una taza, donde la tetera *quiere* verter el líquido en una taza que *se niega* a ello).

Esta propiedad implica, entonces, la posibilidad de dos puntos de vista* sobre el personaje: desde el interior de su pensamiento, o desde el exterior. Las diferentes artes no siempre realizan esta diferenciación. Las obras plásticas sólo pueden representar directamente el aspecto material exterior del personaje; pero este aspecto puede proporcionar indicaciones profundas sobre su personalidad interior, y éste es uno de los rasgos importantes del arte del retrato. Las artes literarias son las que poseen las posibilidades más variadas: análisis psicológico, personaje en primera persona, personaje presentado desde el exterior, etc. En artes como el teatro o el ballet, el personaje, en la representación, es *encarnado* por un actor, un bailarín, que le presta su cuerpo.

El personaje tiene una existencia diegética completa. No obstante, de él no conocemos más que aquello que la obra muestra, o lo que puede estar implicado en lo que se muestra. Algunos per-

sonajes sólo se indican de una forma ambigua, susceptible de varias interpretaciones. Algunos de estos aspectos son esenciales para la obra, otros menos, e incluso a veces tan poco que pueden ser *ab libitum*. La forma de la nariz de Roxelane en *Los tres Sultanes* (de Favart, según un cuento de Marmontel) está explícitamente indicada: una pequeña nariz respingona, que era la de Mme. Favart, la creadora del personaje, y además la nariz de Cleopatra pero más corta (la alusión a Pascal es clara al final). Pero, ¿cual es la forma de la nariz de Andrómaca o de doña Sol? No importa, su forma no tiene ninguna importancia.

La presencia de personajes en el arte es un hecho general, pero no universal. Algunas artes, como el teatro o la danza, tienen como material el cuerpo humano, y requieren necesariamente personajes. Pero en otras artes, como la literatura, o la pintura, pueden existir obras sin personajes. Sin embargo, un prejuicio estético bastante extendido (y no completamente erradicado en la actualidad) exige personajes, y niega a los artistas el derecho de hacer obras sin personajes. La pintura de paisajes* sin personajes ha tenido muchas dificultades hasta llegar a ser admitida, y durante mucho tiempo ha sido considerado como un género inferior. No se ve ninguna razón suficientemente válida para que lo humano o lo humanizado se erija en criterio de valor estético. A. S.

➢ ENCARNAR.

PERSONIFICAR. Hacer una persona de algo que no lo es. Cuando una idea abstracta se presenta bajo la forma de una persona se trata de una *alegoría*. Pero también podemos hacer de alguien concreto un ejemplo típico de una idea abstracta, aquello que le confiere un valor general, sin que la persona en cuestión *sea* la idea por sí misma; en este caso estamos ante una personificación y no una alegoría. Otras formas de personificación consisten en transformar en personas seres concretos no humanos: animales, plantas, objetos materiales diversos. Las personificaciones son frecuentes en la literatura y las artes; permiten diversos efectos, como el hacer comprender mejor un ser no humano al humanizarlo para hacerle sentir desde el interior, o, por el contrario, de hacer más evidente un aspecto de la humanidad por su semejanza con una característica de otro ser del que se hace una persona (de este tipo son los disfraces de la humanidad bajo una forma animal, como en las fábulas). Las personificaciones son necesarias en artes como la danza o el teatro, cuyos intérpretes son personas. En tales casos, o en las artes plásticas, la apariencia exterior de estas personas debe, no obstante, indicar que no se trata, a nivel diegético, de seres humanos; de ahí los seres híbridos, que poseen dos naturalezas a la vez: ya se trate, especialmente en las artes plásticas o en los dibujos animados, de seres claramente no humanos que mantienen actitudes o movimientos de personas; o bien, sobre todo en el teatro y el ballet, de personas disfrazadas de algo diferente (desde el disfraz más realista a los simples accesorios simbólicos que, más que representar, simbolizan la naturaleza no humana de lo que es manifiestamente interpretado por un ser humano). A. S.

➢ ALEGORÍA, ANTROPOMORFISMO, PERSONAJE.

PERSPECTIVA. Del bajo latín *perspectiva,* empleado por Boecio para traducir el griego ὀπτική (enfoque); *perspectiva* engloba, por etimología, la idea de *ver a través* del espacio, con profundidad. A partir de este amplio sentido, el vocablo ha adquirido significados más especiales, gran parte de ellos términos de estética (los únicos aquí considerados).

I - Pintura decorativa que produce la ilusión de profundidad

Formas de trompe-l'oeil, utilizadas para los decorados de teatro, para la decoración interior de los edificios (falsas ventanas pintadas sobre un muro y que se abren a paisajes ficticios, paredes pintadas de una habitación ilusoria del local que éstas delimitan, etc.), y también para la decoración de jardines (por ejemplo, un muro pintado que produce la imagen de una continuación del jardín), las perspectivas son *prolongaciones de lo real por medio de lo imaginario,* en donde el punto de transición debe pasar desapercibido en la medida de lo posible.

II - Visión dirigida en profundidad, descubrimiento de un punto dado

La perspectiva concierne aquí al paisaje, o al urbanismo, en el hecho de disponer espectáculos mediante la visión de espacios huidizos y lejanos. Esta acepción del término es más tardía que la precedente y parece que proviene de ella: el interés por el espectáculo de lo real deriva entonces del espectáculo de lo imaginario, y la observación de la naturaleza nace del arte.

III - Arte de representar objetos en tres dimensiones sobre un plano, tal como aparecen ante el espectador

Definiremos aquí la perspectiva *como concepto estético;* la historia de la perspectiva, o sus reglas, atañen a otros estudios. El concepto estético de perspectiva se puede analizar de la siguiente forma:

1 / Elección del punto de vista

La idea de perspectiva implica la de la mirada de un observador situado *en* el espacio diegético (el de la escena representada). Se representan los objetos «en perspectiva», es decir, no tal como son en sí mismos, sino tal como aparecen según la situación del espectador; se habla de «perspectiva oblicua» sobre objetos vistos de arriba a abajo, de «perspectiva en escorzo» si son vistos desde abajo, de abajo a arriba (como gustaba en los techos barrocos), etc. El *lugar del observador y la dirección de su mirada* están, por tanto, incluidos en la noción de perspectiva, y su elección por el artista posee una importancia estética primordial.

2 / Representación de la profundidad

La perspectiva es arte de *representar* la profundidad, no de *sugerirla* ni de *expresarla*. Así, se puede expresar el espacio colocando imágenes de objetos en niveles superpuestos; esto no es la pers-

pectiva, ya que los objetos no se representan como se verían en la realidad. La idea de perspectiva implica, por lo tanto, un cierto realismo en la figuración, pero es éste un *realismo de la apariencia.*

Ahora bien, existen dos variantes en la apariencia de las cosas en función de su lugar con respecto al espectador. Una constituye la *perspectiva aérea,* debido a la densidad de la masa de aire entre estas cosas y el espectador. Esta perspectiva compete sobre todo a la pintura, ya que condiciona especialmente los colores, e interviene en particular en la pintura de paisajes: la misma colina, verde y tostada vista de cerca, puede ser azul vista de lejos. En realidad, el alejamiento no es el único factor que interviene, sino también el estado higrométrico del aire; una colina lejana, pálida y azulada una mañana de otoño soleada y ligeramente brumosa, será de un verde oscuro con un tiempo gris, después de una tormenta. La perspectiva aérea es de gran importancia para algunos pintores, pero también para algunas tradiciones pictóricas (véase, por ejemplo, su importancia en el paisaje chino o japonés).

El otro género de perspectiva se fundamenta sobre *las formas y las dimensiones aparentes* de los objetos. Un cuadrado en perspectiva se convierte en un trapecio; la reducción de los objetos a un segundo plano produce, de forma algunas veces sorprendente, un efecto de profundidad. Por lo demás, estos dos elementos de la perspectiva se pueden separar; así, la *perspectiva caballera* es una perspectiva semirepresentativa y semisignificativa, donde, por convención, las líneas paralelas son siempre dibujadas paralelas, incluso aunque se alejen, de tal forma que no existe reducción con el alejamiento.

3 / Fuga seguida por la mirada

Representar la apariencia espacial de los objetos puede hacerse empíricamente, sin una construcción científica, lo que se denomina *perspectiva de sentimiento;* la impresión de una tercera dimensión en objetos que no tienen una forma geométrica simple (como los cuerpos vivos), nace del *modelado* y del *escorzo.* Pero la perspectiva de las formas geométricas simples y definidas exige una construcción, que puede realizarse según unos principios variados; en primer lugar, está el de la *movilidad o inmovilidad de la mirada.*

La *perspectiva lineal* clásica opta por una dirección de la mirada de frente e inmóvil. Esta concepción se hace explícita en el caso de Alberti o Piero della Francesca, que el primero concibe como la *apertura del ángulo visual* que permite captar una escena de un solo golpe de vista, y, por tanto, como la *distancia* a la que se encuentra el espectador para poder abarcar la escena con la mirada. El cuadro se entrega a una mirada dirigida directamente hacia él, hacia un punto de fuga al que se dirige todo el contorno (ver, por ejemplo, de Piero della Francesca, la *Palas* de Milán o la Virgen de Federico de Montefeltro y, sobre todo, el Políptico de Pérouse, y especialmente su Anunciación, donde la columnata que se aleja, por otra parte no exactamente en el eje, crea una asombrosa impresión de profundidad).

Pero se puede optar por la movilidad de la mirada. Aquello que es demasiado amplio se puede representar en una perspectiva que plantea una exploración por el ojo, en el tiempo. Si ésta es una perspectiva de altura, el pintor puede construir su obra a partir de varias líneas del horizonte. Si es de extensión, recuerda a un montaje panorámico de varias fotos tomadas por un aparato que gira sobre su eje, con dos puntos de fuga, uno hacia la derecha y otro hacia la izquierda, se alcanza lo que Jean Pèlerin Viator llamaba *perspective cornue* (perspectiva cornuda); existe, además, la curiosa perspectiva de la pintura india (sobre todo de la India mongólica) que *huye hacia el espectador* (donde el fondo de un cubo es, pues, mayor que su cara frontal delantera); produce una impresión de relieve extraña pero muy viva, especialmente en escenas animadas y de gran amplitud con respecto a la altura: se tiene la impresión de seguir a través de ella los ojos de los seres en rápido desplazamiento.

Se puede dar, pues, una definición estética de la perspectiva: *arte de hacer participar al espectador de la obra en su espacio diegético, por el aspecto real que toman las apariencias de los objetos de este espacio, representados en un soporte plano.*

Es comprensible que, entonces, diferentes formas de arte requieran o rechacen la perspectiva. Se busca la perspectiva cuando se quiere hacer entrar en el universo de la obra, dar la impresión de que el cuadro es transparente, una ventana asomada a la diégesis; se rechaza cuando se quiere que la superficie quede con una apariencia plana, cuando se procura no «abrir el muro», o bien cuando se prefiere una sugerencia carente de realismo. Existen, por lo demás, bastantes prejuicios con respecto a la adopción o la exclusión de la perspectiva: obras carentes de perspectivas han sido consideradas fruto de la ignorancia, porque se admite que es evidente que un cuadro *debe* tener perspectiva; o, al contrario, representaciones en perspectiva son despreciadas, porque sólo gusta aquello que ya ha sido hecho demasiadas veces (de ahí, algunas veces, reacciones contra las modernas prohibiciones de la perspectiva; así, Helena Vieira da Silva ha declarado: «yo practico la perspectiva porque está prohibida»). De hecho, la perspectiva es, a menudo, en los tiempos actuales, una elección del artista. Que guste la perspectiva, significa saber disfrutar de la forma abstracta en la apariencia concreta, y tener el sentido de un espacio vivido a la vez que intelectualizado; significa interesarse en los volúmenes por sí mismos (ya pensemos en todo el entusiasmo de perspectiva del Renacimiento, en las representaciones de arquitecturas o de sólidos geométricos); significa, en fin, concebir una solidaridad íntima entre la amplitud del espacio diegético y la naturaleza plana del cuadro.

A. S.

➢ AÉREO, ALBERTIANO, ANAMORFOSIS, ÁNGULO VISUAL, CANON, CONCURRENTE, FÁBRICA, FONDO *[II],* ILUSIÓN *[I],* PUNTO DE VISTA, TROMPE-L'OEIL.

PESADO / PESADEZ. *I - **Empleo neutro:*** casi siempre en sentido neutro, cualidad de lo que es muy pesado. Poco utilizado en estética, salvo para precisar una propiedad física de un material; lo cual es únicamente importante para la escultura y la arquitectura, al ser la piedra un material más pesado que la madera, esto influye en la manera de utilizarlo.

*II - **Empleo laudatorio:*** todavía más raro y únicamente en sentido propio. Una tela pesada, pliegues pesados, son apreciados por cuanto bollan y tienen firmeza, lo cual permite formas netas, redondeadas y bien marcadas.

*III - **Empleo peyorativo:*** el más frecuente, ya sea en el sentido propio o en el figurado. No indica tanto los grandes pesos en sí mismos sino más bien sus consecuencias enojosas: dificultad para mantenerlo y moverlo, de ahí la pesadez como torpeza; falta de control de la acción, medios insuficientemente dominados (movimientos pesados, estilo pesado); o como lentitud, falta de vivacidad (una obra pesada, una letra pesada, un espíritu pesado); tendencia al aplastamiento, a desplegar excesivamente la anchura (formas pesadas, un trazo pesado, un toque pesado); inclinación a lo bajo (un cómico pesado, una broma pesada).

A. S.

➢ Bajo, Común.

PETIMETRE. En literatura, el personaje denominado «petimetre» es un hombre pretencioso, amanerado, que pretende hacerse resaltar mediante una elegancia afectada.

Un lamentable deslizamiento lingüístico explica el que para el público un «petit maître» (sin guión de unión) sea un artista menor, víctima de la búsqueda artesanal del detalle refinado y de una elegancia relamida.

Hoy en día, la historia del arte, estética y crítica de arte asignan al vocablo francés «petit maître» –que sólo se utiliza con respecto a pintores, grabadores y compositores– una acepción precisa. El petit maître, artista de calidad, manifiesta a través de un trabajo aplicado la dependencia al mundo de su época, aunque matice su obra con una sensibilidad personal; no abre ninguna vía nueva; reducido a su habilidad profesional, acorde con sus tiempos, aunque dominado por una pasión, no es inspirador. Si le siguen unos discípulos, éstos desembocarán en el academismo*, esto es, la copia del pasado. Reflejo fascinante de una época, no abre, sin embargo, ningún futuro período.

El petit maître es aceptado universalmente por los hombres de gusto, ya que expresa de una forma viva el mundo, pero su reputación depende de las modas, de los gustos de un público. Además, en los catálogos de museos, en las historias del arte, la lista de petits maîtres varía según las opiniones, sin que nunca el vocablo califique a un revolucionario del arte o a un simple artesano que tiende a la repetición inútil. F. J.

PIANO. *I* - Palabra italiana que significa *bajito, en voz baja;* en música, indica que se debe tocar todo dulcemente, se opone a *forte.*

II - Instrumento de música con teclado y cuerdas percutidas. Data del siglo XVIII, donde en principio se le denominó *pianoforte,* después, por abreviación, *piano,* ya que permitía interpretar tanto *piano* como *forte* sobre toda la extensión del teclado. Su forma recordaba a la del clavecín, instrumento con teclado y cuerdas pellizcadas. Pero esta forma no tarda en modificarse: con los «pianos de cola» competirán, a partir de 1758, los «pianos cuadrados»; en 1789 surge el «piano vertical», y los de pedales, que sustituyen a los articulados que se utilizaban anteriormente para modificar las intensidades. La sonoridad y la hechura del piano moderno, preparadas por la creación de la doble salida (Erard, 1822), concluyen con el cruce de las cuerdas y el enfurtido de los martinetes: el piano es el instrumento por excelencia del siglo XIX.

Como señala Liszt, el *ámbito* del piano, con «más de siete octavas», sobrepasa la extensión de la gran orquesta; y, mientras que la orquesta «necesita el trabajo de cien intérpretes», «los diez dedos de un hombre son suficientes para manejar este enorme material sonoro». El universo pianístico merece ser considerado un *microcosmos.* En el orden cualitativo, el piano ha sabido, según la fórmula de Alfredo Casella, «prevalerse de su incapacidad para sostener el sonido y crearse un *cantabile* diferente al de todos los demás», y, liberado de cualquier sujeción a la consideración de la voz, aparece como «esencialmente irreal» (Casella). Asimismo, el *aura* de profundidad que provoca el pedal no tiene equivalente en la orquesta; e, inversamente, es suficiente con pensar en el precepto de Prokofiev, según el cual el piano debe «ser tratado como un instrumento de percusión», para comprender el entusiasmo por el martilleo en todos los géneros, que es lo que les ha llevado al éxito a los Rusos, y también al jazz.

III - La evolución del piano en el siglo XX se inscribe, de forma elocuente, en la línea de lo que opinaban Liszt y Casella. Cuando, en 1938, John Cage inventa el «piano preparado» al intercalar entre las cuerdas diversos objetos que modificaban las resonancias, él sólo pretendía, aparentemente, rivalizar con la pluralidad de timbres de la orquesta; de hecho, lanza un reto radical al temperamento*, y desemboca en una percepción centrada en la primacía de colores insólitos e «irreales», y ya no fundamentada en las alturas. D. C.

PICARESCA. Género literario español aparecido hacia la mitad del siglo XVI (Hurtado de Mendoza, *Lazarillo de Tormes,* 1554) y desarrollado sobre todo en la primera mitad del siglo XVII; de allí pasa a Francia y a toda la literatura europea, donde se cultivó especialmente durante el siglo XVIII (Lesage, *Gil Blas,* etc.). En él se narran las aventuras dramáticas, cómicas o fantásticas, generalmente en una sucesión de episodios divididos y sin intriga de conjunto, de personajes marginales, pintorescos y descarados, desenvueltos y dotados de una especie de agilidad mental que les hace siempre marchar en busca del éxito después de cualquier aventura desgraciada. El interés del género pica-

resco radica en la ingeniosidad de cada aventura y en la pintura, frecuentemente satírica, de los diferentes medios en los que el autor sitúa a sus personajes. A. S.

➢ PÍCARO.

PÍCARO / PICARESCO. Términos de lenguaje corriente e incluso algo familiar. *Pícaro,* tomado como nombre, designa a un bribón, un granuja, o, en un sentido más atenuado, a un personaje raro y marginal. Como adjetivo, significa extraño, o divertido. *Picaresco* es un aumentativo gracioso de *pícaro* en este último sentido.

La estética ha hecho usos particulares de estas palabras.

El pícaro como personaje pintoresco, truculento, un poco bufón y sobre todo espiritual, es un tipo literario explotado en principio en la novela picaresca, y más tarde por los autores románticos que le han dado a menudo su propia chispa; Victor Hugo, Théophile Gautier, Auguste Vacquerie, etc., lo han colmado con agrado de nombres evocadores y sonoros: Saltabadil, Goulatromba, Bringuenarilles, Tragaldabas... Dándole esta originalidad caprichosa es como el actor Frédérick-Lemaître, interpretando *l'Auberge des Adrets* (melodrama de Antier, Saint-Amand y Paulyante) ha sabido hacer estéticamente valioso el personaje de Robert Macaire.

Lo *picaresco* es un género, sobre todo literario, pero a veces también de las artes del dibujo. Es una mezcla de lo pintoresco, de lo cómico, de inspiración (a veces picante), de fantasía, y de un cierto virtuosismo verbal, con bastante frecuencia paródico (ejemplo: los *Cuentos picarescos* de Balzac).

➢ CÓMICO, FANTASÍA, PINTORESCO, VENA.

PICTÓRICO. Del latín *pictura,* «pintura».

I - Utilizado como adjetivo, este término especifica el sentido restringido en el universo de la pintura de los conceptos o nociones que califica; hablaremos, así, de una *obra pictórica,* pero también de un espacio, de una materia o de un motivo pictórico... Indica, pues, lo que atañe a la pintura, o tiende a señalar las cualidades particulares que ese arte posee en sí mismo.

II - Pero es en calidad de sustantivo como este vocablo posee una importancia en estética. Lo pictórico fue ampliamente definido, por primera vez, por Henrich Wölfflin en los *Principios fundamentales de historia del arte* (1915). Este teórico opone lo *lineal* a lo *pictórico.* Uno y otro proceden de dos modos de aprehensión, de dos concepciones del mundo. La mano, lo palpable y lo táctil definirían la estabilidad, la permanencia de formas analizadas en sí mismas y por sí mismas, características de lo lineal, «arte de lo que existe». El ojo*, la visión de conjunto, la inestabilidad de las apariencias captadas en sus interrelaciones, serían, por el contrario, los atributos principales de lo pictórico. Mientras que la mano* «ha tomado conciencia del mundo palpando su contenido plástico», el ojo se ha «constituido sensible a las riquezas del mundo material, en su variedad infinita». Aunque se suceden en el tiempo (siglo XVI lineal, siglo XII pictórico), estos dos momentos no se organizan en «preparación», por una parte, y «resultado», por otra: ambos son absolutos. Si bien es cierto que algunos motivos se destacan prioritariamente en lo pictórico, lo esencial reside en la visión que de ello tenga el artista, en su modo de tratar la forma. La «concepción puramente óptica» del mundo es *una* posibilidad, que caracteriza precisamente a algunos artistas, merced a una técnica que rompe con cualquier veleidad de delineación de los contornos, a un recurso a las «masas» para traducir el incesante cambio del continuum donde la imbricación de las impresiones crea la *imagen.*

Verdadera categoría estilística y estética, lo pictórico, según Wölfflin, no debería ser limitado únicamente al dominio de la pintura, sino que se encarna también en el conjunto de las artes de lo visible. Existe entonces un dibujo, una estatuaria, e incluso una arquitectura o un mobiliario que son propios del «estilo pictórico». Los dibujos y grabados de Rembrandt, las esculturas de Bernin, la arquitectura barroca o el mobiliario rococó serían ejemplos de esta *Weltanschauaug.*

El concepto de *Pictórico* conoció una inmensa fortuna. Ha sido frecuentemente retomado y transformado por los teóricos del arte. En los años 50 y 60, sirve de piedra de toque a la crítica formalista americana en su alegato en favor del *Expresionismo abstracto* y sus consecuencias. Clement Greenberg escribió que «la irreductibilidad del arte pictórico no consiste más que en dos normas o dos convenciones que le son propias: lo plano y la delimitación de lo plano» (in *After Abstract Expressionism).* Esta rigidez y esta limitación de la extensión del concepto tomado de Wölfflin, y que sirve ahora para definir la *esencia* de cualquier pintura, hacia la cual tendería la evolución del arte moderno, fueron vivamente criticadas por su carácter fuertemente reductor, incluso un poco «terrorista», o, cuando menos, conminatorio. Desmentida por la evolución del arte de los últimos veinte años, no parece que esta dirección idealista de investigación esté actualmente muy viva.

Por el contrario, René Passeron aborda el concepto bajo otro ángulo. En su texto «Sur l'apport de la poïétique à la sémiologie du pictural» (El aporte de la poética a la semiología de lo pictórico), analiza este concepto a partir del *hacer,* de la *praxis* del pintor. El cuadro, «objeto absoluto, como una piedra», no podría ser rigurosamente definido. Lo pictórico, más allá de todas las «lecturas» que pueden hacerse de la obra, es «lo que constituye la presencia material de este objeto singular, el cuadro, capaz, por su presencia misma, de desencadenar en mi mirada una especie de deslumbramiento ante eso que está presente.» Hecho por la mano del hombre, suscita un recogimiento, abre un mundo a la mirada, «el de los *qualia* propios de la pintura». Más relacionado con el proceder del pintor que con su visión del mundo, con su mano más que con su ojo, lo pictórico, lejos de ser una esencia, es un orden abierto, tributario de la aventura instauradora, creadora, de la pintura en el momento en que se está

haciendo, y estructuralmente agitado, tanto por definición como en sentido definitivo, continuamente convulsionado por la aparición de cuadros cuya singularidad permanece irreductible. En esta perspectiva poética, lo pictórico nos remite más a la acción que a la reflexión: desencadena el deseo de pintar, de «entrar en danza». Toda pintura es siempre, además, *metapintura,* para comprender verdaderamente lo pictórico, la vía de acceso más fecunda acaso no sea el discurso, sino el mismo acto de pintar. D. R.

➢ LINEAL, PINTURA, QUALIA.

PIE. Sólo se considera acepción estética con el sentido de pequeña unidad rítmica, célula constitutiva de un verso. La naturaleza del pie varía según los principios generales de versificación. Tan pronto se considera pie una sílaba, como en francés, como lo es un pequeño grupo de algunas sílabas organizadas según su longitud para dar una medida de tiempo en un verso, como en griego o latín; como es un grupo de una sílaba acentuada y algunas sílabas átonas organizadas con respecto a ésta, como en inglés o en alemán; o un grupo de sílabas que comienzan por una determinada consonante, la misma para todos los pies de un verso, como en la antigua poesía escandinava. En todos los casos, el pie es una división métrica del verso. A. S.

➢ DÁCTILO, YAMBO.

PIEDAD. El terror y la piedad son, para Aristóteles, los estados efectivos fundamentales suscitados y purificados por la tragedia. A. S.

➢ CATARSIS, TRAGEDIA, TRÁGICO.

PIEDRA. Nombre muy general de las sustancias minerales sólidas y duras, no metálicas, y de origen natural. La piedra concierne a la estética de dos maneras:

I - La piedra en las artes

La piedra es, en principio, un importante material para dos grandes artes del volumen: la escultura* y la arquitectura*. La escultura, por moldeamiento de la materia, proporciona al bloque de piedra las formas de su elección. El arquitecto realiza una obra con piedras talladas, en volúmenes geométricamente realizados, después ensamblados. Las propiedades físicas de la piedra intervienen en la elección de las formas, ya que la piedra no se trabaja ni reacciona como otros materiales (madera, hormigón, bronce...). Pero la estética de la piedra no reside únicamente en la forma en que la piedra se trabaja; cuando la piedra queda a la vista, su color, su textura, contribuyen en gran manera al aspecto estético de la obra.

Otras artes emplean piedras de tamaños pequeños, para obras que se examinan de cerca, en una especie de mano a mano: la glíptica graba o esculpe en finos relieves los camafeos, los entallados; las piedras preciosas y las piedras finas entran dentro del arte de la joyería (vid. alhaja*). En este caso las cualidades de las piedras, sus colores, las cualidades ópticas de transparencia, o de translucidez, o de opacidad, intervienen en la estética de la obra.

Aunque la principal propiedad de la piedra es su dureza, ello no garantiza siempre la durabilidad de la obra. Las piedras de la escultura y de la arquitectura, en particular, pueden sufrir, e incluso gravemente, el desgaste de los agentes atmosféricos, de microorganismos; el *mal de la piedra* destruye las obras y deja al hombre desarmado. Pero, muchas veces, un terrible enemigo de las obras en piedra es el hombre mismo; la piedra puede ser reutilizada, un edificio se destruye para utilizar sus piedras en la construcción de otro.

En fin, se puede considerar entre las artes de la piedra a la pintura, pues la piedra le ha facilitado desde los tiempos prehistóricos un soporte (arte rupestre, guijarros pintados...). La estatua pintada pertenece a la vez a la pintura y a la escultura.

II - La piedra en la estética del paisaje

La piedra no es solamente un material para el artista, también interviene en el aspecto estético de la naturaleza. Las partes duras del suelo, su forma de reaccionar ante la erosión, determinan las formas de los paisajes, abruptas o redondeadas, recortadas o llanas. Allí donde la piedra se muestra desnuda, en los acantilados, picos, peñascos, guijarros o grava, el paisaje* adquiere un éthos* que se adapta a las categorías más duras o fuertes (trágico, pintoresco, fantástico...), acomodándose un poco en la cobertura vegetal a las categorías dulces de los paisajes agradables o placenteros. Pero la sensibilidad, a veces muy viva, en la estética de los paisajes, no se acompaña siempre de conocimientos necesarios para comprenderlos. Un poco de saber, sin embargo, no les vendría mal a aquellos escritores que en sus descripciones de paisajes cometen graves errores geológicos, al llamar, por ejemplo, *granito,* a cualquier piedra que les causa la impresión de dureza o de origen agreste, aunque en realidad ésta sea caliza. La literatura paisajista ha llegado a constituir una especie de glosario poco realista de nombres de piedras; no nos explicamos por qué no habría podido dotar de las mismas asociaciones afectivas a un vocabulario más exacto y que correspondiese mejor con la realidad. A. S.

PIEZA. Obra dramática.

I - Sentido general

Toda obra literaria escrita para teatro.

II - Sentido específico

La fragmentación y la multiplicación de los géneros ha favorecido el éxito de este vocablo. Hoy un autor emplea fácilmente la expresión «pieza en X actos», sin más precisión, para caracterizar lo que presenta a escena. En consecuencia, este nombre designa también un género dramático históricamente definido: una obra no fijada con rigor orgánico, que puede combinar varios tonos. Podemos, de esta forma, enumerar los géneros: tragedia*, comedia*, farsa*, pieza, etcétera. H. T.

➢ ACTO *[III, 2].*

PINDÁRICO / PINDARIZAR. Es pindárico lo que pertenece a Píndaro, o, más frecuentemente, lo que presenta los caracteres de sus obras, al menos de lo que de su obra ha llegado hasta nosotros. Pindarizar consiste en cultivar estos caracteres en la composición poética.

Se han considerado especialmente como pindáricas: *1)* la oda de celebración, que ensalza con amplio lirismo a una persona; *2)* la forma misma de la oda estrófica; y *3)* la afirmación de un entusiasmo poético fundamentado en una inspiración divina.

Los términos pindárico y pindarizar pueden utilizarse en un sentido laudatorio, como homenaje sincero a un gran poeta; en un sentido neutro, y que constata únicamente la pertenencia a un tipo de poesía; y, finalmente, en un sentido peyorativo, ya que la imitación de Píndaro resulta a menudo convencional y artificial. A. S.

➢ CELEBRACIÓN, ENTUSIASMO, INSPIRACIÓN, ODA.

PINTORESCO. El término apareció hacia finales del siglo XVII en el lenguaje de la reflexión europea sobre la pintura, bajo diversas formas, en Italia, en Francia y en Inglaterra: el francés ha dudado entre «pittoresque», «pictoresque» y «peinturesque», el inglés entre «pittoresk», «picturesk» y «picturesque». El sentido era tan fluctuante como la forma; generalmente la palabra significaba *que conviene a la pintura, capaz de producir buenos efectos en pintura,* pero también significó *relativo a la composición en pintura, capaz de producir impresiones vivas,* o, incluso, *caricaturesco.* Wílliam Gilpin fue quien fijó el sentido del término en la segunda mitad del siglo XVIII, y quien reemplazó la dualidad tradicional *bello-sublime,* por la tríada *bello-sublime-pintoresco* que ha figurado como clásica durante mucho tiempo.

Lo pintoresco es, pues, una categoría estética de la cual hemos sido conscientes al principio únicamente a propósito de la pintura, y sobre todo de la pintura paisajística a la cual consagró Gilpin varios estudios. Pero el dominio de lo pintoresco se ha extendido rápidamente a la ropa, al lenguaje, a la literatura, y finalmente a todas las artes.

Gilpin atribuye ante todo a lo pintoresco una cierta rudeza *(roughness)* opuesta a lo liso y a lo suave *(smooth),* y una irregularidad opuesta a las estructuras regulares y simétricas. Lo pintoresco se estableció, en efecto, como categoría estética en el preromanticismo y el romanticismo, en Francia y en Inglaterra, por oposición a la belleza clásica. Valora la singularidad propia, el color local, lo que es en sí mismo su propio tipo; prefiere las disposiciones irregulares, sin repeticiones o balanceos simétricos, las líneas recortadas, quebradas, que se encaminan hacia direcciones inesperadas; utiliza un lenguaje poco banal, lleno de imágenes, expresivo y sonoro. No tiene la intensidad ni la profundidad de lo sublime; es vivo, chocante, pero sin violencia real ni drama; no concierne a una interioridad existencial como en el caso de lo trágico; hace que el espectador disfrute de la calidad de las apariencias. A. S.

➢ CATÁLOGO, COLOR LOCAL, CURIOSIDAD.

PINTURA

I - Sentido propio y material

Pintar es aplicar sobre una superficie una materia coloreada, pastosa o fluida. *Pintura* significa acción de pintar, o la materia aplicada, o la obra obtenida de tal forma. Estas definiciones puramente técnicas son demasiado amplias, y engloban tanto el trabajo del pintor de oficio como el del artista pintor; pero son objetivas y están basadas en hechos, y permiten aproximarnos al arte de la pintura desde una perspectiva que no se debe despreciar.

Las condiciones que constituyen la pintura son, en consecuencia: *1)* un soporte (madera, piedra, tela, papel, etc.); *2)* una materia para aplicar; ésta debe ser bastante blanda para que se pueda extender (es esta plasticidad la que hace situar a la pintura dentro de las artes plásticas*); se debe adherir a la superficie sobre la que se aplica; pero, a continuación, tiene que secar o endurecerse, para que la obra se conserve; la pintura ha utilizado un gran número de sustancias diversas para responder a estas condiciones (pintura de cera caliente, de clara de huevo, de goma arábiga, de aceite de linaza y de trementina, pinturas acrílicas, etc); finalmente, *3)* un instrumento para disponer la materia sobre el soporte (los dedos, pinceles, una espátula, o los procedimientos de aplicación por proyección, aerógrafo o spray).

Esta vertiente técnica tiene una gran importancia estética, ya que interviene en la realización, en la manera y en el estilo de pintar. No se pinta de la misma manera sobre una superficie lisa o con relieve, con una materia fluida que se trabaja finamente con la punta del pincel o una pasta espesa que se aplica acentuando con gruesas pinceladas. La pintura exige unas elecciones, y existen tantas posibilidades de elección cuanto que son técnicas desarrolladas y diferentes; pero también se experimenta con las propiedades de la materia, por ejemplo, la forma en que los colores pueden modificarse al secar o con el paso del tiempo. La pintura es una relación recíproca y dialéctica entre la subjetividad del pintor y la objetividad de las cosas. El artista siente profundamente este contacto vivido y ejercido.

Pero, ¿por qué aplicar una capa de pintura sobre una superficie? Puede deberse a una intención utilitaria, como proteger la superficie contra agentes atmosféricos. Una actitud específica debe definir, entonces, la pintura como arte: la preocupación por el aspecto que tomará la superficie para la mirada. Un artesano puede tener ya esa preocupación si, por ejemplo, al pintar un muro o una puerta, se esfuerza por obtener una superficie perfectamente satinada, o un tono uniforme. La pintura se separa aquí del embadurnamiento, y adquiere su definición completa en tanto que arte: es el arte de aplicar sobre una superficie una materia pastosa o fluida, teniendo como objeto la apariencia cualitativa visual así conferida a esta superficie.

II - Sentido amplio

La pintura, entonces, se coloca entre las artes de la vista o artes plásticas; pero su frontera es un tanto imprecisa con respecto a artes próximas como las artes gráficas, que actúan por dibujos, o las artes del collage, que aplican sobre la superficie una película de una materia sólida. Todas estas técnicas se interfieren a menudo, así, un dibujo realzado al gouache o a la acuarela, o una tela al óleo preparada antes con un boceto al carboncillo, o un grabado preparado sobre fondo de pan de oro. Se llama entonces *pintura,* en un sentido amplio, todo el grupo que comprende la pintura propiamente dicha y las artes próximas: dibujo, grabado, cerámica pintada, etc.

Este grupo se constituye, dentro del campo general de las artes plásticas, en el que se denomina artes de superficie, mientras que la escultura, la arquitectura, son de tres dimensiones. Es más, difiere de la fotografía* en que se caracteriza por unas aportaciones sobre una superficie existente, en lugar de basarse en unas modificaciones químicas o físicas recibidas, aunque reguladas a voluntad.

III - La pintura, arte de la apariencia

En el sentido *I,* restringido, como en el sentido *II,* amplio, la pintura es siempre el arte de ofrecer al ojo, sobre una superficie, alguna apariencia. Pero, según la finalidad de la apariencia, se pueden distinguir muchas variedades de pintura, y sus definiciones se dan a veces como definición de la pintura misma.

1 / La apariencia representativa

La Antigüedad y la época clásica, con diversas formulaciones, definieron la pintura como arte figurativo: arte de representar ante los ojos, sobre una superficie, la apariencia de los objetos sensibles. Esta concepción procede de la teoría platónica y aristotélica del arte como imitación; pero exige algunas precisiones.

Platón ya destaca, en la *República,* dos puntos esenciales. Primero (596e-598d), la pintura no representa más que la apariencia de los objetos y no su realidad (y, evidentemente, al ser plana, no puede crear una reproducción exacta, un doble, de los objetos con volumen); la pintura produce una percepción que sólo se parece a la percepción de un objeto. Aunque queramos producir la ilusión de objeto real, que es a lo que aspira el *trompe-l'oeil,* debemos partir de su esencia de ente ilusorio; si sólo se sugiere el objeto, la percepción de la pintura difiere de entrada de la percepción del objeto. Por otra parte (472d), la pintura representa objetos sensibles, pero no forzosamente objetos reales; puede dar apariencia de realidad a objetos ficticios e incluso imposibles. Platón establece, por ello, una condena metafísica de la pintura; algunos autores incluso la han condenado moralmente, como un engaño y una hipocresía. A esto se puede responder que una pintura que se asume como tal no confunde la representación del objeto con el objeto representado, y que, quizás, puede ser un alto valor el poder conferir una especie de ser a lo irreal. La pintura tendría, entonces, una función especial, sólida, en concepto fenoménico, la función representativa de las apariencias (cf. R. Passeron, *La obra pictórica y las funciones de la apariencia,* 1967).

Se ha cuestionado si algunas partes de la pintura estaban más cargadas que otras de esta función representativa, de forma que aquéllas comportarían la esencia de la pintura, y las otras no constituirían más que accidentes. Así, en el siglo XVII, se discutió si la esencia de la pintura residía en el dibujo, la luminosidad, el color (cf. B. Teyssèdre, *Roger de Piles y los debates sobre el colorido).* De hecho, los argumentos se fundaban a menudo en las prácticas técnicas pictóricas de la época; podemos concluir que se trata, principalmente, de diferenciar variedades de pintura, más o menos centradas en uno u otro aspecto, o que los combinan.

2 / La apariencia significativa

Difiere de la apariencia representativa como un signo de una imagen. No consiste en parecerse, sino en querer decir. El símbolo mantiene esta dualidad, ya que se asemeja de alguna forma a lo que significa. La pintura también ha sido portadora de ideas, pero es bastante raro que se le haya utilizado como lenguaje codificado. No obstante, esto ha ocurrido; el caso más evidente es la utilización pictórica del grafismo de la escritura (cf. *Musulmán).* Algunos elementos propiamente plásticos pueden ser utilizados con fines significativos: una disposición cruciforme para significar la idea cristiana, el verde para significar la esperanza, y el rojo la caridad.

3 / La apariencia estética

Ésta se encuentra en toda pintura, ya sea pura, representativa o significativa. Es, por consiguiente, la realidad propiamente pictórica. Se ha hecho muy conocida la célebre definición de Maurice Denis: un cuadro es «una superficie plana recubierta de colores reunidos en un cierto orden». En realidad, podemos obviar la idea de superficie plana, puesto que la pintura puede utilizar superficies alabeadas (en el sentido matemático del término); y también puede consistir en matices de un mismo color, o disposiciones de la pincelada únicamente, en una pintura estrictamente monocroma. La pintura puede ser, también, una obra en sí misma (como el cuadro de caballete) o un fragmento de una obra más amplia (como la ilustración en un libro o la pintura mural en un edificio). Pero aquí encontramos el último punto que precisa la definición de pintura: búsqueda de un valor de los elementos plásticos, independientemente de lo que puedan representar, connotar, sugerir, o significar por su naturaleza sensible y la forma en que están organizados entre sí.

➢ APARIENCIA.

IV - Sentido figurado

Muchas veces, se compara con la pintura la propiedad que posee la literatura de sugerir imágenes mentales y de hacer ver aquello que narra *(Ut pictura poesis).* En un sentido más restringido, se llama pintura, en el arte literario, una descripción, o la manera general en que es representado

un conjunto amplio (así, puede decirse que Balzac compone, en su obra, una pintura de la sociedad de su tiempo). A. S.

➢ DESCRIPCIÓN.

PIRAMIDAL. En sentido propio, con forma de pirámide, es decir, de un sólido que tiene como base un polígono (el más frecuente es un cuadrado: y por caras laterales triángulos laterales que tienen sus bases sobre los lados de este polígono y sus vértices reunidos en un solo punto.

En *arquitectura,* una pirámide es un monumento que tiene esa forma; la palabra se aplica en particular para ciertos monumentos funerarios egipcios.

En las *artes plásticas,* y principalmente en *pintura,* una composición piramidal es aquella en la que las líneas principales dibujan la forma de una pirámide. Este modo de composición ha sido adoptado muy a menudo por su simplicidad dinámica y por la posibilidad de ofrecer una forma neta a una masa muy compleja.

El romanticismo* la ha preconizado bastante como para que el término *piramidal* se convierta en un sinónimo de éste en conformidad con la estética general del romanticismo, incluso al margen de las artes plásticas; los Jeunes-France la aplicaban a la literatura y el término ha venido a indicar simplemente la admiración por algo sorprendente y estupendo. A finales del siglo XIX la consciencia del origen estético de este empleo del término se pierde; el siglo XX lo ignora a veces y le reinventa retrospectivamente otro origen, creyendo (como dicen ciertos diccionarios) que se refiere a la enormidad de las pirámides de Egipto. La lectura de los autores románticos permite restablecer el origen real. A. S.

➢ CONCURRENTE.

PÍRRICA. *I* - Danza guerrera de la Grecia antigua; se bailaba con armas con un movimiento vivo, con saltos y movimientos y posturas imitando a las de un combate. Entraba en los ejercicios de la preparación militar; también se la creía oportuna para disponer las cualidades morales del buen guerrero.

II - Categoría estética así llamada por Etienne Souriau *(Arte y verdad,* 1933) por analogía con el significado *I,* en una reflexión sobre el arte moderno de la época (Darius Milhaud, etc.). La pírrica es una «agresividad danzante» que tiene afecto por los golpes, la audacia, los efectos de oposición y de vigor en donde los elementos de la obra se provocan y se combaten con una alegría interna. En pintura, «ángulos, colores complementarios aproximados por el borde más intenso»; en música, «chirrido de notas y predominio de la batería». A. S.

PIRUETA. Este término designaba en un principio (siglo XV) una trompa, una peonza; después, el movimiento de rodar sobre sí mismo. Solamente tiene sentido estético en lo que concierne al arte de la danza.

En danza clásica, se aplica frecuentemente a los giros picados. Los profanos tienden a aplicarlo en relación con todo tipo de giros. La palabra pirueta tiene un cierto aspecto onomatopéyico que evoca el giro, la ligereza y la rapidez, que hace que esta palabra sea más adecuada que la palabra «giro» para definir este género de movimiento. No se emplea, pues, para designar vueltas lentas, sino que se utiliza sobre todo en el estilo italiano (último tercio del siglo XIX). No se la encuentra en el vocabulario de las danzas modernas. G. P.

➢ ITALIANO.

PITO. Un pito es un pequeño instrumento de metal, generalmente de hierro blanco, que quien hace actuar a las marionetas se pone en la boca para dar a su voz mayor amplitud y un timbre chillón; el uso del pito caracteriza a ciertos personajes tradicionales del teatro de marionetas, como Polichinela. A. S.

PLACER ESTÉTICO. El problema esencial que plantea la noción de placer estético es saber si es solamente una variedad del placer sensible o si tiene una naturaleza específica. La cuestión está en el centro de la reflexión sobre lo bello en el siglo XVIII, tanto en Francia como en Inglaterra o en Alemania (consultar *Juicio [II, 1]).* Para el alemán Baumgarten que, con *Aesthetica* en 1750, dio su apelación definitiva a esta investigación; lo que importa no es el placer que engendra lo bello, «sino la idea de perfección que éste deja entrever y que únicamente es alcanzable en lo verdadero. Contrariamente, por oposición a esta teoría intelectualista, los sensualistas ingleses, como Home, Hutcheson y en primer lugar Burke, se pusieron de acuerdo con filósofos alemanes como Sulzer y Moses Mendelssohn para sostener que el placer estético, incluso si es de una modalidad particular que lo distingue de los otros placeres sensibles, es en esencia de la misma naturaleza y está dentro del orden del sentimiento y de la sensación. En todos los casos, el placer es la satisfacción de una tendencia, como el displacer y la pena lo son de la insatisfacción.

I - El placer estético según Kant

La lectura de Burke, a la cual Kant se refiere explícitamente, fue decisiva para su reflexión, puesto que admite que hay que dejar un lugar al sentimiento de placer en el juicio del gusto. Contra el intelectuallismo, Kant plantea de golpe que, en efecto, no es un juicio del conocimiento y que es *estético,* lo que significa que su principio determinante no puede ser más que subjetivo y que se relaciona por medio de la imaginación ligada al entendimiento, al sujeto y al sentimiento de placer o de displacer que le afecta. Además, Kant rechaza que el juicio del gusto sea dependiente de la perfección.

De esto no se deduce el que se confunda con el placer sensible que produce en noso tros la sensación de lo agradable. El juicio tiene en común con él que provoca un placer, pero, sin embargo, difieren totalmente. Ante todo, el placer por lo bello es *desinteresado,* es decir, que es indiferente a la existencia del objeto que lo provoca. El placer de lo agradable, al contrario, está ligado directa-

mente por el interés hacia el objeto que lo engendra y releva en la facultad de desear: suscita por medio de la sensación un deseo por objetos similares. Por eso no se dice de lo agradable que solamente agrada *(gefällt),* sino que también causa placer *(vergnügt).* El placer estético está ligado a una aprobación, el placer sensible a una inclinación.

En segundo lugar, el placer por lo agradable difiere del placer por lo bello en que tiene un mismo valor para los animales carentes de razón, mientras que el sentimiento de la belleza es la herencia de los hombres, a quienes su naturaleza animal no les impide ser también seres racionales. Puesto que la satisfacción producida por lo bello es muestra de interés y puesto que es independiente de cualquier inclinación del sujeto, la satisfacción se fundamenta sobre alguna cosa que el sujeto puede suponer de cualquier otra y que pretende ser válida para cada uno. En el otro extremo, desde el punto de vista del placer de los sentidos, hay que admitir el principio de que: cada uno tiene su gusto, y se dirá con toda justicia, por ejemplo: este vino *me* resulta agradable, cuando sería ridículo decir que este objeto es bello *para mí.* En otros términos, hay que distinguir entre gustos y gusto, el *gusto de los sentidos,* que varía con cada individuo, y el *gusto de reflexión,* cuyo principio consiste en que *exige* el acuerdo del prójimo, incluso si ocurre que está mal aplicado, lo cual no resta ningún valor al principio.

Sin embargo, la diferencia fundamental entre el placer por lo agradable y el placer por lo bello obedece a una razón más esencial. Mientras que el término agradable significa siempre lo que place a los sentidos en la sensación, es la comunicabilidad universal del estado del espíritu propio de lo bello lo que está en el fundamento del juicio del gusto. Esta comunicabilidad es lo principal y tiene como consecuencia el placer relativo al objeto. En cada uno, las condiciones subjetivas del juicio son idénticas. Esta universalidad de las condiciones subjetivas consiste en el libre juego de las facultades del conocimiento, imaginación y entendimiento que concurren para producir el placer estético. El juicio sobre lo bello tiene, pues, su finalidad en sí mismo y el placer que resulta es un placer de reflexión del sujeto sobre la actividad de su propio espíritu.

De esto se deduce, según Kant, que el placer estético es independiente del atractivo y de la emoción, que lo corrompen. La mayoría declara como bello en ellos mismos ya sea un simple color, por ejemplo, el verde del césped, ya sea un simple sonido como el del violín. Pero colores y sonidos no son considerados bellos si no son absolutamente *puros,* y como tales pertenecen a la forma, la cual es sólo comunicable universalmente.

En las artes plásticas, lo esencial es el *dibujo:* «En el dibujo, no se trata de lo que causa placer en la sensación, sino solamente lo que agrada por su forma, que constituye para el gusto la condición fundamental. Los colores que iluminan el trazo pertenecen a los atractivos». El atractivo de los colores o los sonidos agradables no hace más que suscitar y mantener la atención prestada al objeto; pero es solamente la forma la que determina el juicio de lo bello y el placer específico al cual está vinculado. En la música, lo que corresponde al dibujo es la *composición.* En cuanto a la emoción, «sensación en la que el agrado solamente está provocado por una pausa momentánea seguida de un resurgimiento más fuerte de la fuerza vital, ésta no pertenece a la belleza».

Conviene, pues, distinguir las *artes de adorno,* artes del bello juego de las sensaciones (música y arte de los colores), en las cuales el único fin es el disfrute, de las bellas artes (artes de la palabra, de la elocuencia y poesía; artes figurativas: pintura, escultura, arquitectura), que contribuyen «al cultivo de las facultades del alma a la vista de la comunicación en la sociedad».

➢ GUSTO, KANTIANA (ESTÉTICA).

II - El placer estético en la estética contemporánea

Lo que la posteridad y el pensamiento contemporáneo retienen de la doctrina kantiana sobre lo bello es, generalmente, la idea del desinterés por el placer estético. Por contra, no la siguen en su exclusión del placer de lo agradable en el juicio del gusto. Si se retira de lo bello todo atractivo, toda emoción, todo placer debido a la sensación, está permitido preguntarse, efectivamente, qué es lo que posee para incitarnos a contemplarlo. Para que un objeto nos cause placer, tiene que satisfacer una necesidad de nuestra naturaleza, tiene que responder a un interés. La palabra desinterés, como la palabra *infinito,* es negativa en su forma, positiva en su fondo. Tratándose de placeres sensibles, conviene, en efecto, distinguir los placeres inferiores estrechamente ligados a la satisfacción de necesidades orgánicas y los placeres superiores que provienen de las sensaciones auditivas o visuales y de su calidad saboreada como tal. Lo que mostraron Bergson, Alain y Pradines es que el artista era capaz de vivir una vida de imaginación y de ensueño que le apartase de la vida práctica. A ejemplo del artista, el contemplativo se desvía de la actitud utilitaria común en la que los sonidos y los colores no son «saboreados» en su propia calidad, sino que son informaciones para llevar a cabo la acción. Gracias a este extrañamiento vuelve a sentir la belleza natural y penetra en el mundo del arte. En esta conversión apenas es constatable a menos que el primer momento del sentimiento estético sea el choque sensible producido por los elementos sensibles que constituyen el objeto estético.

➢ ARREBATAMIENTO.

III - El placer estético en la pintura

Es lo que hace resaltar el análisis tanto de la pintura como de la música. Nadie, en nuestros días, admite que el placer estético se remita en la pintura únicamente al dibujo y en la música a la composición. Tras la pintura romántica de un Delacroix, con el impresionismo y con el arte abstracto, el color* aparece también como objeto para

el gusto, e incluso Alain llega a sostener que «la propia obra del pintor consiste en presentar siempre la forma por medio del color, únicamente» y que de ahí «la pintura se distingue del dibujo e incluso se opone». Kant compartía el prejuicio de los clásicos, claramente expresado por Winckelmann y que volveremos a encontrar en Ingres: «El color contribuye a crear la belleza, pero no la constituye: solamente la revela y hace resaltar las formas». La pintura basada en el dibujo desemboca en un arte de construcción que no deja de ser análogo a la escultura y a la arquitectura. La pintura basada en el color –y que predominará en el momento en que Kant desaparezca– es un arte de atmósfera que se aproxima a la música. Como dijo Delacroix, esta «impresión que resulta de semejante agrado producido por los colores, las luces y las sombras... es lo que llamaban la música del cuadro». Siendo la forma y la línea reconocidas, sobre todo por la inteligencia, el color, en cambio, ejerce su influencia sobre la sensibilidad: no tiene más remedio que ser sentido. La música se sirve del arte abstracto, que reivindica para sus combinaciones de líneas y colores una independencia total, con respecto a la realidad, como lo hace la música.

Pero incluso si la forma es, sin duda, ante todo un «placer de reflexión», no se puede admitir que provoque la visión de las líneas y de sus combinaciones asociada a la satisfacción intelectual. Para tomar conocimiento de una línea, nuestro ojo está obligado a reconocerla, y es una verdadera alegría física para el sujeto revivir el momento real en que la mano la trazó. Hogarth ofrece un ejemplo significativo de esto cuando escribe sobre la línea en S: «El ojo se recrea singularmente al seguir esas líneas en sus espirales, así como en sus concavidades y convexidades, que se ofrecen alternativamente a la vista».

IV - El placer estético en la música

La posición de Kant con respecto a la música es todavía más difícil de comprender. Su parcialidad referente a la música sorprende. La reduce a un *juego artístico* de las sensaciones auditivas, igual que hay un juego artístico de las sensaciones visuales y un *arte de los colores*. También después de haberse resignado a clasificarla dentro de las bellas artes, pero en último lugar, cambia de parecer y la sitúa bajo el mismo plano que la broma *(Scherz)*. Como ella, dice, «la música *(Tonspiel)* merece más bien ser considerada como un arte agradable que situarla entre las bellas artes». Hoy se ha acordado pensar, con Pradines, que la musicalidad y el agrado son inseparables y que la creación musical es inseparable del «gusto por el sonido» y que ambos son una y la misma cosa.

No se trata de decir que el placer estético de orden musical se reduzca al placer físico. El sonido, decía Hegel, es hermano del alma. Como dice Pradines, «la música no *representa* nada y jamás *dice* nada, pero tiene el poder de expresar toda la vida sentimental y espiritual del hombre, transfigurándola, es decir, *simbolizándola*. En el seno de las innumerables combinaciones de sonidos, acompasados por ritmos más o menos acusados y por medidas más o menos rápidas, se hace escuchar purificada por la interpretación que los transporta a toda la riqueza posible de los sentimientos afectivos, morales o religiosos y a todas las vicisitudes de la existencia humana.

V - Conclusión

Parece resaltar de estos análisis que la preocupación de Kant por establecer la universalidad y la necesidad del juicio del gusto le llevó de alguna manera a descarnarlo, incluso estando conforme con Epicuro en que «todo placer es una sensación *animal*, es decir, *corporal*».

La lectura de los empíricos le había conducido a hacer del juicio del gusto un sentimiento y a admitir el papel del placer en este mismo sentimiento. Ciertamente, el placer sensible no figura solo, y, en contra de los empíricos, resaltó justamente la alegría intelectual inherente al juicio del gusto, que conlleva el ejercicio del entendimiento tanto como el de la imaginación. Sin embargo, su desconfianza con respecto a la sensibilidad le hace excluir indebidamente el agrado y la emoción del sentimiento de lo bello, cuando la estética moderna las asocia a los elementos intelectuales. Tanto en la contemplación estética como en la creación artística está presente el ser humano en su totalidad. No parece, pues, posible, cualquiera que sea la importancia del estado del espíritu del sujeto en la contemplación, que el acto estético se reduzca a esto. También es cierto que ninguna clase de interés utilitario ni siquiera moral se ha contemplado aquí. Pero, igual que el acto moral, según Kant, tiene un interés supremo, aunque absolutamente opuesto al interés utilitario sobre el cual debe justamente triunfar, la contemplación estética se revela como una actividad espiritual del mayor interés. Nos sentimos por ella transfigurados y experimentamos un sentimiento que es semejante al del respeto por el orden moral. Es un sentimiento de admiración específico y fecundo con el cual tomamos conciencia de que nuestra personalidad se despliega y es el placer estético en toda su plenitud lo que nos lo notifica.

L./M. M.

➢ BELLO, FREUDIANA (ESTÉTICA) *[IV]*, GUSTO, JUICIO, KANTIANA (ESTÉTICA), PSICOANÁLISIS *[I]*.

PLAGIO / PLAGIARIO. En el derecho romano, un plagiario era el que vendía como esclavo ya fuese a una persona libre, ya fuese a un esclavo que no le pertenecía. Por analogía, hoy en día se llama plagiario al que hace pasar por suya la obra de otro. El verdadero autor, se ve, pues, perjudicado en el beneficio y en la reputación que se le hubieran otorgado; pero para el estudioso de la estética, el plagio no es solamente una deshonestidad: es también una devaluación de la obra del plagiario, pues en ella no se tienen en cuenta más que las partes plagiadas.

El plagio se distingue: *1)* de la *cita*, pues ésta es atribuida a su autor, *2)* de la *documentación*,

que entra en un trabajo nuevo y original, *3)* de la *adaptación,* pues la obra adaptada es modificada y además el verdadero autor está reconocido, *4)* de la *influencia,* que juega globalmente cuando las imitaciones del plagiario reproducen exactamente el original, *5)* de la *compilación,* que imita o copia a uno o varios autores y hace un conglomerado de los originales; sin embargo, en el caso de que el compilador no reconozca estas copias, puede haber plagio. A. S.

➢ CONTAMINACIÓN, FALSIFICACIÓN, COPIA, IMITACIÓN *[ii].*

PLANO

I - En profundidad

1. En una obra pictórica o teatral, parte del fragmento de diégesis* presentado o representado, definido por su distancia con el espectador. Los planos organizan y sugieren la profundidad. El primer plano es el que se encuentra más avanzado con relación al punto de vista del que lo mira; los otros se escalonan por detrás.

➢ PERSPECTIVA, PUNTO DE VISTA.

2. Organización de una obra literaria, disposición de sus partes en su desarrollo temporal. El plano tiene una gran importancia estética por el hecho de que las partes de la obra no son aprehendidas individualmente y cada una en sí misma, sino unas en relación con otras, en su sucesión. Además, el plano asegura la unidad de la obra en su complejidad. A. S.

➢ COMPOSICIÓN, CONSTRUCCIÓN, DESBASTAR.

II - En superficie

1. Pintura

Cuando se habla de color plano se quiere decir un color muy constante aplicado de una manera unitaria sobre toda una superficie, la mayoría de las veces limitada por contornos precisos más allá de los cuales encontramos otros colores igualmente planos. El límite que los separa suele estar marcado por un trazo continuo y más o menos ancho. Los colores en el arte egipcio son planos (salvo algunas excepciones durante la época amarniana). El color plano, que excluye cualquier modulación de matiz y de luminosidad, excluye también toda idea de evocar un relieve y de «trabajar el motivo». En la pintura figurativa supone también siempre una estilización muy acentuada. Es eminentemente decorativo por el hecho de que respeta y da valor a la superficie sobre la cual se aplica. Algunas técnicas: el esmalte tabicado, la vidriera, las aplicaciones de tejido o el troquelado de papeles pintados, la marquetería o las incrustaciones exigen el color plano que caracteriza su buen estilo. La desaparición del color plano en estas técnicas viene a ser un factor de decadencia, un desconocimiento de lo que tienen de originalidad, un deseo molesto de imitar el estilo de la pintura figurativa tradicional.

Desde hace cincuenta años, la pintura figurativa ha dejado de dedicarse a trabajar el motivo antes que nada, a aplicarse en las ilusiones de relieve y de perspectivas aéreas. El color plano ha cobrado también una importancia que no tenía anteriormente más que en el estilo decorativo. El aduanero Rousseau y Henri Matisse son buenos ejemplos. El arte abstracto lo ha usado mucho también: es el caso, por ejemplo, de Mondrian.

2. Otras artes

En las otras artes plásticas, el adjetivo plano no es de un uso tan preciso y corriente. A veces se utiliza al hablar de escultura, donde se habla de bajorrelieves planos para designar el tipo de bajorrelieve en el que la parte saliente es prácticamente chata y se destaca del fondo por un contorno muy claro, de manera que toda la obra se reparte en dos planos paralelos muy poco distantes el uno del otro. Es el caso del hermoso león estilizado del palacio del rey Capara en Tell-Halaf (siglo XII antes de Jesucristo) o del bajorrelieve de la mastaba de Ajutotep o, en el arte contemporáneo, algunos bajorrelieves de intención claramente decorativa, de J. y J. Martel. También aquí, este prejuicio exige una estilización poderosa y expresiva, por la valoración del contorno de la parte en relieve y la fuerte esquematización de todo lo que es figurado dentro de ese contorno. E. S.

PLÁSTICAS (materias). Materias coloidales macromoleculares, fabricadas artificialmente, y que pueden ser moldeadas o vaciadas al fuego (de ahí el empleo de la palabra *plástica).*

Su utilización industrial actualmente es considerada. Las materias plásticas (plexiglás, nylon, poliamidas, resinas vinílicas, acrílicos...) interesan a la estética, pues son frecuentemente empleadas en arquitectura, en las artes decorativas (mobiliario, luminaria, objetos de todas clases, tejidos) y en pintura (aguadas, colores acrílicos, gliceroftálicos...). Las materias plásticas pueden estar diversamente coloreadas, algunas son muy resistentes pero se prestan, sin embargo, a todas las formas y curvaturas posibles; soportan moldeados de una extremada fineza. Con un aspecto muy liso, con colores a menudo vivos, abriéndose a todas las posibilidades de innovación, las materias plásticas (cuando son efectivamente utilizadas tal como son y no para imitar la piedra, la madera y el metal) presentan un interés estético real, y forman parte sin problemas de numerosas decoraciones contemporáneas. L. F.

PLÁSTICO (artista). ***I - Sentido etimológico*** (del griego πλαστικός, latín *plástico:* reltivo al modelaje): el que modela las figuras, da forma a las sustancias sólidas, crea objetos en tres dimensiones.

➢ MODELAR.

II - Por extensión: todo artista, ya sea pintor, escultor, arquitecto, dibujante, decorador e incluso coreógrafo, que trabaja sobre formas en las artes de la vista*. El empleo de este término genérico está ligado a la voluntad de no levantar fronteras entre estas artes. Tr. B.

PLÁSTICO (material). Del griego πλαστικός, que puede ser moldeado, dado forma. Del moldeado de la arcilla, el término se ha extendido a

todas las artes de la forma y el dibujo que se dirigen a la vista y se expresan esencialmente en el espacio; se las agrupa bajo la apelación genérica de *artes plásticas*. Así, a la escultura se le da forma a partir de un bloque (de piedra, de madera, de escayola para el vaciado en bronce...), la pintura es la colocación, sobre una superficie plana, de figuras o formas, la arquitectura es la realización de un edificio en el espacio.

Empleado como sustantivo femenino, la palabra designa el conjunto de formas de una estatua, y se emplea para decir de una persona que tiene un cuerpo escultural, que tiene una plástica interesante, o una buena plástica.

Por extensión, el músico Jacques Kalcroze habló de una «música plástica que moldea las sonoridades según las normas rítmicas creadas directamente por los movimientos expresivos del cuerpo humano» *(Revista musical;* 1-XI-1925).

L. F.

➢ ARQUITECTURA, DIBUJO, PINTURA, ESCULTURA.

PLATÓNICA (estética). El término *estética platónica* puede tomarse en tres sentidos:

I - El estilo y el arte literario de Platón

Platón, a pesar de la vanidad de la elocuencia demostrada en el *Fedro,* utiliza seducciones poéticas, dialoga teatralizando el discurso: alegoría que ilustra lo que un interlocutor concibe penosamente (la Caverna de la *República);* el mito, inventado o recreado, mostrando ficticiamente lo que está al límite de lo pensable (la Edad de Oro de la *Política);* el pastiche, parodiando las estériles facundias literarias (tal como el discurso de Lisias en *Fedro);* la «sublimación», tal como la composición encajada del *Banquete;* sin contar el recurso a las figuras de estilo: la prosopopeya de las *Leyes,* la semblanza caricaturesca de Aristófanes, los retruécanos, las homofonías, etc.

En conjunto, esto confiere a los *Diálogos* un espíritu inigualable, incluso si Platón no se dejaba engañar por sus procedimientos en la medida en que son interpretados por Sócrates. Así, se constituye una estética: el recogimiento lógico, en consideración al sentido verdadero de lo que se manifiesta en imágenes o por los sentidos.

II - La concepción del arte y de lo bello en Platón

Platón no estudió el conjunto de la obra bella en consideración a su economía y sus valores, como hizo Aristóteles en la *Poética;* el único diálogo consagrado a lo bello, *Hipias el Mayor,* rechaza como insuficientes varias definiciones corrientes, y no concluye en ninguna concepción positiva. Sin embargo, aunque este tema no haya sido objeto de una investigación en Platón o de una exposición propia o sistemática, y aunque Platón se interese en el arte o en lo bello sobre todo a propósito de otros problemas, metafísicos o éticos, es cierto que existe una estética platónica, que se puede extraer de un gran número de pasajes en sus obras.

1 / La idea de lo Bello

Platón inaugura la estética con un intento de definición de lo Bello en *Hipias el Mayor:* no por lo que existe bellamente (τί ἐπι καλόν, 287 d5), sino porque y por lo que una cosa parece bella (ὅτι ἐπὶ τὸ καλόν, 287 d6), o el *eidos* de lo Bello (289 d4). Esta idea es mostrada en el *Banquete,* como el final de una formación que lleva gradualmente del bello cuerpo a los bellos saberes (lo bello cognitivo) y, finalmente, al saber de lo Bello que es cualitativamente diferente, pues es insensible, no engendrado, pero eterno, absoluto, idéntico a sí mismo, puro (εἰλικρινές), sin mancha (καθαρόν), sin mezcla (ἄμιατον), y uniforme (μονοειδὲς) (211 b2, e4). Una definición de esto está en *Fedro* (250 d): «la Belleza ha tenido esta prerrogativa de poder ser lo que se manifiesta con mayor esplendor y lo que más atrae al amor». Así, la Idea de lo Bello es indisociable del amor como deseo de saber y está, pues, identificada a los otros valores: la justicia, la sabiduría, la verdad.

Señalamos que Platón disocia, contrariamente a los proverbios griegos, bellezas moral y física: de este modo, el sileno Sócrates, tan feo físicamente como bello moralmente, tiene su contrafigura en Fedro, tan deseablemente bello como tonto, y su perfección en Charmido, tan bello como sabio.

2 / La armonía y las proporciones matemáticas

Por una parte, Platón valora el arte siguiendo la etimología pitagórica, está construido a partir de relaciones numéricas. De este modo la *armonía* es definida por las consonancias, no por experimentación, sino según sus relaciones matemáticas *(República,* VII, 531 c.). En efecto, la *mousiké* griega incluía en ella la acústica, estudiando las relaciones de longitud entre cuerdas vibrantes. Así, en el *Timeo* las proporciones concebidas por el Demiurgo hacen corresponder los acordes musicales (cuarto, quinto, octavo) con relaciones numéricas simples (4:3 / 3:2 / 2:1), contenidas en la proporción armónica (12:8:6). La escala platónica se compone de cinco tonos mayores en los que se intercalan no semitonos, sino «restos» *(leimma).* Estas proporciones musicales son análogas a las proporciones cosmológicas de las órbitas planetarias, hasta tal punto que se puede asociar a cada revolución «un único sonido», definiendo así una música de las esferas por «un acorde consonante» *(República,* X, 617 b.).

3 / La devaluación de las artes de la apariencia

Por otra parte, devalúa la imitación o la adulación según una jerarquía de las artes ilustrada con el ejemplo de las «tres camas» (id., X, 597 b): el arte divino que produce todas las cosas naturales con respecto a las esencias uniformes, el arte humano del obrero que produce determinada cosa (una cama) con respecto a su forma única, el arte humano del imitador (el pintor) que produce la apariencia del objeto, no directamente, sino como reflejo degradado de lo real, como «imitador de lo que los otros son obreros» (597 e). Esta imitación es criticada por su status de reflejo, pues no solamente representa la apariencia de las cosas en lugar de su esencia, y se parece en esto a la opinión equivocada, sino porque también tiene como

fin imitar la aparición de esta apariencia –en esto Platón retira a la imagen pictórica todo status fenomenológico–. Así como el arte divino supone un conocimiento idealista adecuado a la cosa, las artes de la apariencia ignoran las causas y la naturaleza de los efectos, incluso si exponen las simulaciones. Esta relación con el saber está también desarrollada en el *Sofista,* en donde Platón justifica la denominación de tales artes como «imitación» por analogía con la práctica del mimo (267 a), en donde ya no establece una jerarquía según la identidad del ejecutor, sino que construye dicotomías en los géneros. El arte se escinde en arte de producir o de adquirir; el primero se divide en producción humana o divina (2667; los dos se subdividen en producción de una realidad o de un simulacro, siendo los artefactos estéticos «como una especie de sueño humano a la manera de las personas despiertas» (266 c), y la forma más degradada del simulacro la falsificación opinante e ignorante de los valores ético-políticos.

La condena de la simulación artística no es solamente el rechazo del espejismo que abusa del espectador al mantener lo falso como verdadero, tal como las raíces de Zeuxis, pues si Platón vuelve a lanzar el naturalismo, mantiene el realismo, debiendo las obras recoger realidades inteligibles, según el canon egipcio *(Leyes,* II), pero responde a una exigencia ética: preservar de toda forma de encantamiento sofista a la juventud y a las gentes «alejadas de la verdad de las cosas» *(Sofista,* 234 c).

4 / El arte y la educación; el respeto por las artes moralizantes

Efectivamente, el arte no está concebido como una expresión de los sentimientos, como lo creyeron los románticos, sino como una potencia que afecta al alma y «contamina el juicio» *(República,* V, 595 b) en la medida en que la simulación arruina la razón. La estructura del arte moldea la del alma: las artes imitativas provocan la esclavitud de las pasiones, y a la inversa, la música militar al modo dorio conlleva la valentía, el modo frigio dulcifica las costumbres, invitando a la sabiduría (id. III, 399). El alma no es ni virgen ni está dispuesta a tal acción exclusivamente: es rica en diversas y encontradas potencialidades, tanto de las pasiones esclavas y malvadas como de las aspiraciones soberanas y bienhechoras, que se pelean en «una justa en la que lo que está en juego es la realización del bien o del mal» (id. V, 608 b), y cuya imagen es el antagonismo de los caballos del carro alado del *Fedro.*

Por esto la imitación es rechazada, pues está expuesta a las pasiones: el arte invita al espectador, por identificación, a la desmesura. Estas artes imitativas tienen como fin buscar el agrado del público burlado por la ilusión de saber, por la ignorancia del poeta incapaz de instruirle realmente y adulando los absurdos. Se han devaluado porque su objeto –la turbación pasional– no permite en sí una maestría, y menos aún una concordia política. Lo cual afecta en primer lugar a los niños, espíritus frágiles. Se trata, pues, en nombre de una educación (la *païdeia* tan importante en Platón) de que el arte ha de ser laudatorio «a fin de que la juventud se entregue a las bellas actitudes y a los bellos cantos» *(Leyes,* 656 d). Kant volverá a tomar el mismo argumento (cf. *Crit. Jug.,* § 59; C. R. Prat, *Métodología).* Un imperativo ético condena, pues, las copias irracionales, contrarias a la Ciudad justa, al discurso verdadero, a la idea de lo Bueno. Ésta orienta regularmente los pensamientos y los actos (cf. *República,* VII), decide sobre lo que es decente o inaceptable: «no acoger de ninguna manera toda poesía de carácter imitativo» (id, 595 a). Platón no concibe, como Aristóteles, una *catarsis** que aniquilaría las pasiones por exaltación, despojándolas, de este modo, de toda función anarquizante.

Pero, sin embargo, no excluye a todas las artes, las elige; «todo lo que hay que admitir de la poesía en el Estado, es solamente los himnos a Dios y los cantos de homenajes a los hombres de bien» (id. 607 a). En esto Platón sigue la relación del arte griego con la verdad. Esta *aletheia* es pensada respecto de las Musas: la única memoria presente al descubrir lo inolvidable. De este modo, las artes celebran los grandes hechos y las personas de mérito, pues las alabanzas son el memorial comunitario. Y para salvaguardar a la comunidad hay que honrar a los hombres de bien que son los virtuosos en el sentido griego: los valerosos cuyo hermoso vigor sin tregua complace a todos, pues es medida común; y estos Dioses son el orden cósmico del cual procedemos (cf. *Timeo).* Así, las esculturas de Fidias, las alabanzas de Píndaro y la música que ordenan las costumbres son admisibles; por contra, las farsas de Aristófanes están excluidas. Así, las bellas artes deben conformarse a un paradigma: la Idea de lo Bueno *(Idea tou agathou),* noción de valor común antes que de Bien cristiano, pues las elecciones de Platón no son una censura de los vicios, sino una voluntad de concordia para una vida en buena inteligencia.

5 / La inspiración

Aparece de este modo un tipo de arte filosóficamente admisible que Platón analiza considerando su origen y su inteligibilidad. En el *Ion,* Sócrates plantea dos elementos de una analítica de la inspiración: al aedo, por no poder auto-entenderse, le es necesaria la hermenéutica filosófica para toda clasificación del arte, por lo que esta imposibilidad tiende a la naturaleza misma del «furor» artístico.

El poeta no considera como un estatus el ser creador, en el sentido romántico de innovador responsable de su obra, sino el ser un «intérprete de los Dioses» en donde el recitante no encuentra en su propia deliberación la liberación poética, sino que es un mediador entre el público y lo Divino. Así, resulta que el arte es una cadena de meditaciones que tiene como fuente a las Musas (que, más que genios bondadosos, son la objetivación de un fondo de armonía que se descubre en la abundancia), y por mediadores al autor (Homero), el rapsoda (Ion) –lo cual está ilustrado por la piedra magnética de Heracles.

El talento del poeta no es el resultado de una profesión, pues podría explicitarse sin problemas y sería igualmente adecuado para cualquier persona, sino que es una «participación de los Dioses» (534 c), un *entusiasmo* que se opone a la ciencia *(Ion,* 532 c; *Meneón* 99 c) y transporta al poeta de

tal forma que no puede razonar su estado. Si pierde la razón no es por patología. Pues este éxtasis, del cual no es dueño ni consciente, suspende su reflexión; no se trata de un desarreglo irracional, pues lo divino es un principio de inteligibilidad cósmica, y el poema ofrece orden y belleza por su métrica. El entusiasmo insensato *(ekphron,* 534 b) es una disposición psíquica que se altera en relación a una percepción sensata de lo real para poner en evidencia otro grado de ordenación por el ascendente positivo y dinámico de Dios. No se trata de que la pierda por sofística, pues incluso si es ignorante e inepto para juzgar los hábitos sabios o técnicos de un poema, esta posesión divina positiva la preserva de toda injusticia.

La inspiración poética es de este modo un grado superior de racionalidad, pero se escapa al entendimiento que es finito. Ésta es la tercera de las «manías» expuestas en el *Fedro* (244): despues del delirio pítico de la divinidad, tras el delirio dionisíaco que purifica las maldiciones y antes del delirio erótico que educa al alma para el amor, aparece el delirio poético que, lejos de ser puesto en duda, está valorado como el homólogo del demonio filosófico *(Apología,* 22a). Este estremecimiento sagrado se distingue, pues, tanto del oficio académico, efecto de un laborioso aprendizaje, como de la ciencia –lo que volverá a tomar Kant (cf. *Crit. Raz.,* §§ 43, 46).

Pero si el ateniense de las *Leyes* (IV, 719 c) reconoce que «un poeta, dice, cuando se sienta en el trípode de las Musas, entonces no está en el buen sentido», puede ser un rasgo irónico por parte de Platón, pues finalmente este poseído no vale en sí mismo sino como portavoz, ya que ignora de qué está hablando, y no dispone apenas de espíritu crítico y se limita a un género.

Sobre este último punto, las opiniones de Platón difieren según la relación: con respecto al entusiasmo el rapsoda puede ser actor *(Ion,* 536 a) incluso si el ejercicio simultáneo de estos dos talentos es imposible para el imitador *(República,* III, 394 a), quien, azdemás, no puede ser simultáneamente autor trágico y cómico (id.), cuando con respecto al arte el mismo hombre puede componer en dos géneros *(Banquete,* 223 d), y que con respecto a la inspiración, un único género corresponde a un solo Dios y atormenta al poeta.

III - La herencia de Platón

Aunque se trate más bien de una estética *platonizante* o *platoniana,* no se puede separar la estética de Platón de todo lo que siglos de estética han bebido en él.

1 / La forma dialogada retomada por tantos autores ha sido utilizada en estética (cf. Valéry, *Eupalinos).*

2 / Los temas han sido también tomados de Platón: el tema de las Ideas, por ejemplo, en los poetas de la Pléyade, en el Renacimiento (cf. Du Bellay, 113.° soneto de *El Olivo: la Idea).* Después, el amor: como el mito de Andrógino (cf. *Banquete),* ya se trate del alma hermana, reencontrada, ya sea de una personalidad doble, turbación de la belleza que inspira (cf. Tadzio en *Muerte en Venecia* de Visconti); como «el amor platónico», interpretación cortesana de los grados de elevación hacia lo Bello (cf. *Banquete);* como, a la inversa, la «socratización» en Sade, y una muerte: ese «canto del cisne» (cf. *Fedón)* vuelto a tomar por la poesía y la ópera.

Así, el *Ion* hizo su aportación a la teoría del *furor poético* en los poetas latinos o en Ronsard, y el *Timeo* a una concepción cosmológica y psicológica de la escala musical, y a una finalidad ideal del arte (cf. *La Escuela de Atenas* de Rafael). Inspiró también teorías de la correspondencia entre la música y la arquitectura, y numerosas investigaciones sobre las proporciones matemáticas del cuerpo humano, a partir de la *República;* consultar a Alberto Dürer; consultar el papel de Luca Paccioli como intermediario entre matemáticos platónicos o artistas.

Por otra parte, señalemos el papel de la nostalgia como éthos estético, en donde el poeta echa de menos un puro cielo de Ideas, según el tema de la reminiscencia, o según el de la procesión del alma que inspiró a un buen número de románticos alemanes (cf. Hölderlin.)

A la inversa, ciertos artistas contestaron la tesis de Platón, como el *Anti-Platón* de Y. Bonnefoy, que vuelve a dar crédito a lo sensible, en relación a una valoración de la poesía oriental.

En conjunto, Platón y el platonismo son la referencia principal y necesaria del arte occidental, aunque no fuera más que porque el arte en ellos no sólo ha sido *vivido,* sino *conocido,* definido y situado, por medio de sus interrogantes, mucho más próximo a lo moral que a lo sagrado. C. G.

➢ AMOR *[I],* APARIENCIA, ARQUETIPO, EFEMÉRIDES, ESENCIA, LISONJEAR *[III],* FORMA *[V, 1],* IMITACIÓN *[I],* INSPIRACIÓN, MITO *[I],* PROPORCIÓN.

PLEONASMO. El pleonasmo (del griego πλεονασμός, de πλεονάζειν, ser superabundante; πλέον, más) es una figura* de retórica* que consiste en la repetición de una palabra ya expresada en la proposición o de una superabundancia de términos que tienen la misma significación. El pleonasmo, en el lenguaje corriente, es frecuentemente una falta vulgar que emplea palabras inútiles para expresar una determinada idea: ayudarse mutuamente, un falso pretexto, las fases sucesivas, una breve alocución, etc. Por el contrario, está justificado como procedimiento de estilo que se propone deliberadamente poner de relieve la expresión de un pensamiento. Citemos a La Fontaine: «Pero al fin lo he visto, visto con mis ojos, os digo» (IX, I) o el célebre pasaje de Tartufo: «Lo he visto, digo, visto, con mis propios ojos visto» (V, 3). Antónimo: elipsis*. L.-M. M.

POBRE (Arte). Creado en 1967, el Arte Pobre *(Arte Povera)* se caracteriza por su voluntad de escapar a todo circuito comercial, así como a las estructuras y a la ideología del mundo del arte. Los miembros de este movimiento, que pertenecían a nacionalidades diferentes, los más conocidos son Joseph Kossuth, Walter De Maria y Joseph Beuys, rechazan, ante todo, la noción de obra*, que ellos sustituyen por la de búsqueda, y más exactamen-

te por proceso de búsqueda. Para ellos, se trata sobre todo de detectar, de medir y de definir la forma de la energía* subyacente a todo fenómeno, para provocar en el espectador una experiencia vital más intensa, y una mayor creatividad*. Sirviéndose de materiales «pobres» (alambres, fieltro, caucho, plomo, vidrio, grasa animal, tela de sacos de yute, etc.) estos artistas no pretenden crear una obra eterna, sino proporcionar, gracias a «acciones materializadas», informaciones visuales, y «ayudar al mundo revelando las verdades místicas» que contiene (Germano Celant). N. B.

POEMA. *I* - En el sentido restringido del término, el *poema* designa una obra literaria versificada, generalmente de una determinada longitud en oposición con *poesía,* reservada a los poetas más breves: de este modo calificamos a la *Ilíada* como poema épico, mientras que decimos más bien: las poesías de Baudelaire.

Más generalmente, se califica de *poema* al producto de la actividad creadora del poeta, independientemente de la versificación. Desde el siglo XVII, se habla así de *poemas en prosa,* tales como el *Telémaco* de Fénelon. Más tarde, Diderot no dudará en calificar de poemas las novelas de Richardson *(Elogio de Richardson,* 1761). En el siglo XIX, el término de poema en prosa está generalmente reservado para los textos breves, de inspiración poética pero no versificados, tales como los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire.

II - El término poema es a menudo especificado desde el punto de vista del género. La pertenencia de un poema a uno u otro género no se mide siempre bajo los mismos criterios: a veces el criterio es la forma, a veces el contenido, en otras ocasiones las dos cosas a un tiempo. De este modo, cuando se habla de un soneto, lo que se reconoce es la forma, lo mismo que cuando nos referimos a una elegía* antigua. Por contra, la elegía postantigua no es definida ya por la forma de la versificación, sino únicamente por un cierto tono poético melancólico o triste. El poema épico se define por su contenido, pero el poema dramático lo hace por su modalidad de entonación. En cuanto al poema trágico, éste se define a la vez por su modalidad de entonación y por su contenido. No existe, pues, una clasificación homogénea que permita constituir clases de poemas definidos según un criterio único y universal. Las teorías poéticas surgidas a partir del romanticismo y del idealismo alemanes han intentado establecer una clasificación unívoca, sobre la base de criterios de orden ontológico, es decir, de contenido. Pero sus sistemas, que no admitían más que tres clases de poemas (poema épico, dramático y lírico) se han revelado incapaces de subsumir la diversidad y multiplicidad de las distintas formas poéticas, recurriendo a un reduccionismo empobrecedor.

III - En la medida en que el término poema connota ideas de complejidad y coherencia formal referentes a una creatividad excepcional, se emplea también para las obras de arte no literarias. De este modo, Baudelaire, que identifica el poema a la composición (independientemente del material con el cual se ejerce), puede hablar de los poemas de Delacroix. También en música, en donde los compositores postrománticos (por ejemplo, Richard Strauss) han calificado sus obras instrumentales de *poemas sinfónicos**. J.-M. S.

➢ VERSIFICACIÓN.

POEMA SINFÓNICO. Pieza orquestal escrita sobre un «programa» preexistente, historia o poema. La música de programa existe desde hace mucho tiempo; en el siglo XVIII, las oberturas de ópera eran a veces el resumen de la acción que va a continuación (obertura de *Don Juan,* de Mozart), pero es en el siglo XIX, con el establecimiento de la gran orquesta sinfónica cuando el poema sinfónico adquiere su forma con Liszt, Berlioz, etc. Ciertas sinfonías* son verdaderos poemas sinfónicos en algunos de sus movimientos *(Sinfonía Pastoral,* de Beethoven, *Sinfonía fantástica,* de Berlioz, *Sinfonía Fausto,* de Liszt). El poema sinfónico no tiene forma fija, debe calcarla de lo que cuenta (ver, por ejemplo, *El aprendiz de brujo,* de Paul Dukas sobre una balada de Goethe). E. H.

POESÍA. *I* - En el sentido más inmediato del término, la poesía es el arte de producir poemas. Por extensión, el término se emplea también para calificar el resultado de la creación poética: la poesía es, de este modo, el conjunto de producciones poéticas. Un empleo más específico del término lo reserva, en oposición al poema, para los textos breves.

Así como hace mucho tiempo que el poema estaba identificado con la versificación, la poesía se oponía a la prosa. Cuando con la revolución romántica dejó de estar ligada a la versificación, no por ello dejó de oponerse a la prosa. Sin embargo, ya no estaba tomada entonces en un sentido lingüístico, sino filosófico, y se oponía al conjunto de la literatura, versificada o no.

Según las teorías de Friedrich Schlegel o de Schelling, la poesía (luego la literatura) se opone a la prosa como lo concreto a lo abstracto, como la lengua motivada a la lengua arbitraria, como la representación simbólica a la discursividad científica, etc. Bajo una u otra forma, esta concepción influyó durante mucho tiempo en las teorías consagradas a la poesía. Actualmente, se tiende a volver a una definición estrictamente lingüística de la prosa, pero admitiendo que la poesía no es sinónimo de versificación y que, por lo tanto, la poesía y la prosa no se excluyen de ninguna manera. El proyecto de una poética de la prosa no es más paradójico que el de una poética consagrada a la poesía versificada.

II - Cuando se especifica la poesía según su pertenencia a uno y otro género, nos encontramos con los mismos problemas que encontraríamos en el tema de la pertenencia genérica a tal o cual poema (consultar *supra).* La existencia de diferentes géneros poéticos es innegable, pero se trata siempre de configuraciones históricas particulares constituidas a partir de los criterios más diversos y parece casi imposible que se pueda establecer una clasificación sistemática y universal. Pero aparte de

los diferentes géneros, se puede decir que la poesía se reparte entre los cuatro grandes dominios que se estructuran alrededor de las dos dicotomías: *a)* poesía popular *versus* poesía culta; *b)* poesía oral *versus* poesía escrita. Contrariamente a un prejuicio bien afianzado, las dos oposiciones no pueden estar superpuestas. Si bien es verdad que antiguamente toda poesía escrita era poesía culta, esto ya no se da desde que se recogió por escrito la poesía popular, y, sobre todo, después de la extensión de la alfabetización, el modo de producción de la poesía popular es a menudo directamente un proceso de escritura. Una razón más fundamental que prohíbe semejante identificación reside en el hecho de que existen numerosas tradiciones de poesía oral culta: es el caso de los poemas genealógicos africanos, el Rigveda o el Mahabharata hindú y, de una manera más general, una gran parte de las tradiciones poéticas de las civilizaciones sin escritura.

III - Lo mismo que el término poema, el término poesía ha tomado una dimensión extraliteraria. Así, hablamos de la poesía de un cuadro, de una obra musical, y también de obras no humanas, tales como un paisaje. En este sentido, la poesía es la capacidad que posee un objeto cualquiera para producir en nosotros una reacción afectiva e intelectual igual a la producida por un poema. Así como las reacciones afectivas provocadas por los poemas están en gran medida culturalmente determinadas, lo que es tomado como poético en una época dada no lo es necesariamente en otra: de este modo, los Alpes, que fueron para la estética de las Luces la encarnación de lo grandioso y de lo terrorífico, se mudaron en la época romántica en símbolo poético por excelencia. Dicho esto, no es de nigún modo imposible que se den contatos antropológicos, es decir, que podemos admitir que existe un cierto número de configuraciones de objetos y de situaciones que producen en todos los hombres reacciones afectivas, si no idénticas, al menos sí parecidas; una especie de estado de espíritu estético que podría estar provocado por un poema así como por un paisaje. Se sabe que el descubrimiento de estos universos constituye el fin último de la mayoría de las estéticas de la Edad Clásica y de las Luces, y esto bajo la forma de una teoría de lo Bello Natural.

El estatuto de las teorías de lo Bello natural está íntimamente ligado al problema de la naturaleza en el discurso poético. Las teorías prerrománticas que definían la poesía como actividad de *mímesis*, de imitación de la naturaleza, buscaban con toda naturalidad en la naturaleza real imitada por la poesía los fundamentos del sentimiento poético, en virtud de un axioma muy simple: si la especificidad de la poesía reside en su carácter mimético, el fundamento de su eficacia debe en primera instancia situarse en lo que ella imita. Cuando la revolución romántica hace triunfar la tesis contraria, el estatuto de lo bello natural cambia: si la naturaleza es bella es porque en ella se expresa el Divino Creador, como en la obra poética se expresa el poeta. J.-M. S.

➢ Bello, Poética, Prosa *[IV]*.

POETA. Por poeta se entiende al creador de la obra poética. En la época clásica se especificaba voluntariamente el término según la pertenencia genérica de las obras producidas por el poeta en cuestión: se distinguía de este modo al poeta dramático del poeta satírico o del poeta épico, etc. Actualmente, el término poeta, cuando se emplea sin especificar, designa generalmente al poeta lírico. Para los creadores de textos literarios no líricos se prefiere generalmente los términos autor o escritor.

Paralelamente a las especulaciones que conciernen al origen sagrado o no de la poesía, nos hemos remitido durante mucho tiempo a diversas teorías consideradas como explicativas de la productividad del poeta a causa de alguna característica espiritual o psicológica sobrehumana, ya se trate del orden de una posesión demoníaca (así expresado en Platón), de una visión mística (en los neoplatónicos del Renacimiento) o de una imaginación creadora (en los teóricos románticos). A esto se opone una teoría más «positivista» que podemos remontar hasta Aristóteles y que se difunde sobre todo durante una parte de la Edad Media para triunfar en el Siglo de las Luces: tradición que, sin negar necesariamente la especificidad de la visión poética, considera la obra poética primordialmente como un estado del *hacer* artesanal del cual debe ser posible descubrir la *techné* específica.

Actualmente, el debate está lejos de cerrarse, pero, sin embargo, parece haber un consenso mínimo en torno a esta constatación primordial: cualquiera que sea el poeta y la naturaleza de la visión, el análisis y la teoría literaria tienen como único objeto los textos y su historia antes que la personalidad de sus autores (probablemente debido a que existen numerosos textos poéticos que no pueden remitirse a un único autor, sino a una tradición colectiva). J.-M. S.

➢ Entusiasmo, Furor, Inspiración, Musa.

POÉTICA

I - El predicado poético

El término poético es en principio un adjetivo. Sea, pues, el predicado poético. Tan pronto como se les acerca, algo ocurre entre lo poético y la poesía, pues se entiende poético con relación a poesía; pero todo poema no es necesariamente poético, como tampoco está la poesía necesariamente consagrada a calificar poemas. Cuando se recurre al adjetivo, esto invita a extender el sentido de la poesía hasta llegar al sentido del alemán *Dichtung*, ir más allá de un «arte de versos», puesto que también hay poemas en prosa, pero también más allá de las artes del lenguaje, ya que se habla de la poesía igual que de la pintura o de la canción, o de un determinado paisaje, pues Hölderlin habla del hombre que habita poéticamente el mundo e, inversamente, Hegel habla de la prosa del mundo, cuyo advenimiento condena al arte a morir. Entonces, el sentido de la poesía está subordinado al ser poético que la especifica; lo que Jacobson nombra poeticidad, noción evasiva

e inconstante, él lo sabe, que no debe desanimar a la reflexión, sin embargo.

Consideremos, pues, a este ser poético y en principio en relación con el lenguaje. ¿Cuándo es el lenguaje poético? Una respuesta a esta cuestión fue dada en la edad clásica por la confrontación entre pintura y poesía. «Es la cosa misma que el pintor muestra, escribe Diderot en la *Carta sobre los sordos y los mudos:* las expresiones del músico y del poeta no son jeroglíficos». La desdicha del lenguaje estriba en que está instituido: los signos son arbitrarios mientras que los signos que utiliza la pintura son naturales, por lo cual se parecen a lo que ellos significan. Pero, precisamente, la poesía puede paliar esta inferioridad: «La poesía, dice Lessing, debe necesariamente tender a cambiar sus signos artificiales por signos naturales; es por esto por lo que se distingue de la prosa y se convierte en poesía. Los medios por los cuales se lleva esto a cabo son: la sonoridad de las palabras, orden de las palabras, medida de las sílabas, figuras y tropos, comparaciones, etc.»; en definitiva, lo que otros llaman: «la expresión figurada y florida». De este modo la poesía se convierte en pintura parlante.

Jakobson, después de muchos otros, irá en el mismo sentido con más rigor: distingue tropos y figuras gramaticales –una distinción que «en los antiguos y en la Edad Media, la teoría de la poesía estaba a punto de hacer», y que, sin embargo, fue descuidada– e insiste, por su parte, sobre los segundos, cuyo principio reside en la superposición de la similitud y la contigüidad, de modo que, en la poesía, «la equivalencia es elevada al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia».

Es bastante destacable que los análisis ordenados por este principio lleven a Jacobson al *ut pictura poesis:* le permiten descubrir «una analogía destacable entre el papel de la gramática en poesía y, en la pintura, las reglas de la composición fundadas en un orden geométrico latente o manifiesto, o, al contrario, sobre una rebelión en contra de toda disposición geométrica» (análogo al «bello desorden», a veces buscado, no lo olvidemos, por el poeta).

Se puede decir que Jakobson es nuestro contemporáneo a causa de la orientación formalista que reviste su investigación. En la edad clásica, la teoría de la imitación presidía aún el estudio de la poeticidad. Hoy en día, no se afirmaría que el lenguaje es poético cuando, a falta de pintar y gracias a los ornamentos y a los tropos, llega a describir. Ciertos poetas vuelven al sentido literal del pintar. Con el *Coup de dés* el espacio literario es también un espacio pictórico, espacio de una página, cuya blancura fascina. Blanchot: «El vuelo tácito de la abstracción se transforma en un paisaje visible de palabras. No digo ya una flor, sino que la dibujo con vocablos» . Este estado indeciso de lo poético entre lo legible y lo visible desaparece con el poema objeto: decadencia. Sucede otro tanto cuando Mallarmé asigna a lo poético otra dimensión: la musicalidad; «el canto surge de una fuente innata anterior al concepto». Pero no se trata simplemente de hacer cantar a los fonemas; y quizá el letrismo es aquí otra decadencia. Pues las palabras tienen que mantener su carga semántica. Pero, puesto que tienen esa evidencia a la vez visible y sonora es por lo que son devueltas a la naturaleza –¿y no se trata de lo que decían a su modo los clásicos, cuando querían que los signos fueran naturales, y más aún, lo que dice Jakobson cuando asegura que «la poeticidad se pone de manifiesto cuando la palabra es sentida como palabra, y no como simple sustituto del objeto nombrado, ni como explosión de emociones?–, su semantismo reza: el sentido muestra inmanente a lo sensible, y no es ya del orden de la significación como en la prosa, sino de la expresividad (que es, a mi entender, lo que Julia Kristeva y Barthes llamaban significante): abren un mundo al cual este sentimiento accede sin que el concepto lo haya amaestrado.

Esta impotencia del concepto –ahí en donde, sin embargo, el entendimiento actúa libremente–, la observa Kant a propósito de toda «idea estética». Y se puede, en efecto, extender esta noción del lenguaje poético a todo arte. El ser poético alcanza todos los dominios en donde el material despliega libremente sus cualidades sensibles. Heidegger lo demuestra con la piedra del templo; el musicólogo, al escuchar nuevas músicas, destaca el timbre; lo mismo que Barthes cuando evoca el canto, resalta el tono de la voz «que es un compuesto erótico de timbre y lenguaje»; y de ahí, y hablando del texto escrito, sobre «la escritura en voz alta... el lenguaje tapizado de piel, un texto en el que se puede escuchar el tono de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, del lenguaje». Entre esta apología de la desestructuración que busca el ruido en el sonido y el «susurro de la lengua» en el texto, y la aproximación estructuralista de Jakobson, parece que la definición de la poética ha sido descuartizada. Pero, quizá resida, ya no en la forma de la obra, sino en la impregnación de lo sensible y en la inmanencia del sentido a lo sensible, por lo cual la expresión se distingue de la información, y la poética de lo prosaico.

II - El estado poético

Este estado se manifiesta en la actitud estética llevada a su mayor intensidad. La intencionalidad se vuelve pasiva y la atención se encamina hacia la fascinación. Arrebato: al que Heidegger llama el guardián de la obra, no monta ya su guardia en el umbral del objeto, sino que se se ve transportado por él a ese mundo que la obra abre al sentimiento. También diríamos que la obra penetra en él, lo habita y lo anima: como la música anima al bailarín, el poema a la voz silenciosa y la pintura al ojo. El estado poético es el efecto de esta intimidad en la presencia, que lo abole cuando el discurso recupera sus derechos.

Falta que el artista tenga empresas por realizar: ¿Qué le incita a ello? Si su obra nos lleva a su verdad al revelar un mundo posible, lo que lo incita, ¿no es lo que quiere acceder a la luz: una posibilidad de la Naturaleza? ¿Hay, entonces, que decir

que igual que el estado poético del receptor está suscitado por el ser poético de la obra, el estado poético del creador está suscitado por un ser poético de la Naturaleza? La poética designaría entonces en primer lugar el poder que se manifiesta en la aparición de la Naturaleza, que designó quizá la *Physis* presocrática o tal vez el *Abgrund* de Schelling. Frente al poema, lo poético sería lo poetizable, en donde se manifiesta la poesía de la Naturaleza, la fuerza por la cual una cosa persevera en su ser y se anuncia expresando en líneas generales un mundo. En este sentido primero que relaciona la poética con una *poiesis* prehumana viene implicada una metafísica de la cual no vamos a hablar aquí.

III - La poética

El adjetivo puede ser nominalizado y en un principio en femenino: la poética –es el título de un libro célebre– se refiere más bien a la *poiein* que a la poesía; si se dirige al poeta le aconseja un «arte poético»; pero, más generalmente, propone una reflexión sobre el quehacer del arte (y no solamente de la poesía), que designamos, siguiendo a Valéry, bajo el nombre de poiética*. Sin embargo, dejaremos de lado esta disciplina que trataremos en otra parte.

IV - La categoría estética de lo poético

El sustantivo puede emplearse también en masculino para designar lo que se llama una categoría estética: lo poético. Hasta aquí habíamos entendido lo poético en un sentido amplio, como lo que, en todo arte, testimonia un *Kunstwollen* –del hombre o quizá de la Naturaleza—. Pero si nos preguntamos sobre lo que se manifiesta a través suyo, debemos entenderlo en un sentido más preciso. Constituye entonces una categoría estética que, por ejemplo, en el caso de lo que E. Souriau llama «esencias reflexivas» y que él analiza, se sitúa entre lo elegíaco y lo gracioso. Esta categoría no está relacionada con el arte de la poesía ni con la persona del poeta. ¿Qué designa? Es más fácil experimentarla que definirla: lo que se ofrece al sentimiento se sustrae a la conceptualización. Nosotros nos arriesgamos solamente a decir que, en el fondo, la poética revela una posible dimensión: la inocencia; en las antípodas de lo sublime, de lo trágico o de lo horroroso, lo sensible irradia entonces una especie de frescor y de ternura. Experiencia rara, pero precisa: libera al cosmos de las fauces del caos y puede dar por un momento al ser-en-el-mundo el sentimiento de habitar como si fuera su patria un mundo primaveral que retiene la inconsciencia y la gracia de la infancia.

M. D.

POIÉTICA. De ποίησις, ποιεῖν. Estudio científico y filosófico de las conductas creadoras de obras. Aunque otras ramas de la estética se ocupan específicamente de la obra en sí misma, o de sus efectos avalados por su manifestación, la poiética tiene como objeto todo lo que, río arriba, ha intervenido para darle existencia. Las ciencias anexas a la poiética no son, solamente las ciencias humanas, que contribuyen a una antropología de la creación, sino también las ciencias de la naturaleza, como la química y la física, con sus prolongaciones tecnológicas cada vez más avanzadas. Las técnicas de instauración de obras en las diferentes artes tienen un lugar entre los objetos de la poiética, aunque ésta no se limite únicamente al estudio de las tecnologías especializadas, sino que integra además un análisis de lo que hay de creador en su empleo. La poiética tiene que esclarecer de modo crítico, pues, conceptos a menudo oscuros, sobre todo el de la creación, que se relaciona con la producción, la fabricación, la instauración, la elaboración, el trabajo, la obra y el arte, teniendo en cuenta sus corolarios.

La palabra *poiética* fue inventada por Paul Valéry en 1937 (cf. *Introducción a la poética,* París, 1938) sobre el modelo de términos médicos como *hematopoiética*. En su Curso en el Colegio de Francia, Valéry parte de la «poética», en el sentido tradicional de conjunto de reglas prescritas a los poetas, pero lo dirige hacia una disciplina más objetiva, consagrada a los fenómenos reales de elaboración del poema. M. Pommier resumió muy bien la posición de su predecesor en el Colegio de Francia (en *Paul Valéry y la creación literaria,* 1946): «¿Qué es la Poética, o más bien, la Poiética? Se lo vamos a decir. Es Todo lo que se reduce a la creación de obras cuyo lenguaje es a la vez sustancia y medio. Esto comprende, por una parte el estudio de la invención y de la composición, el papel del azar, el de la reflexión, de la imitación; el de la cultura y el medio; por otra parte, el examen y el análisis de las técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y soportes de acción».

El «Grupo de investigaciones estéticas» del CNRS, convertido, en 1984, en el grupo «Filosofía del arte y de la Creación», ha extendido la postura de Valéry a todos los sectores del arte, e incluso a las operaciones creadoras que podemos descubrir en los ámbitos económicos, sociales y políticos. Bajo la direccion de René Passeron, la serie *Investigaciones poiéticas* (t. I, 1975; t. II, *El material,* 1976; t. III, *La creación colectiva,* 1981; t. IV, *Creación y repetición,* 1982; t. V, *La presentación,* 1984) ha impuesto poco a poco la especifidad de la poiética como estudio de la estructura dinámica que relaciona al autor (ya sea individual o colectivo) a una determinada obra (ya sea acabada o no y con éxito). Orientada hacia la obra por hacer, esta estructura es operativa. Es, pues, abierta y tributaria, a la vez, de la realidad en la cual la obra va a tomar cuerpo. Así, se distinguen, dentro de la poiética general, la poiética formal, la poiética dialéctica y la poiética aplicada.

Sobre el plano filosófico, la poiética hace posible una vuelta a las fuentes y a las elecciones fundamentales que hacen que, en lo que Etienne Souriau llamaba «la instauración* filosófica», toda filosofía, incluso la epistemológica justificada por la búsqueda de la verdad, es fundamentalmente una obra. Por otra parte, más preocupada por las evoluciones innovadoras que por los funcionamientos «arqueológicos» de la sociedad, la poiética forma parte de una filosofía de la historia en la que

el hombre se constituye como responsable de las civilizaciones y el creador de sí mismo. R. P.

➢ CREACIÓN, ESTÉTICA.

POLICÍACO. Género cultivado en un principio por la novela y la noticia, extendiéndose enseguida al teatro y al cine, constituyéndose progresivamente en el transcurso del siglo XIX y definiéndose por su tema: se ha cometido un crimen, se busca a su autor. Este género tiene un interés estético por el hecho de que el tema en sí exige un tratamiento con algunos caracteres formales.

Bajo su forma pura, efectivamente, el género policíaco se vuelca en la búsqueda de lo desconocido a partir de algunos supuestos conocidos, y, por lo tanto, a partir de la perspicacia y del razonamiento (de Edgar Allan Poe a Boileau-Narcejac); exige también un gran rigor en la elección del punto de vista*, pues esta investigación implica el punto de vista del que busca, que llega poco a poco al conocimiento; y solamente hay enigma para el que ignora inicialmente la clave. Este género, bajo esta variedad intelectual, ha planteado varios problemas, tales como el tema tradicional del asesino en un local cerrado.

La elección del punto de vista ha hecho posible el nacimiento de otras variedades por medio de una renovación en la elección. La investigación puede ser vista por el que busca, o por quien es buscado; se trata entonces de la novela policíaca contada desde el punto de vista del mismo autor del crimen, o desde el punto de vista de alguien que es sospechoso sin motivo; el primer caso hace desaparecer el enigma, pero puede conservar el aspecto intelectual del problema, cuando hay que dar pie a una maquinación impecable para que el investigador no pueda descubrir al autor. Conan Doyle introdujo el punto de vista sobre un punto de vista, que será retomado después muy frecuentemente: la historia es vista por Watson, para el que Sherlock Holmes es misterioso; pero Sherlock Holmes intenta esclarecer lo que en un principio fue misterioso. La novela policíaca es, pues, excelente como ejemplo de la estética del punto de vista, al mostrar las elecciones de los puntos de vista compatibles o incompatibles con un género de interés y los que matan, por su poca destreza, su propio interés.

El género policíaco también ha engendrado otras variantes por el cambio en el equilibrio del tema, pasando al primer plano los elementos en un principio secundarios. Por ejemplo, la novela se ha podido centrar sobre el aspecto sangriento del crimen, frecuentemente con una tendencia a lo horrible. O bien, el medio en el cual se desarrolla la investigación se convierte en lo más importante, tratándose entonces menos de descubrir al criminal que de llevar a cabo una investigación sobre su medio (Maigret, en Simenon, resuelve los misterios por una comprensión progresiva de la atmósfera de ese medio). Las descripciones del hampa llegan entonces a renovar la tradición romántica de *Los Misterios de París*. O bien es la psicología de los personajes la que pasa a primer plano (esto es menos frecuente). Sucede que en estos cambios de equilibrio el tema inicial desaparece y que realmente no queda ya enigma por resolver (como en algunas de las mejores novelas policíacas de James Hadley Chase).

Estas variedades difieren del género original en que en ocasiones permiten la relectura, cuando, por definición, el género enigmático no puede ser enigmático más que una sola vez (puesto que ya no hay enigma cuando conocemos al final la solución del problema). Este contacto único ha favorecido una enorme producción y organizaciones de intercambio de libros. Pero el desarrollo de los géneros sin enigmas difumina un poco las fronteras del género policíaco; sucede que bajo esta etiqueta se incluye lo que es simplemente la novela llamada «de atmósfera» o novela negra. A. S.

➢ ATMÓSFERA *[III]*, NEGRO *[III]*.

POMPIER. El empleo de este término en el campo estético apareció en el siglo XIX. Francamente peyorativo, sirvió para burlarse de los alumnos de David, que tocaban con cascos (¡de bombero!) a los griegos y romanos de sus grandes «tramoyas». A veces se ha pretendido que derivó del nombre de la Escuela «pompeyana». Sea lo que fuera, la homofonía con *pomposo (pompeux,* en francés) sirvió sin ninguna duda para su éxito. En ocasiones académico, cubierto de honores y de encargos, debido a su innegable «saber hacer», el *pompier* representa el tipo mismo del artista conservador deshonrado por los «modernos».

En un sentido amplio, el adjetivo *pompier* califica toda manifestación artística que, buscando prolongar la grandeza de los valores pasados, no llega sino a caer en la vanidad de una grandilocuencia tan vacía como pretenciosa. Se trata entonces de una verdadera categoría estilística.

Desde los años 1960, bajo la presión de ciertos surrealistas, los historiadores del arte –e incluso las necesidades de mercado– esbozan una revisión de estos juicios. La homogeneidad de la noción *art pompier,* exclusivamente francesa, se diluye para dar cabida a categorías menos generalizadoras, y, por ello, menos cómodas pero más exactas. D. R.

POPULAR. La primera pregunta que sugiere esta palabra al estudioso de la estética es: ¿el arte es popular? Es decir, lo que se entiende comúnmente como arte –el «gran arte»–, ¿es frecuentado y saboreado por el pueblo? La respuesta más plausible es negativa: en nuestro Occidente, cuando el arte se institucionalizó, su práctica se convirtió en el monopolio de los artistas y su disfrute en el privilegio de los dominantes: mecenas, aficionados, expertos. De ahí se plantea, desde que se elabora la idea de democracia, el problema de la democratización del arte: ¿cómo abrir el acceso al pueblo a este dominio reservado?

La sociedad de consumo puede dar la vuelta a este problema: ella abre otro dominio, el del arte de masas. Ésta es la operación que Adorno llama la industria cultural, hoy en día tan floreciente como la industria del ocio. Pero el pueblo no es tratado inocentemente como masa: es un subpro-

ducto lo que se vende, un arte mediocre para los mediocres, destinado a masificarlos con la diversión. Pseudo-democratización. Sería más auténtica una democratización que diera al pueblo los medios para familiarizarse con el arte de élite. Pero se puede pensar de otra forma distinta la democratización del arte, y dejar la iniciativa al pueblo.

El arte popular puede, efectivamente, designar también la práctica del arte por el pueblo, por todos los seres anónimos que componen un pueblo, en ellos comprendidos los que la sociedad encierra en sus hospitales psiquiátricos: el arte bruto busca en Dubuffet inscribirse en el arte popular. Un buen ejemplo de esta práctica popular está dado por los «habitantes paisajistas», estudiados por Lassus, quienes en Quebec son llamados los «patenteux» (patentadores, en español). De hecho, la práctica popular del arte está en el origen del arte: Cuando los artistas no habían sido reconocidos como tales, y las artes liberales distinguidas de las artes mecánicas, y más tarde llamadas bellas artes y reputadas como mayores para distinguirse todavía de las menores, son los artesanos, los obreros, quienes producían las obras, es toda la colectividad quien ha tocado, bailado, cantado. Y esta práctica popular no ha dejado de desarrollarse al margen y en la sombra. Frecuentemente, los historiadores la olvidan y los expertos la desprecian. Pero sucede que los artistas se inspiran en ella, y no únicamente los naïfs: pensemos en Bartok; o en Stravinski, en Brancusi o en Chagall. También ocurre que los teóricos que no se preocupan por defender los valores oficiales se remiten a ella: así, las escuelas formalistas privilegiaron el cuento para delimitar la literatura, o la poesía popular para circunscribir la poeticidad.

El arte popular plantea al estudioso de la estética al menos dos cuestiones. En primer lugar, la de la espontaneidad o la autenticidad de sus producciones. ¿En qué medida estas producciones no son más que subproductos del gran arte (por ejemplo, los bailes regionales formas degradadas de los bailes de la corte)? ¿En qué medida se limitan a imitar los modelos de autoridad? ¿En qué medida también lo imaginario que se despliega en él está habitado por los estereotipos que le alienan? La respuesta varía evidentemente de una producción a otra. Observemos solamente, por una parte, que no hay ninguna razón para imponer a este arte el imperativo de la novedad a todo precio que se impone hoy en día al arte consagrado, y, por otra parte, que no se sabría poner en duda la autenticidad del *kunstwollen,* del celo y el placer manifestados por estas prácticas.

Queda aún la segunda cuestión, que es la del valor estético de las obras. Pero, ¿hay que plantear verdaderamente esta pregunta? ¿Hay que instituir una jerarquía y distribuir premios? ¿No es suficiente con continuar con su goce y, si hay que ser juez, dejar que el placer inspire el juicio? Lo más corriente, entonces, es que el placer que se siente al hacerlo repercuta en el que juzga. Si nos obstinamos, sin embargo, en buscar otros criterios –¿y cuáles, de hecho, sino la singularidad o la novedad?– que autoricen la valoración del arte popular, es porque estos criterios son convenientes para una concepción elitista del arte que se tiende a defender.

Quizá, precisamente, el arte popular invite a una revisión –desgarradora únicamente para los expertos– del concepto del arte, de su extensión, pero también de su comprensión. Y quizá esta revisión tenga un sentido principalmente político: al hacer estallar el arte, se le libera; y si la iniciativa de estas prácticas pertenece al pueblo –y no solamente a los artistas patentados– al liberar el arte, es el pueblo el que se libera.

En lo que concierne más específicamente a la poesía, la noción de «poesía popular» es ambigua y vaga: a veces se la relaciona con un modo específico de producción poética (de este modo se trataría de una producción anónima), a veces con un modo de transmisión específica (que sería la oralidad), a veces con la naturaleza de su contenido (sería particularmente rica en rasgos arcaizantes). Ninguna de estas definiciones es verdaderamente satisfactoria, pero la realidad de una poesía popular es un hecho innegable. En toda sociedad organizada en clases sociales jerárquicas y compartimentadas se encuentra, en efecto, una escisión entre la cultura erudita y una cultura popular. Esta escisión se encuentra también al nivel de la poesía: ya se tomen como prueba las canciones populares (que, además, a menudo son satíricas), las fórmulas gnómicas* de la rusticidad, los blues de los negros de América, o, en nuestros días, la cultura rock y pop. En la época del romanticismo hubo una tendencia a identificar poesía popular y poesía originaria, natural. La poesía erudita en cuanto tal sería de nacimiento más tardío. La tesis es ampliamente especulativa: un defensor de la tesis del origen religioso de la poesía podría igualmente sostener la afirmación inversa de una primacía de la poesía erudita salida de los ritos religiosos. Por otra parte, es evidente que la poesía popular no es más natural que la poesía erudita, sino que obedece simplemente a coacciones culturales y formales diferentes. J.-M. S.

➢ CANTILENA, FOLKLORE.

PORCELANA. La palabra *porcelana* viene del italiano *porcellana,* nombre de una concha; en un principio designó (Edad Media y Renacimiento) conchas raras, apreciadas por su forma decorativa y su aspecto liso y reluciente, o el nácar. Enseguida el significado fue transferido por analogía a una determinada cerámica de origen chino, parecida al nácar por su carácter precioso y por su brillantez, y sobre todo parecida a la concha por el aspecto de su superficie.

La porcelana nació en China por una serie de perfeccionamientos en la fabricación de alfarería: mejoras en la preparación de las masas y en la construcción de los hornos que permitían alcanzar elevadas temperaturas. De este modo se pasa, hacia el siglo III antes de Cristo, de la alfarería cada vez más refinada a los *gres* resistentes y vitrificados en todo su espesor; luego a unas *proto-porcelanas* que contienen un caolín todavía impuro; y finalmente, hacia el siglo IX, a la porcelana propiamen-

te dicha, a base de una arcilla blanca, el *caolín,* mezclado a un fundente, se acaba en la porcelana, no porosa, de superficie dura, brillante a la rotura, blanca, traslúcida, y de una sonoridad particular por percusión.

La cerámica china, y principalmente la porcelana, fue exportada muy pronto en todo el Oriente; los primeros ejemplares llegan a Europa al final del siglo XV, y la porcelana china es importada en toda Europa desde la mitad del siglo XVII. En todas partes, no se limitan a comprar auténticas porcelanas chinas, sino que también intentan imitarlas y descubrir «el secreto». De este modo se comienza a fabricar porcelana en Japón, en Indochina, en Persia; Europa realiza en un principio «masas tiernas» (XVII, comienzos del XVIII) y después «masas duras», verdadera porcelana a base de caolín (desde el comienzo del siglo XVIII). La industria europea de la porcelana, bien establecida en varios centros con productos de alta calidad, permanece durante mucho tiempo bajo la influencia de China –influencia recíproca por otra parte, pues China trabajó por encargo para la exportación a Europa y siguió modelos europeos–.

Para más detalles sobre la *historia* de la porcelana, consultar las obras especializadas; lo que aquí se define es la porcelana como *hecho estético.*

La estética de los objetos de porcelana reposa sobre su calidad en varios tipos de hechos:

I - La propia materia

Fineza y homogeneidad de la masa, transparencia y profundidad de la cubierta (revestimiento de composición análoga a la masa, pues una y otra son a base de feldespato, que se une a ella en la cocción y da a la superficie un aspecto liso y brillante).

II - La forma del objeto ligada a su destino

Se hacen en porcelana recipientes de todas clases (botes, vasos, bandejas, platos, teteras, aguamaniles, frascos diversos...) candelabros, figuritas y estatuas, objetos decorativos, lámparas, sillas, placas de revestimiento para las paredes, mesas... La forma de los objetos se obtiene ya sea por torneado, ya sea por moldeado; la belleza de la forma es uno de los elementos esenciales en la estética de las porcelanas.

III - Los colores

La porcelana puede quedar simplemente en blanco, pero existe una gran cantidad de procedimientos para darle color: antes de la cocción y bajo la cubierta; por vidriados, es decir, por una película de una especie de cristal teñido con óxidos metálicos; por medio de esmaltes en la cubierta, y una segunda cocción las hace adherirse a esta cubierta vitrificándola, etc. De este modo se obtienen colores variados, cuya sensible cualidad se presta a numerosas categorías estéticas: sobriedad clásica del azul y el blanco, suave ternura de los verdeceledones, suntuosidad de los polícromos de rojos cálidos, etc. En la porcelana se encuentran cualidades de colores reforzados aún más por la manera en que juega la transparencia de la cubierta y lo translúcido de la masa.

IV - La decoración

No toda la porcelana está decorada, también la hay monocroma; pero los motivos de las porcelanas decoradas tienen dos aspectos estéticos. Primero, las formas de estos motivos en sí mismos graciosos o vigorosos, o ricos, o vivos, etc. A menudo estos motivos son figurativos, a veces simbólicos en las producciones de Extremo Oriente. Después, hay que considerar la relación entre los motivos y los otros caracteres: colores y formas. En particular, la adaptación de la decoración a la forma desempeña un papel muy importante; pero el modo de adaptación puede ser muy variado: de este modo, para un plato, se puede acentuar la distinción de sus zonas con un motivo para el fondo y una decoración en circunferencia para el borde, o, al contrario, acentuar la unidad de conjunto llevando hasta el borde el motivo del fondo. Las decoraciones poco diestras pueden camuflar la forma, que las decoraciones más hábiles, por el contrario, resaltan.

Si en Occidente una tradición, por otra parte contestable, ha hecho que se sitúe al arte de la porcelana entre las «artes menores», China, que no hace ninguna distinción entre artes mayores y artes menores, la ha situado a la altura de las mayores artes. Por otra parte, no se puede ignorar la aptitud que tiene la porcelana para llevar a cabo altos valores estéticos. A. S.

PORTE. El término *porte,* tomado del vocabulario de la equitación, designa la manera de marchar y, por extensión, de presentarse y conducirse, tanto en sentido propio como en sentido figurado. Toma un sentido estético cuando se emplea absolutamente, sin adjetivo que lo califique o precise, en la expresión laudatorio *tener porte,* bastante familiar, por otra parte.

Lo que tiene porte tiene prestancia y cierta sobriedad y soltura a la vez (la cual supone una perfecta maestría técnica del autor). Se trata de una especie de dignidad dinámica, de una perfección y una distinción en su estilo propio que lo hace imponerse.

Si bien el término *porte* se refiere a la idea de movimiento, se emplea también al hablar de un ser vivo inmóvil si está bien plantado. Se dice también de objetos que no se pueden mover. Un bailarín puede tener porte; un movimiento tiene porte si hay altivez en sus líneas y una grandeza no carente de cierta audacia en su evidente éxito.

E. S.

➢ ACTITUD.

PORTÉ. Figura coreográfica en la cual el bailarín levanta a su pareja y la mantiene en el aire. Los «portés» son empleados sobre todo en el adagio* y se desarrollaron en Rusia bajo la acción de Marius Petipa en el último tercio del siglo XIX. Al comienzo se hacía con el apoyo de la bailarina sobre una parte del cuerpo de su pareja: espalda, pecho, muslo, etc., después, en el siglo XX sin apoyo complementario, plegados los brazos del bailarín. Finalmente, en la segunda mitad del si-

glo XX se han hecho a brazos extendidos e incluso con un solo brazo.

Los «portés» se insertan en la óptica de la ligereza, elemento esencial de la danza clásica. La bailarina que rueda en los brazos de su pareja o que descansa solamente sobre una mano parece carecer de peso. Amplifican la elevación* y el tiempo fuerte marcado en alto. Hoy en día la bailarina hace frecuentemente acrobacias que por su carácter inusual señalan el aspecto irreal de los «portés». Han evolucionado considerablemente, pero conservan los favores de los coreógrafos. G. P.

POST-IMPRESIONISMO. El término post-impresionismo fue creado por Roger Fry en 1910 para presentar su famosa exposición *Manet and the Post-Impressionists,* en Londres, en la que se mostraban obras de Gauguin; de Van Gogh y Cézanne que van, según él, tras las huellas de Manet. Roger Fry quería reunir, en la historia del arte, a los pintores (ya muertos por esa época) que habían reaccionado contra el naturalismo impresionista. Todos estos pintores a los cuales hay que añadir Seurat, el grupo de los «nabis» y a los propios pintores impresionistas (tras la disolución de su grupo en 1886) tienen en común el que colocan en un primer plano a la imaginación creadora. Quieren pintar más la idea que las apariencias de la naturaleza. Al mismo tiempo, quieren dar al espectador un papel activo, comprometiéndole en la experiencia creadora del pintor. Influidos por el simbolismo* literario, rechazaron la imitación directa del mundo visible y trataron a la forma como inseparable de su significación. Cézanne sugiere la forma por las relaciones de los planos coloreados en la superficie; Van Gogh recurre a los violentos contrastes de colores para expresar las significaciones de la naturaleza; y Gauguin simplifica en extremo las formas para ofrecer a la vista la «esencia» de sus temas, exagerando sus ritmos decorativos y tendiendo a la abstracción.

Se podría decir, citando a Cézanne, que la finalidad del post-impresionismo es «algo sólido y duradero como el arte de los museos». N. B.

➢ IMPRESIONISMO.

POSTMODERNIDAD. La *condición postmoderna* es un campo de situaciones, acontecimientos y conceptos de difícil caracterización. Casi todas las aproximaciones tienden a situar en un lugar destacado la figura de la *incredulidad* ante los metarrelatos y, en ocasiones, la ausencia de enjuiciamiento total. El concepto designa en general el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes del siglo XX. En una acepción común, la cultura postmoderna designa el momento en que la *vanguardia** ya no suscita indignación, en que las búsquedas innovadoras son legitimadas, en que el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en valores dominantes de la vida corriente. En esta dirección aparece el postmodernismo como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo nuevo, el triunfo de lo antimoral y el antiinstitucionalismo, el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano, la experiencia inmediata del arte como hecho estético integral, provocado por la explosión de la estética fuera de sus límites institucionales, fijados por la tradición. La modernidad aparece en estética con el carácter una constante convulsión y crisis en la que se ritualiza el relevo de una norma estética por otra: la famosa *tradición de la ruptura* devenida tal desde y por medio de una ruptura con la tradición. La oposición a la modernidad, ha señalado acertadamente Octavio Paz, opera desde dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno: el tiempo moderno es el tiempo de la crítica.

El arte moderno ha comenzado a perder sus poderes de negación, la crítica se ha convertido en retórica; Paz señala que no es que vivamos el fin del arte: vivimos el fin de la idea del arte moderno. La postmodernidad en este sentido se ha fijado la tarea de reconsiderar críticamente la vanguardia, que no es un fenómeno único, homogéneo y sin fisuras, sino una constelación de proyectos diversos y superpuestos, no exentos de ambigüedades, e incluso de contradicciones insuperables.

Como acertadamente ha apuntado Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (1987), la postmodernidad se mueve, principalmente, en dos áreas: la primera es ampliamente filosófica, incluyendo problemas de epistemología, historia y filosofía de la ciencia y la hermenéutica; la segunda se refiere a las nociones de modernismo y vanguardia en la cultura del siglo XX y su posible agotamiento.

Puede considerar que las reflexiones de Lyotard sobre la postmodernidad son las que han marcado gran parte del debate. La postmodernidad es tanto el fin de la modernidad cuanto la posibilidad de su *reescritura,* la experiencia de aquello a lo que tendía y aquello en lo que acaba. Lyotard señala de modo inequívoco que la actitud postmoderna está siempre implicada en la moderna, en la medida en que ésta tiende siempre a desbordarse, a buscar nuevas experiencias de sus límites en un exceso, aun cuando se resuelva en equilibrios y órdenes provisionales.

En *La condición postmoderna* (1984) Lyotard se refiere de modo explícito al problema de la postmodernidad cifrándolo como un problema epistemológico. El cambio hacia la postmodernidad en las ciencias naturales y sociales está conectado con el emerger de las sociedades postindustriales, de las sociedades de la información. El cambio fundamental se produce en la forma en que el conocimiento se *legitima*. En la modernidad, las ciencias naturales y humanas viene legitimadas por las grandes metanarrativas. Los metarrelatos a los que se refiere *La condición postmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva y catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la

humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad, salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía al relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa. Estos relatos, frente a los mitos, no buscan su legitimidad en un acto fundacional originario, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar que orienta todas las realidades humanas, y da a la modernidad su modo característico: el proyecto. La ciencia postmoderna se encuentra frente a un nuevo marco de legitimaciones: frente a un principio de *performatividad,* por un lado, inducido por el sistema, y con una legitimación *paralógica* a través de la invención, por otro. Lyotard rechaza la legitimación que se apoya exclusivamente en la adaptación de la ciencia misma a las necesidades del sistema, en la que ve no sólo una forma de la dominación social, sino la hipertrofia de la ciencia misma; sin embargo, defiende los nuevos marcos locales de legitimación propiciados por el paralogismo, lo cual significa: imaginación, inventiva, disenso, la búsqueda de las paradojas.

La crisis del saber científico no proviene de una proliferación fortuita de las ciencias que en sí misma sería el efecto del progreso de las técnicas y de la expansión del capitalismo. Procede de la erosión interna del principio de legitimidad del saber. Tanto el relato especulativo como el procedimiento de legitimación emancipatorio se deconstruyen cuando se vuelven autorreflexivos: se ve que detrás de los grandes relatos lo que existe es la liquidación de las diferencias y un uniformismo totalitario. Con la deslegitimación se accede a una *diseminación* de los juegos del lenguaje. La postmodernidad ha de entenderse como una activación de la paralogía, una búsqueda de microrracionalidades, nuevos lenguajes para expresar lo que no se puede expresar en los lenguajes que hoy existen.

La *estética de lo sublime* es, para Lyotard, la vía para expresar la condición postmoderna del pensamiento y para explicar y criticar el arte moderno y postmoderno. Pero no sólo esto, también para *resistir* al relajamiento general que es característico del realismo y del cinismo: el artista debe ser un resistente, debe rebelarse contra la maniquea liquidación de las *vanguardias* que son, como bien demuestra Lyotard, un largo y altamente responsable trabajo destinado a investigar los supuestos implicados en la modernidad, un trabajo que denomina *translaboración* de la modernidad sobre su propio sentido. Luchar contra la racionalidad delirante del capitalismo, contra su rígida pragmática exige subrayar el momento de la disensión y la defensa del vanguardismo que es «el honor del pensamiento, si no de la humanidad». En la multiplicidad de las vanguardias acaece el fin de las grandes metanarraciones, del entusiasmo, frente a los abismos históricos que suponen Auschwitz o Vietnam.

Según esta actitud postmoderna hay que disociar cuidadosamente las diferentes racionalidades sin invocar a la «Razón», fundar una política de las *micrologías* que frene al totalitarismo presente.

La postmodernidad es, ante todo, una cuestión de sensibilidad; la estética adquiere en ella una significación fundamental y se convierte en clave para la ética y la ontología. Lyotard se pronuncia por una estética no de lo bello, armónico y acabado, sino de lo sublime, intenso e inabarcable. La estética moderna es, para Lyotard, una estética de lo sublime, pero nostálgica: no soporta íntegramente esa combinación de placer y pesar que forma el sentimiento sublime, ofrece un momento de reconocimiento que le sustrae a la plena retirada de lo real, mantiene la utopía del concepto y la imaginación. La postmodernidad, sin embargo, se resiste a consolarse y planta cara a lo impresentable. «Un artista, un escritor postmoderno –escribe Lyotard en *La postmodernidad (explicada a los niños)*–, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías ya conocidas». Que la obra se dé sus reglas significa que se configura como *acontecimiento,* al mismo tiempo se disipa la esperanza en una reconciliación entre los juegos de lenguaje o facultades: el arte sólo trae a presencia alusiones a lo concebible que no puede ser presentado y desenmascara las tentativas de reconstrucción de cualquier pseudo-religión o Gran Relato.

Para críticos como Hassan, el postmodernismo, más que un movimiento literario, es un fenómeno social. Quizá incluso una mutación en el humanismo occidental. En un sentido más limitado tiene una aplicación precisa en el terreno de la arquitectura (Robert Venturi, Charles Jenks, Paolo Portoghesi, etc.). La arquitectura postmoderna se articula, fundamentalmente, como una reacción al *Movimiento Moderno* y su versión canónica: el Estilo Internacional. Portoghesi liga la crisis de la civilización tecnológica moderna a la de su proyecto de desarrollo limitado convertido en mitología y a la de su arquitectura funcional, que es la forma histórica, hecha tangible, de la alienación social. Desde la arquitectura se ha reclamado una nueva cultura del territorio que reintegre o despierte la conciencia colectiva de los lugares; algo que supone poner en práctica un diseño del habitat urbano que reconcilie a la naturaleza, la técnica y el hombre con la arquitectura. Desde esta dirección que comprende la arquitectura de la ciudad como un proyecto social y desde otras posturas alejadas de estas inquietudes se ha producido un relanzamiento de la arquitectura que bascula entre una vaga voluntad estilística, que entiende la operación postmoderna como una aspiración a vertebrar un nuevo estilo que ocupe el lugar vacío dejado por el movimiento moderno, una voluntad figurativa que pretende ante todo un entendimiento de la arquitectura como lenguaje y la condición postmoderna en cuanto actitud que desborda esta

consideración figurativa y lingüística y que sintoniza con otras permutas epistemológicas y estéticas que están acaeciendo en la revisión de nuestra modernidad.

El *eclecticismo* es una de las señas de la postmodernidad, así como la complejidad y ambivalencia de las posturas. En torno a este problema convergen posiciones como las de Jameson, para el que en realidad lo que está sucediendo es una forma consumada del capitalismo que se entrega complaciente al simulacro, el pastiche y el narcisismo o Lipovetsky que considera que la postvanguardia es el fin de la represión del ndividualismo, el comienzo de una relación más allá de las antinomias modernas. Las dos actitudes coinciden en considerar al modernismo como el causante del giro postmoderno y, como garante, incluso inconsciente, del discurso racionalista y tecnológico moderno. La postmodernidad es, por tanto, una posibilidad histórica para *reescribir* la modernidad, profundizar en sus crisis, replantear sus problemas.

F. C.

Post-Moderno ➢ *Moderno [II]*

POTENCIA / POTENTE. La potencia es la facultad de ejercer una acción con intensidad y amplitud. El término es a veces utilizado en estética en un sentido material para designar la fuerza de los sonidos. Pero frecuentemente *potente* y *potencia* son tomados en un sentido figurado; califican una obra que produce efectos muy fuertes o que exige a su autor una gran fuerza de concepción; de este modo se califica de potente el espíritu, el genio de un artista creador de obras vastas y fuertes.

Para la *existencia en potencia,* véase el artículo *Virtualidad.*

A. S.

PRÁCTICO

I - Sentido general

La persona práctica o pragmática, que practica una determinada acción, se consagra a ella efectivamente, y se opone al teórico, que constata, contempla, reflexiona, conceptualiza, analiza, explica, especula, e incluso puede prever, pero no hace. El pensamiento teórico del estudioso de la estética que reflexiona sobre el arte tiene una gran ventaja al apoyarse en una cierta práctica. En efecto, la experiencia vivida de la creación o la ejecución artística pueden revelar hechos que habrían escapado a un simple espectador, lector u oyente. Por ello los testimonios de los artistas que reflexionan sobre su arte son de gran interés estético. Por otra parte, muchos filósofos de la estética, sobre todo actualmente, han practicado una o varias artes, cierto que como aficionados, pero aficionados iluminados y a menudo a muy alto nivel.

II - Sentidos especiales

El término *práctico* (o *práctica* si se refiere a una persona) adquiere sentidos particulares en ciertos dominios especializados, sobre todo en los dominios jurídico, médico y artístico; este último es el único que interesa a la estética.

Escultura El práctico es un auxiliar del escultor, encargado de desbastar el bloque en que será esculpida la obra definitiva. A partir del modelo en arcilla o escayola, dado por el escultor, el práctico utiliza referencias espaciales (chasis o divisiones numeradas, hilos de plomo...) para *poner a punto,* es decir, para situar en el bloque los puntos principales del modelo y darle así forma global. El escultor termina la obra supriniendo las últimas porciones de materia. El práctico no deja, pues, de parecerse de algún modo al *negro* del escritor.

Muchos escultores, por otra parte, no emplean prácticos, pues prefieren acometer ellos mismos el bloque y realizar el conjunto del trabajo.

PRECIOSO

I - Sentido general: de gran valor

Aplicado a una obra de arte, este calificativo indica que es de una elevada calidad estética, que constituye de este modo una especie de tesoro, y que debe ser conservada con respeto y mucho cuidado.

II - Sentido particular: de una cierta categoría estética del refinamiento

Desde la Edad Media se ha calificado de preciosa a una mujer refinada en su pensamiento, en su lenguaje y sus maneras; el empleo fue constatado en los siglos XIV y XV, pero fue en el siglo XVI cuando hizo fortuna el término. La palabra se aplicó entonces a la literatura, a las artes y no solamente a las personas o a la vida cotidiana. Actualmente, en estética, indica una categoría* o una tendencia del estilo*.

Lo precioso es una búsqueda de distinción y de elegancia, que rechaza lo trivial, lo grosero, lo vulgar o lo zafio. Se distingue de lo *noble* en que no busca la grandeza en una alta simplicidad, sino que se preocupa por los detalles. Esto le conduce a una proliferación de detalles exquisitos y delicados, perfectamente acabados, pero de tal abundancia que las grandes líneas corren el riesgo de perderse. Ello no quiere decir que lo precioso opere siempre en cosas pequeñas; al contrario, las obras preciosas pueden tener enormes dimensiones: las novelas preciosas del siglo XVII, por ejemplo, eran inmensas novelas-río. Pero la obra preciosa, cualquiera que sea su tamaño, hay que considerarla de cerca. Además, no descarta lo pretencioso e intenta conseguir la brillantez; en pintura, se utilizan colores tornasolados (aunque de una cierta suavidad, para evitar toda crudeza); en literatura, se emplean palabras raras; en artes decorativas, se pueden utilizar materiales de mucho valor. Finalmente, lo precioso es una categoría de la inventiva, de una imaginación que se ríe de lo real y enriquece la naturaleza demasiado pobre. De este modo, la literatura preciosa cultiva la metáfora, la catacresis; en todas las artes, se prefieren formas elegantemente sinuosas, los meandros que vuelven a surgir más tarde y que hacen esperar ese verso al que, sin embargo, se dirigen. La frase preciosista es, por ejemplo, la frase sabiamente ondulante de Mallarmé; la escultura preciosista es la deliciosa pequeña sibila de la cate-

dral de Roder; la pintura preciosista, esas aguadas como *El Paseo,* de Lavreince, o *El muchacho apoyado en un árbol entre las rosas,* de Nicholas Hilliard.

Lo preciosista se sitúa, de este modo, justo en un límite delicado, pues la palabra ha oscilado siempre entre un sentido laudatorio y un sentido peyorativo. Laudatorio es, en suma, una valoración de lo artístico; peyorativo es una irritación ante la búsqueda de lo que parece amanerado, afectado, un falso rostro en el que el arte se desliza de lo artístico a lo artificial. Toda valoración del natural excluye lo preciosista; pero es a veces por motivos anestéticos, por ejemplo, de orden moral.

El término *preciosa,* para calificar a una mujer que hace de su vida una especie de obra de arte por la delicadeza de sus maneras y de sus sentimientos, tiene también un doble sentido desde su origen: tanto elogioso en un principio (por ejemplo, en Segrais, en el abad de Pure), cono peyorativo después de que cierto esnobismo llevara a una degradación de la elegancia en afectación (Saint-Evremond, Molière y sus *Preciosas ridículas,* Boileau, Fenelon...).

La preciosidad es la cualidad de lo que es precioso, o un principio general de búsqueda de lo precioso; *una preciosidad* es un pequeño hecho de carácter precioso: detalle de una obra plástica, giro de una frase, elección de una palabra. A. S.

➢ DISTINCIÓN, MANIERISMO *[II].*

PRECISO / PRECISIÓN. ***I - Preciso, adjetivo,*** significa etimológicamente *cortado de, separado.* Ha significado «de lo cual se ha extraído lo inútil», luego, resumido, conciso, lacónico; pero este sentido está ahora en desuso. Hoy en día hay varios sentidos que la estética debe distinguir bien, a pesar de que el lenguaje corriente tenga a veces tendencia a pasar de uno a otro: su confusión puede engendrar graves errores.

1 / Preciso: nítido

Lo preciso, bien separado de lo que se le parezca, se opone a lo confuso, a lo vago.

A / *En el pensamiento de un autor, de un artista,* la precisión es la cualidad de una idea clara, de un proyecto del cual se sabe a ciencia cierta lo que se va a hacer. Lo que es de una gran utilidad para coronar una empresa. Pero se puede tener el propósito preciso de realizar algo difuso, y un concepto claro de lo que es brumoso.

B / *En una obra de arte* lo preciso es claro y firme, bien delimitado; un trazo preciso, en dibujo, se opone a un trazo difuminado; una expresión precisa, en literatura, es una expresión sin ambigüedad. Existe una estética de lo preciso, que puede tener un gran valor. Pero la precisión, cuando no tiene demasiado contenido, sustancia, puede caer en la sequedad. Existe toda una estética inversa, de lo impreciso*, de lo difuso*, lo vaporoso.

2 / Preciso: exacto y seguro

Se dice sobre todo de un acto, de un gesto, que encajan directamente y con precisión en lo que se debía hacer, por oposición a lo dudoso, al tanteo, a lo aproximativo. La precisión es entonces la cualidad de un ejecutante perfecto conocedor de la técnica en el dibujo, la danza, la música.

3 / Preciso: característica de lo singular

En este sentido se habla de un «hecho preciso», es decir, diferente de los otros hechos, concreto y único. La precisión, las precisiones son detalles que permiten circunscribir mejor e identificar ese hecho. Aquí, lo preciso se opone a lo general (que no es lo mismo que lo difuso, y puede ser muy preciso en el sentido *1);* una precisión no debe ser confundida con la precisión, modalidad de lo que es preciso en los sentidos *1* y *2.* Las precisiones ofrecen a la obra un aspecto de realidad concreta. Nodier, en su pequeña obra maestra de cuatro páginas, *La Historia del Perro de Brisquet,* nos proporciona excelentes ejemplos; el talador de árboles Brisquet no encuentra a sus hijos, que se fueron delante de él, habiendo «vuelto por el gran camino de Puchay, pasando a la Cruz de los Asnos en la abadía de Mortemer, porque tenía que entregar un cuévano de haces de leña en casa de Jean Pasquier». Estas precisiones pueden parecer inútiles para la historia del perro, pero son esenciales para la atmósfera de lo vivido y del relato naïf, y, por lo tanto, para el arte del narrador.

II - Preciso, nombre, desiona en un principio un resumen; luego, siendo más o menos el único sentido actual, una condensación con una finalidad didáctica. Existen algunos *precisos* en el dominio artístico, ya sea para instruir sobre la historia de las artes o de las letras, ya sea para iniciar a las técnicas esenciales de un arte. A. S.

PRECURSOR. Que llega antes que alguien o que algo y anuncia su llegada. En estética, la palabra se aplica a un escritor, un artista, cuya obra presenta ya ciertos caracteres que encontrarán su pleno desarrollo en quienes vendrán después de él. El precursor es, pues, el innovador por cuanto que descubre, no siempre de manera evidente y consciente, una nueva idea inexplorada; pero él no descubre en ella todo su alcance e interés, o guarda una cierta reserva en el partido que se puede sacar de ella, o permanece sujeto por otros lazos a la forna del arte de su tiempo, de modo que no lleva su innovación al grado absoluto de expansión que otros podrán otorgarle inmediatamente. De este modo, Ducis o Chênedollé no son románticos, sino que son realmente, y desde cierto punto de vista, precursores del romanticismo. A. S.

➢ INNOVACIÓN.

PREFERENCIA. Elección afectiva o comparativa en favor de una cosa en vez de otra. La estética experimental utiliza mucho, sobre todo para el estudio del juicio estético, el método de las elecciones preferenciales: se presentan unos objetos a sujetos, preguntándoles cuáles prefieren, ya sea por comparación binaria entre objetos presentados de dos en dos, ya sea colocando una pluralidad de objetos en orden de preferencia (aumentando o disminuyendo). Este método exige muchas precauciones para no dar lugar a ciertas críticas. Efectivamente, los criterios de preferencia pueden no ser los mismos en diferentes sujetos, y, por lo

tanto, hay que saber distinguirlos y analizarlos si no se quiere comparar entre sí a dos elecciones no comparables. Ciertas pareferencias tienen también en cuenta circunstancias sobreentendidas que pueden falsear la experiencia (de este modo, en experiencias de elecciones preferenciales para los rectángulos de proporciones variadas, unos elegían estos rectángulos al ver en ellos puertas, y otros veían formatos de papel). Finalmente, se ha criticado la noción misma de preferencia, por entender que mezcla confusamente la relación afectiva, el juicio y los gustos individuales; pues éstas son tres cosas distintas que pueden ciertamente diferir entre ellas en un mismo sujeto. Por otra parte, determinados sujetos rechazan la experiencia al desaprobar esta noción de preferencia; se trata, por otro lado, de una reacción interesante y muy instructiva para el estudioso de la estética. A. S.

➢ GUSTO, JUICIO.

PREHISTÓRICO. El arte prehistórico es el arte de las edades de la humanidad anterior, gracias a cuyo espíritu podemos tener un conocimiento histórico de la misma; más exactamente, es el arte de las épocas de la piedra tallada y después pulida; la época de las primeras metalurgias, intermedia entre la prehistoria y la antigüedad, llamada *protohistórica.*

Se puede conocer el arte prehistórico solamente en la medida en que ha dejado rastros arqueológicos. Las artes plásticas son, pues, privilegiadas por esta consideración, pues subsisten numerosos vestigios (pinturas, sobre todo rupestres o parietales, principalmente en las cavernas en donde el difícil acceso y la naturaleza de la atmósfera han asegurado la conservación; moldeados en arcilla; fragmentos de huesos de marfil, de madera, rocas, grabados o esculturas). En cuanto a los instrumentos musicales, algunos de ellos (lira, flauta) están netamente considerados como prehistóricos, los escantillones prehistoricos son más dudosos (los silbatos de hueso del paleolítico superior ¿son exactamente instrumentos musicales?); pero las representaciones en los movimientos figurados pueden ofrecer indicaciones plausibles, como en el arte de la danza (bailarín enmascarado de la gruta de los Tres Hermanos, en donde hay un objeto que podría perfectamente considerarse un arco musical). En cuanto a las artes de la voz, ya sea hablada, ya sea cantada, no pueden subsistir y no se puede saber si eran practicadas y cómo.

Una de las tareas de la estética, como filosofía del arte, frente al arte prehistórico, es, pues, la tarea de crítica epistemológica. Por ejemplo, el predominio de las representaciones animales está constatada por denominaciones y recensiones de hechos. Ver en ello una magia de la caza es una hipótesis, plausible más que probable. La comparación entre los movimientos figurados de los bailarines y las actitudes animales sugiere que se trataba de una danza imitativa; en este caso, estos movimientos no serían una creación, sino una adaptación de las formas preexistentes; reproducen ciertos modelos animales que parecen claramente observados (salto de longitud del semi-ciervo de la gruta de los Tres Hermanos, salto de altitud de las semi-gamuzas del «bastón de mando de Teyjat»); pero pueden dar lugar a adaptaciones y trasposiciones, sobre todo cuando la morfología de las articulaciones no permite una identidad entre las posiciones humanas y las animales, lo cual es demostrable por el estudio anatómico. Si la concepción del movimiento era probablemente utilitaria (su aspecto podía ser estético), que fuera o no intencionado no puede saberse. (Para Luquet, que admite, sin embargo, la existencia de un arte mágico prehistórico, el arte, en tanto que arte, habría estado precedido por su valor de utilidad antes que por la magia.)

Si bien es a menudo azaroso querer explicar la finalidad y las creencias de los artistas prehistóricos, el estudio de sus obras en sí mismas abre un campo importante a la estética, y de manera muy objetiva. Por ejemplo, se ha podido clasificar no solamente animales, sino asociaciones de animales (las esculturas de piedra están siempre situadas allí donde llega la luz). A partir de las clasificaciones de asociaciones es posible obtener las leyes estadísticas.

Finalmente, el estudio de las formas del arte prehistórico tiene un interés estético, en particular por las formas abstractas que poseen una identidad morfológica determinada. G. P./A. S.

PRELUDIO. Pequeña pieza instrumental que sirve de introducción a una obra musical. Concebida en un principio para la verificación del acorde adecuado del laúd, el preludio era a menudo improvisado o sin medir. Adquiere poco a poco mayor importancia y sirve como preámbulo para toda clase de obras importantes, no solamente para las suites, sino también para las cantatas, los oratorios, las óperas, etc. Juan Sebastian Bach precede sus fugas con preludios que adquieren toda clase de formas. Wagner, en sus óperas, reemplaza la obertura clásica por un preludio. Chopin, Debussy y algunos otros músicos de la época de éstos escribieron preludios para piano que se bastan a sí mismos; los titulaban de este modo para señalar, sin duda, el aspecto falsamente improvisado y la concisión de sus obras. E. H.

➢ ANÁBOLA.

PRERRAFAELISMO / PRERRAFAELISTA

I - Histórico

Movimiento artístico creado en 1848 por jóvenes artistas plásticos, poetas y críticos ingleses, que se constituyen en «cofradía»: la *PRB* (Pre-Raphaelit Brotherhood). Revolviéndose contra los gustos victorianos de la época y contra el academicismo*, los pintores Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1829-1896), así como el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), son los verdaderos fundadores de la cofradía. Se suman a ellos los críticos: Frederic George Stephens (1828-1907) y William Michael Rossetti (1829-1919), así como el escultor Thomas Woolner (1823-1892). Reunidos, animados por un soplo apostólico, ven en el arte

«un medio de redención» y una función humana. Seguidamente, el poeta, pintor y decorador William Morris (1834-1896) y el pintor Burne Jones (1833-1898), los dos alumnos de Dante Gabriel Rossetti, son admitidos en la cofradía. Desde 1849, los prerrafaelistas tienen la oportunidad de ser amparados por John Ruskin (1819-1900) que, en sus artículos publicados en la revista *The Germ* (creada en 1850) y en sus numerosas obras *(Modern Painters, Pre-Raphaelism, The Art of England)* extrae de una manera profunda su estética y nos muestra la originalidad de estos artistas. Él supo insuflar en los prerrafaelitas la fuerza, la unidad y el vigor. Animado por la convicción de que el arte no puede ser reformado más que cuando es capaz de «cambiar la vida», permitió escapar a los prerrafaelitas tanto del realismo como de lo pintoresco y del idealismo italianizante que les acechaba. Enseguida, en 1861, William Morris fundó, junto con varios miembros de la cofradía, la firma *Morris and Co.* con la finalidad de hacer revivir el artesanado del arte bajo todas sus formas (tapicería, tejidos, papeles pintados, etc.), y para oponerse a la mecanización existente en la nueva civilización industrial. La influencia de la *Morris and Co.,* a la cual sucederá en 1888 el grupo *Arts and Crafts,* favoreció la evolución de las artes decorativas y del Art Nouveau.

II - Estético

Las fuentes de inspiración de los prerrafaelitas son diversas: primeramente, la Edad Media con sus leyendas, sus novelas (particularmente *La Muerte de Arturo* del compilador Thomas Malory, siglo XV), la Biblia, el Evangelio, Dante, Keats, Shakespeare, Milton, Tennyson (que fue el intermediario entre Malory y los prerrafaelitas), así como las leyendas nórdicas. En el dominio de las artes plásticas, los pintores primitivos italianos (quienes preceden a Rafael), y sobre todo Botticelli, son tomados como modelo. Estas influencias se dejan circunscribir tanto en la producción poética *(The Blessed Damozel,* los *Sonnets,* de Dante Gabriel Rossetti, *Sir Galahad, The Earthly Paradise, Sigurd the volsung,* de William Morris) como en las pinturas *(El sueño de Dante, Beata Beatrix, Ecce Ancilla Domini,* de D. G. Rossetti, *Les Ondines, Merlin et Viviane, El Rey Cophetua,* de Burne Jones).

Estas numerosas referencias al pasado no son tan pocas como para no sorprender a quienes afirmaban que sobre todo había que: en primer lugar, tener ideas personales que expresar; en segundo lugar, estudiar directamente la naturaleza sin ocuparse de las reglas académicas; en tercer lugar, considerar los sucesos en la forma en que debían haber sucedido antes que como lo exigen las reglas de la decoración (H. Hunt, *Pre-Raphaelism and the Pre-Raphaelist Brotherhood,* 1905). La protesta contra el neoclasicismo académico va acompañada de un curioso «baratillo»: los prerrafaelitas combinan lo antiguo, el gran estilo y el estilo humilde *(El Taller del Carpintero* de Millais), lo excepcional y lo cotidiano. Se llaman realistas, enamorados del detalle verdadero, y, al mismo tiempo, recurren a la imaginería para crear una realidad enigmática. Predican la simplicidad e incluso la humildad, pero cada una de las escenas que pintan se caracteriza por la elegancia, el refinamiento extremo, y caen de este modo en el manierismo del cual querían deshacerse a todo precio. Su ingenuidad es solamente aparente, pues en realidad está tan calculada que puede provocar malestar en el espectador.

Sin embargo, los prerrafaelitas innovaron con éxito, llevando a cabo la fusión del estado del alma y del paisaje. Contribuyeron a una renovación de los colores, gracias a sus tonos vivos (Millais) o delicados. Crearon un nuevo canon de belleza: el de la mujer seráfica, misteriosa y andrógina, que se convierte en el «grial» del hombre.

Según señaló Th. Gautier en 1867, el prerrafaelismo tuvo una gran influencia sobre el simbolismo* poético (Gabriel Sarrasin tradujo los poemas de Rossetti) y pictórico francés y belga. Y anuncia el surrealismo*, por el realismo llevado al extremo que se transforma en irrealidad enigmática, en surrealidad fascinante. N. B.

PRERROMÁNTICO / PRERROMANTICISMO

I - El prerromanticismo, fase literaria y artística

El término prerromanticismo fue creado hacia 1910 en historia literaria y enseguida se extendió a todas las artes. En el coloquio de Clermond-Ferrand sobre *El prerromanticismo* (1792, actas publicadas en 1795), Paul Viallaneix distingue tres sentidos del término:

1 / El período del comienzo del romanticismo, cuando todavía no se ha impuesto.

2 / El conjunto de hechos dispersos que desde el XVIII tienen ya un cierto carácter romántico.

3 / La fase de transición, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, que anuncia y prepara el romanticismo. Podemos conservar esta distinción.

El *Sentido 1* se debe a Fortunat Strowski. En su *Cuadro de la literatura francesa en el siglo XIX* (1912), llama «prerromanticismo o romanticismo del sentimiento» al período que va de 1815 a 1825 o 1830, que culmina en 1820 con las *Meditaciones poéticas* de Lamartine: innovadora en su pensamiento, no lo es ni en su lengua ni en sus formas, que todavía son clásicas. En la *Historia de la música,* obra colectiva bajo la dirección de Norbert Dufourcq (1946), André Coeuroy considera como sinónimos «prerromanticismo» y «primer romanticismo», y sitúa en él a Weber y Schubert. Hoy en día se dice más bien «primer romanticismo», lo cual evita la confusión con los otros sentidos.

El *sentido 2* es el que adoptan Lanson, Mornet y sobre todo Montglond, buscando los orígenes del romanticismo en la literatura del siglo XVIII. No se trata de un movimiento, como en el sentido *1,* sino de un conjunto de hechos diseminados y la *cualidad* de estos hechos: su parecido con lo que más tarde será el romanticismo. El adjetivo *prerromántico* se aplica entonces a los autores, a menudo secundarios, a las obras, frecuentemente mediocres, o a algunos aspectos de algunos grandes autores o a ciertos fragmentos de sus obras

que parecen presagiar el romanticismo; por ejemplo, algunas frases de Diderot *(Sobre la poesía dramática,* XVIII, Sobre las costumbres, *Conversaciones sobre el hijo natural),* una gran parte de las *Noches* de Young, numerosos pasajes de J. J. Rousseau, episodios del *Cleveland* del abate Prevost, los temas de las novelas históricas o pseudohistóricas de finales del siglo XVII como el *Arminius et Thusnelda* de Lohenstein. La noción de perromanticismo es aquí, en su esencia misma, retrospectiva: los hechos, sin hilación entre sí y sin siquiera haber sido destacados en su época, toman una significación diferente cuando se les considera en relación con una época posterior, cuya conclusión les confiere un nuevo sentido.

El *sentido 3,* finalmente, hace del prerromanticismo una época de transición entre el clasicismo o Siglo de las Luces (siglo XVIII) y el romanticismo. Es el sentido más empleado hoy en día. Ha sido contestado: una tradición, ¿puede ser considerada como una época? La dificultad viene sin duda de que el problema era planteado en términos de *períodos,* fragmentando la historia en partes. Esta dificultad se puede resolver si se la considera desde un punto de vista estético y, además, en términos de *generaciones:* éstas renuevan la población progresivamente. El romanticismo francés es obra de generaciones nacidas durante la Revolución y el Imperio; el prerromanticismo corresponde a generaciones formadas por el Antiguo Régimen; su continuidad es su propia vida. Más próxima al romanticismo está la generación nacida hacia 1765-1770, que llegó a su período productivo en el mismo momento que la Revolución; Mme. de Stäel, Benjamín Constant, Chateaubriand, Chênedollé, Senancour, Népomucène Lemercier, Pixérécourt. Más cercanos al siglo XVIII, quienes continúan durante la Revolución y el Imperio la obra que había sido comenzada anteriormente: Ducis, el abate Delille, Volney. En los otros países el prerromanticismo es mucho más difícil de circunscribir, pues en estos países el romanticismo comenzó antes, y la Revolución francesa no supuso un gran corte; el prerromanticismo en el sentido *3* tiene tendencia a confundirse con el prerromanticismo en el sentido *2.* Van Tieghem *(El prerromanticismo,* vol. I, 1924, vol. II, 1930) admite la existencia de una fase de transición en toda Europa, a pesar de que no se le pueda asignar fechas rigurosas. En su obra sobre *El prerromanticismo inglés* (1890), Pierre Arnaud y Jean Raimond designan con este término el movimiento literario de una treintena de años (Warton, Gray, Beattie, etc.) que precedió a las *Lyrical Ballads* de Coleridge y Wordsworth (1798), generalmente considerados como el inicio del romanticismo; ha «abordado en *tono menor* los principales temas que retomarán, ampliándolos, los románticos».

Fuera del dominio literario, la función de transición se vuelve a encontrar en música, con Méhul o Lesueur. En las artes plásticas, el prerromanticismo estuvo un tanto enmascarado por el neoclasicismo de la Revolución o del Imperio, pero lo encontramos en Fussli o Girodet. A menudo, el término prerromanticismo conlleva la idea de obras o autores menores; es raro que se emplee para referirse a grandes compositores situados entre el clasicismo y el romanticismo, como Beethoven.

De esta forma, el prerromanticismo, ya sea en el sentido *2* o en el sentido *3,* puede definirse como intermediario o mixto. Más tarde, se ha considerado a Van Tieghem, generalmente, como el precursor del romanticismo por sus *temas:* la poesía de la noche, las tumbas; el interés por lo nórdico; el gusto por la melancolía y lo fantástico; atracción por el pasado; el sentimiento de la naturaleza. Podemos añadir que la naturaleza aquí no es solamente el campo; entran en su dominio literario la montaña y los desiertos. En su comunicación al coloquio de Clermon-Ferrand sobre *Les nouvellistes des années,* 1780-1820, René Godenne muestra la aparición prerromántica de un nuevo *tipo de personajes* no integrados en la sociedad, replegados sobre sí mismos. El prerromanticismo se caracteriza, pues, por *nuevos modos de la sensibilidad.*

Pero los marcos por los cuales se introducen siguen siendo los del siglo XVIII, y el prerromanticismo no es todavía romanticismo a causa de *aceptación de los tipos antiguos,* que no se volvió a cuestionar. Marcos formales: géneros literarios y poéticos, versificación, costumbres del lenguaje. También marcos de pensamiento, por ejemplo, el regionalismo, nueva sensibilidad que se desarrolla en el molde del siglo XVIII, siglo del deísmo y del sincretismo religioso, con el rigor de un cristianismo reducido a una tradición evangélica y de preocupaciones morales sin los dogmas o los ritos de las religiones establecidas y determinadas.

Pero este producto mixto posee originalidades que le constituyen en entidad estética. Tiene, además, *sus categorías estéticas propias,* nuevas en relación al siglo XVIII clásico, que el romanticismo modificará o abandonará. Comienza a tomar conciencia de la categoría de lo *pintoresco**, que se expanderá tras él. Se encontrará en los artistas consagrados a este período el análisis de dos categorías específicamente prerrománticas: lo ossiánico y el trovadorismo.

Finalmente, el prerromanticismo tuvo *su estilo propio* en un arte muy particular, el arte de los jardines. El prerromanticismo creó el «jardín inglés», síntesis del amor por la naturaleza y la creación del hombre.

Hasta aquí, hemos considerado la estética prerromántica como la de las tendencias contenidas en las obras literarias o artísticas. Pero también hay estética prerromántica en otro sentido, pues esta época teorizó abundantemente.

➢ LAKISTA, OSSIÁNICO, TROVADOR.

II - El prerromanticismo como fase de la reflexión estética

1 / Temas particulares

El prerromanticismo ha elaborado sobre ciertos temas teorías que le son propias, y que han influido a escritores y artistas.

A / *Las teorías del lenguaje poético*

Por reacción contra un siglo XVIII que valoraba la prosa y que veía en la poesía un conjunto de convenciones artificiales, el prerromanticismo sostuvo la tesis del carácter «natural» e incluso «primitivo» de la poesía.

Ya Vico, en *La nueva ciencia* (1730), Libro II, sección 1, capítulo V, veía en el canto una forma de lenguaje anterior al lenguaje articulado, y concluía: «Me parece, pues, evidente que es en virtud de las leyes necesarias de la naturaleza humana por lo que el lenguaje poético ha precedido la aparición de la prosa». Sin embargo, atribuía el carácter gráfico del lenguaje poético a la pobreza de una lengua todavía inhábil, dominada por la imaginación y la afectividad. Por el contrario, en 1761, Suard y Hamann ven también el lenguaje poético como espontáneo y no civilizado, pero es con el propósito de valorarlo. Herder *(Del origen de las lenguas,* 1770) retoma la tesis de Hamann haciendo de la poesía la *Natursprache.*

Hay discordia a la hora de decidir si esta supuesta poesía primitiva era lírica (tal y como quería Herder) o épica, como pensaba el doctor Blair, cuyas teorías sobre la Europa Primitiva condujeron a Macpherson a escribir *Fingal* y *Temora,* después de las cortas obras de su primer Ossian (consultar Ossiánico).

B / *La teoría del genio*

El siglo XVIII marca el nacimiento de la idea misma de genio, sobre la cual se teoriza mucho, tanto en Francia como en Alemania. El carácter mixto es claramente marcado para quienes sostienen a la vez la tesis del genio innato, soberano, creador, independiente de las reglas, y la existencia de los marcos universales y de las leyes generales del pensamiento. En 1740, Bodmer piensa que los grandes artistas aprehenden intuitivamente los principios racionales y plantean así las reglas futuras. Otro suizo, Sulzer, hace del genio una especie de instinto que aprehende espontáneamente lo que puede hacer que una obra sea perfecta; de este modo, las reglas están en él, consciente o inconscientemente; la reflexión sobre las obras permite convertirlas en explícitas y comprender su necesidad. Todo esto conduce a la posición de Kant en la *Crítica del juicio,* § 46 sq.: «El genio es la disposición innata del espíritu por la cual la naturaleza ofrece sus reglas al arte»; «la regla debe ser extraída del acto mismo, es decir, del producto»; el genio hace «universalmente comunicable» un estado del espíritu, pues él posee «el poder comprender, con su rápido paso, el juego de la imaginación e incluirlo en un concepto (original... y que indica al mismo tiempo una nueva regla)».

C / *El genio de los pueblos y la teoría de los climas*

En otro sentido, el término genio designa no ya el poder del espíritu de un individuo creador, sino un giro en el espíritu particular, que puede ser colectivo, caracterizando a todo un pueblo. El prerromanticismo, prefigurando las teorías románticas del Espíritu de los Pueblos, unió esta idea a la teoría de los climas, tomada de Montesquieu. Bajo esta óptica, el genio de los pueblos nórdicos fue opuesto al genio de los pueblos mediterráneos; se encuentra una expresión muy clara de este hecho en Mme. de Stäel. Hay muchas confusiones en esta noción de «pueblos del norte» en la cual se amalgaman celtas, germanos, escandinavos e incluso escoceses modernos; el prerromanticismo utiliza ampliamente una documentación erudita, en particular Mallet, Keyser, Schutze y Percy, pero valorando lo que anteriormente tales eruditos juzgaron grosero y sin arte.

D / *El análisis de las categorías estéticas*

El prerromanticismo está particularmente interesado en lo *sublime,* concebido como dinámico y terrible, cf. en particular Burke, *Philosophical Enquiry into the origins of the Ideas of the Sublime and the Beautiful,* que ejerció enorme influencia. Gilpin introdujo entre lo sublime y lo bello un tercer término, lo *pintoresco;* y bajo su influencia los tratados sobre lo pintoresco se multiplican hacia finales del siglo XVIII. Baculard d'Arnaud, en los *Discursos preliminares* que sirven de prefacio a las dos ediciones de su drama *El Conde de Comminge,* esboza una teoría de lo *«sombrío».* En general, la segunda mitad del siglo XVIII es consciente de haber abierto más el cuadro de las categorías estéticas, y esto a causa del análisis conceptual y no solamente por la puesta en práctica de las obras.

2 / Toma de conciencia de una especificidad de la estética

Finalmente, en el marco de la tradición racionalista, pero con un racionalismo renovado que otorga un lugar a la imaginación y a la afectividad, y oponiéndose al simple sensualismo del siglo XVIII, aparece la idea de una reflexión, y de una búsqueda del conocimiento claro sobre lo bello y el arte. De Baumgarten, inventor del término estética, hasta Kant, cuaja la idea de una disciplina independiente, que tiene su objeto y métodos propios.

Precisamente en este espíritu de lo mixto, y sobre todo de lo mixto entre la cultura francesa y la cultura alemana, nace esta toma de conciencia. (Se ha destacado el papel de Suiza como punto de contacto entre estas culturas, y como centro importante del pensamiento en el prerromanticismo.) La estética debe mucho a esta aspiración de la segunda mitad del siglo XVIII, que quiso preservar lo objetivo y lo científico valorando el impulso afectivo, el corazón, lo individual y lo que Baumgarten llamaba el impulso o ardor estético, *impetus aestheticus.* A. S.

➢ GENIO, ROMANTICISMO *[I].*

PRESENCIA. *I* - Cualidad de lo que existe aquí y ahora; esta noción es, pues, una relación con un punto de vista en el espacio y en el tiempo, pues uno no está presente en el absoluto. La presencia es una condición para poder ser percibido; impulsa, pues, la posibilidad de recibir una obra de arte.

➢ AUSENCIA, CONTEMPORÁNEO.

II - En un sentido figurado, se llama también presencia, en un sentido claramente estético (sobre todo en el vocabulario del teatro, hablando de un actor) a la cualidad de lo que adquiere una existencia intensa; es una fuerza del ser, que marca profundamente al espectador. A. S.

➢ SENTIMIENTO.

PRÉSTAMO. En sentido estricto, lo que se obtiene prestado (y, por tanto, con la obligación de devolverlo); por extensión, aquello que se recibe de otro. En estética, el préstamo es aquello que un escritor, un artista, toma de la obra de otro para transferirlo a la suya propia. Si intenta hacer pasar un prestamo literal como algo inventado por él, se trata entonces de un *plagio;* si no es consciente y cree sinceramente que el inventor es él, se trata de una *reminiscencia.* En el verdadero *préstamo,* el origen ajeno se reconoce, implícita o explícitamente, lo cual es como devolver el préstamo a quien se le debe. Así, un músico toma prestado un tema (Debussy toma el canto de los *Jardines bajo la lluvia* para la canción de cuna *Do, do, el niño do),* un escritor puede tomar prestado un personaje, una idea, una expresión, un género, un efecto (Molière en *Las trapacerías de Scapin,* toma de *El Pedante engañado,* de Cyrano de Bergerac, lo esencial de la escena de la galera). El préstamo puede ser un homenaje a aquel de quien se toma prestado algo, un signo de admiración, de estima, de afecto (así, Stravinsky, habiendo tomado de un cuento de Andersen la acción de su ballet *El beso del hada,* introduce en él, además, elementos musicales tomados de Tchaïkovski). El tratamiento personal que se da a lo copiado hace que la obra pertenezca al que ha tomado el préstamo (como el final «sobre un tema ruso» del primer *Cuarteto* de Beethoven); pero Moréas, en su *Tidogolain,* está en el límite del plagio, cuando toma del *Bello Desconocido* de Renaud de Beaujeu el nombre y el personaje de Tidogolain, así como muchos términos o giros pintorescos e incluso versos enteros («un enano ni tan loco ni villano –Cuyo nombre era Tidogolain»).

➢ CONTAMINACIÓN, PLAGIO, REMINISCENCIA.

PRESTIGIO. En sentido etimológico: ilusión que da la falsa impresión de una maravilla. En un segundo sentido: influencia, atracción, crédito de una brillante apariencia o de una gran celebridad. El término tiene dos empleos en estética.

I - En un principio se ha llamado *prestigio* a la influencia que adquieren sobre los espíritus el arte y la literatura, ya sea por su poder de sugestión, el cual da una impresión de realidad ante lo imaginario, ya sea por la influencia seductora de las formas y de las apariencias, dominando el valor intelectual o la verdad del contenido. Este sentido está un poco anticuado hoy en día.

II - En un sentido tomado de la psicología social, se llama *efecto de prestigio* o, en los estudios cuantitativos, *variable de prestigio* a la influencia que puede ejercer sobre el juicio estético la notoriedad de un artista o de un escritor, o la autoridad concedida al autor de una apreciación. El papel y la importancia de la variable de prestigio son además por sí mismos variables y diferentes según los sujetos. A. S.

➢ AUDIENCIA, AUTORIDAD.

PRIMITIVO. Lo más antiguo, original. Lo así calificado es lo que primero se juzga en una evolución, una historia; pero quizá se deba a que no se conocen las fases anteriores, también el término en sus diversas aplicaciones ha sido objeto de grandes críticas. En estética, se adopta en muchos casos.

I - El estado primitivo, la versión primitiva de una obra de arte, es el estado en el cual fue llevada a su fin por primera vez por su autor. Se opone a las versiones posteriores, a las modificaciones. También se opone a los bosquejos parciales, a los borradores, en los cuales la obra aún está incompleta. *Primitivo* designa, pues, una fase bien definida del trabajo del autor. La comparación de estos diferentes estados es a menudo muy instructiva.

II - En pintura, se llaman colores primitivos o primarios aquellos a partir de los cuales se obtienen otros, no pudiendo los primeros obtenerse por medio de ninguno. Hay que precisar el dominio, pues los colores psicológicamente primitivos (considerando las neuronas excitadas) no coinciden exactamente con los colores primitivos de las mezclas de pigmentos (los cuales dependen, además, de los conocimientos técnicos en la fabricación de pigmentos).

III - En historia del arte, se llama primitivos a los artistas, y sobre todo a los pintores, que precedieron inmediatamente al Renacimiento. Esto es suponer que el Renacimiento es el momento de la verdadera expansión del arte, que sus predecesores inmediatos son los precursores del mismo, y que quienes les han precedido no cuentan. Efectivamente, pudo haber inicios de ciertas técnicas, por ejemplo el empleo de la pintura al óleo, que señala la presencia de comienzos reales; luego no es lógico llamar primitivos a los primeros en haberlos utilizado. Sin embargo, mezclar en esto sobreentendidos axiológicos es bastante arbitrario.

IV - Finalmente se llama primitivos a los pueblos considerados como que permanecen en el primer estado de la humanidad; luego son artes primitivas las artes de estos pueblos. Se presupone, pues, una evolución lineal de la humanidad, y pueblos en los que el desarrollo se habría detenido en una de estas fases; las artes primitivas serían tanto las de los pueblos subdesarrollados actuales como las de las épocas prehistóricas. Éste es un presupuesto bastante azaroso; también el término primitivo debe ser empleado con mucha prudencia. A. S.

➢ ARCAÍSMO.

PROCEDIMIENTO. El procedimiento como manera de conducirse está mucho más próximo del progreso, ese avance fructífero *(pro-cedo),* que del proceso, simple trámite. En el trato social es la relación, cortés o desagradable, con otro. Luego, designa «el arte y la manera», el método propicio para un logro, siendo por ello una operación, pero

en tanto que constituye una serie ordenada idóneamente para un fin realizable. De este modo, en fotografía, el procedimiento de revelado consiste en una serie de operaciones químicas. Es un conjunto de medios artificiales con vistas a un fin concreto, y su utilización reglamentada.

En las artes visuales y retóricas designa el tacto del artista; en este caso es ambiguo:

— peyorativamente: una receta usada, demostrable, reiterable, que descalifica a una obra por ser demasiado aparente y condena a un autor que repite el mismo «tono»: «Todo lo que da vueltas (o puede darlas) en torno al procedimiento me resulta odioso», dice Gide *(Diario);*

— apreciativamente: la manera acertada propia para un tema, organizando discretamente la buena obra (cf. Hegel, *Estética,* «La manera subjetiva»).

En todos los casos, debe tratarse de una génesis borrada por la buena apariencia de la obra bajo pena de ser devaluada como «hilo» en provecho de una espontaneidad imperfecta pero sincera (cf. Perelman, *Tratado de la argumentación,* II). C. G.

PRODUCCIÓN. El término producción, del latín *producere* (llevar hacia delante, hacer avanzar), designa el resultado del trabajo del hombre: su obra, el conjunto de su obra. Se habla corrientemente de la producción de un autor, de un pintor, de un compositor.

En el siglo XX, bajo la influencia de las teorías marxistas, el término tomó un significado más restringido. Designa el conjunto de operaciones que permiten obtener, mediante la combinación y la transformación de bienes existentes, pero imperfectamente utilizables, nuevos bienes mejor adaptados a la satisfacción de una necesidad. La producción no es, pues, una creación *ex nihilo,* sino el resultado de una serie de transformaciones sucesivas.

Rechazando el empleo de la palabra creación*, cargada de connotaciones religiosas, los miembros de las vanguardias rusas, a comienzos del siglo XX, preconizan el empleo único de la palabra *producción* para designar las obras literarias, plásticas o musicales. Un movimiento de artistas plásticos, salido del constructivismo*, se llama, en 1920, *productivismo**.

Después, el término tuvo mucho éxito en el vocabulario de la crítica literaria (en donde se habla de la producción de un texto) y de la crítica de arte. En 1937, Pau Valéry en su *Primera lección en curso de poética,* afirmaba que él prefería «reunir bajo los nombres de producción y de productor a las diversas actividades y personajes», de las cuales se ocuparía para ver «lo que tienen en común y distinguir entre ellos diferentes especies».

De este modo desmitificada, la creación artística se convierte en Ποιειν *(poiein),* es decir, acción de hacer, de ponerse a la obra, y otorga un primer lugar a la técnica. El productor de la obra no es ya ese creador, un sujeto individualizado que crea obras con la sola contemplación: es un trabajador ligado a los otros trabajadores por relaciones sociales útiles y que tiene en cuenta lo que se puede o no se puede producir.

PRODUCTIVISMO. El *productivismo* es el nombre del movimiento creado en Rusia por A. Rodchenko y V. Stepanova que se habían ilustrado con gran originalidad en el arte abstracto. Publican su manifiesto en 1920.

Basado en la teoría del materialismo histórico, el productivismo, procedente del constructivismo, promulga el trabajo de los materiales en grupo y se pronuncia contra el arte del pasado que, a su entender, establecía una ruptura entre creador y consumidor. La praxis utilitaria es, pues, exaltada por ellos; se producen objetos funcionales en metal, en madera, en cerámica, se buscan prototipos que puedan servir para la industria, pero teniendo imperativamente en cuenta los elementos constitutivos de las obras plásticas (volúmenes, planos, colores, espacio y luz).

Al preconizar el utilitarismo, los productivistas conservan la esperanza tácita de que los productos realizados de dicha forma podrán ser considerados más tarde como obras de arte. La historia les daría la razón. N. B.

➢ CONSTRUCTIVISMO, COMPROMETIDO/COMPROMISO.

PROFANO. Etimológicamente, que permanece ante el templo sin penetrar en él. De ahí, y más generalmente, que pertenece a la vida ordinaria, por oposición a lo *sagrado**. Por analogía, que no está iniciado en un dominio y no posee los conocimientos de éste. Se dice que alguien es profano en materia de arte, de un determinado arte, cuando no conoce nada de éste o poca cosa, de modo que no puede pronunciar ningún juicio competente. A. S.

PROFESIONAL. Un artista profesional es aquel que hace de su arte un oficio, que se gana la vida con él, por oposición al aficionado que lo practica voluntariamente, sin ser remunerado. Pero el profesional también es, por la naturaleza de las cosas, alguien muy versado en la práctica de su arte, y generalmente un especialista competente. A. S.

PROFÉTICO. Se llama a veces estilo profético a un estilo análogo al estilo en el cual hablan los profetas, sobre todo en la Biblia. Es un estilo gráfico, grandioso y poético, enigmático, abriéndose sobre la inmensa extensión de los horizontes futuros. A. S.

PROGRAMA. Escrito que indica con anterioridad lo que después va a tener lugar; proyecto de acciones organizadas. El programa de una representación teatral, de un concierto, indica las obras que serán ejecutadas, la lista de los artistas ejecutantes; al programa se le añaden generalmente algunas informaciones y explicaciones sobre esas obras o artistas, o sobre los autores.

En otro sentido, se llama música de programa a la que quiere corresponder a una acción diegética, un desarrollo de situaciones o de sucesos; a veces el título es suficiente para indicarlo, pero

cuando la acción es más compleja, como la música no podría ser narrativa, se expone esta acción, que es el programa, en un escrito, que es frecuentemente el programa en el primer significado. La *Sinfonía fantástica* de Berlioz es un ejemplo de música de programa. A. S.

PROGRESO. Etimológicamente, la palabra indica un paso hacia delante y, en el tiempo, la existencia de un desarrollo, de una evolución. Pero corrientemente, el término une a esta idea de evolución la de una evolución a *mejor.* En este momento, el término progreso causa problemas a la estética.

Se puede decir que un artista progresa cuando llega a dominar perfectamente su arte; luego la palabra se aplica a un artista que en la ejecución ha llegado a ser más dueño de su técnica. Pero cuando se trata de progreso en la creación, en la concepción de las obras, nos arriesgamos a introducir en esta noción alguna preferencia arbitraria para un cierto tipo de arte al que el artista se acerca progresivamente.

Sobre todo a propósito de la evolución histórica del arte en el transcurso del tiempo, la noción de progreso se vuelve dudosa. Se puede admitir que haya progresos técnicos cuando los procedimientos utilizados se vuelven más eficaces para alcanzar un fin. De este modo, el empleo de la electricidad en el teatro puede constituir un progreso cuando permite resultados que se pretendían alcanzar mediante unos medios (de iluminación, por ejemplo) que no lo hubieran logrado más que imperfectamente. Los diferentes estilos, las diferentes formas del arte, no pueden constituir progreso unos en relación con otros, por el hecho de que no se refieren a los mismos valores, sino que cada uno tiene su propia naturaleza, y no son, pues, comparables. La noción de progreso puede entonces tener un significado en los ámbitos técnico, científico e incluso social, pero no en estética. A. S.

➢ EVOLUCIÓN.

PROLÍFICO. En sentido propio, califica a un animal o a una especie que se reproduce rápida y abundantemente. En sentido figurado, en estética, se aplica a un autor que ha realizado numerosas obras y, en general, las ha realizado rápidamente. El término es un poco condescendiente; deja entender que el autor, para producir mucho, no ha sido muy exigente consigo mismo, y que en él la cantidad ha ahogado a la calidad. A. S.

PROLIJO / PROLIJIDAD. Etimológicamente, derramamiento de un líquido; de ahí, en sentido figurado, oleada de un discurso que corre demasiado abundantemente. Pero, ¿cuál es el criterio para decir «demasiado»? En la relación significante-significado, el exceso reside en un gran número de palabras para decir lo que podría decirse de una forma más breve sin por ello alterar el número de detalles que hace perder de vista la finalidad del discurso en lugar de concurrir en él. Finalmente, existe una prolijidad en la forma cuando ésta está de tal manera diluida que su estructura llega a borrarse. La prolijidad del contenido no es siempre prolijidad de la forma: en *Eneas,* V. 1339 sqq., las repeticiones inútiles constituyen un juego de estribillos que aumentan regularmente, como una especie de desarrollo musical. En resumen, la prolijidad es, en un discurso, la abundancia de lo inútil. A. S.

➢ ABUNDANCIA, DIFUSO.

PRÓLOGO. El prólogo (etimológicamente, «antes del discurso») está definido por Aristóteles como la parte de la tragedia que se sitúa antes de la entrada del coro (*Poética,* cap. XII). Es un soliloquio preliminar, pero parte integrante del drama, mantenido por un personaje y que sirve de introducción a la obra: condicionamiento emocional, presentación de los supuestos dramáticos. En este sentido es una parte de la prótasis*.

Se ha convertido en externo a la acción propiamente dicha con los autores latinos, que han hecho de ello un prefacio explicativo, un alegato del autor. En la misma línea, los autores barrocos pusieron un discurso preliminar, moralizante, lírico o didáctico, en boca de un personaje llamado *El* Prólogo.

El teatro clásico utilizó muy poco el prólogo, que parece poco a poco ir confundiéndose con el preludio. Molière emplea el prólogo con uno o dos personajes en la mayoría de sus comedias acompañadas de música: se trata de verdaderas oberturas alegóricas. Una de éstas se encuentra en Racine, en *Esther,* en donde la Piedad recita un prólogo edificante. El prólogo ha constituido una regla en ciertas formas de la ópera en el siglo XVIII: la «tragedia lírica» de Lulli tiene siempre, tras la obertura, un Prólogo en alabanza al rey, que constituye a veces una especie de obrita antes de la grande, la ópera propiamente dicha, en cinco actos.

El prólogo constituyó un verdadero género literario en el siglo XIX, cuando los escritores redactaron prólogos para obras de otros escritores; se trata a menudo de obras de circunstancias: de este modo, Théophile Gautier escribió prólogos, por ejemplo, para el *Falstaff* de P. Meurice y A. Vacquerie para *Henriette Maréchal* de los Goncourt, o *La Mujer de Diomede, Prólogo* para una réplica del *Flautista* en la inauguración de la casa pompeyana del príncipe Napoleón. H. T.

➢ ARGUMENTO, PRELUDIO.

PROPICIATORIO. Que sirve para darnos una fuerza favorable. El uso estético del término procede de la retórica*: los procedimientos propiciatorios son los que tienden a proporcionar el favor del público, particularmente en el exordio propiciatorio *(captatio benevolentiae).* A. S.

➢ EXORDIO.

PROPIEDAD. *I* - En un sentido muy amplio, y que es a menudo el significado de la palabra en el dominio científico, una propiedad es un carácter que pertenece a un individuo, o a todos los individuos de una especie, una capacidad de producir

determinados efectos, de ejercer una acción. De este modo la estética puede estudiar las propiedades de los cuerpos sonoros, las propiedades de los pigmentos coloreados utilizados en pintura... y las propiedades específicamente estéticas de las obras que revelan una categoría* estética o un género*.

II - Hablando de una palabra: su significado exacto, opuesto a la impropiedad, que es el empleo de una palabra fuera de su significado exacto. Este significado del término existe en la estética literaria, pues la propiedad o impropiedad de los términos puede ser una característica de un lenguaje o de un autor, o del lenguaje que éste proporciona a sus personajes.

III - Sentido jurídico: derecho de posesión, derecho de disfrutar y de disponer de alguna cosa. La propiedad literaria y artística interesa a la estética sociológica; ésta es un buen índice de las ideas de una sociedad sobre la creación artística. En un principio simplemente reglamentada por la costumbre y el uso, únicamente fue codificada por la Convención de 1793; las leyes han evolucionado desde entonces, y varían de un país a otro; pero la estética puede reconocer en ellas una filosofía subyacente. Desde un punto de vista *moral,* reconocer a un autor, a un artista, el derecho a los beneficios que reporta su obra, es estimar que no se ignora la injusticia de que, en un supuesto, él se viera privado de los frutos de su trabajo; pero las disposiciones literarias y artísticas sobreentienden una verdadera *metafísica de la existencia,* reconociendo al creador un derecho sobre lo que ha adquirido existencia solamente por su eficacia.

A. S.

➢ AUTOR.

PROPORCIÓN. Relación entre dos tamaños comparables; es más específicamente, relación de las partes con el todo, o entre ellas. Esta noción, fundamental en estética, ha recibido varios usos.

I - La estética empírica de las proporciones

Compara, en la experiencia cotidiana, las dimensiones de los objetos o de sus partes, y observa las impresiones estéticas que hacen surgir estas relaciones. Estas constataciones, a veces aproximativas, pueden ser adquiridas por los artistas que las utilizan en sus obras o por los estudiosos de la estética; son suficientes para establecer proporciones en varios dominios.

1 / Las proporciones diegéticas son las de los seres del universo representado en la obra; si el artista representa en ella el mundo en el que habita, las proporciones diegéticas son las que el artista cree que existen en la realidad. Sobre todo se ha ocupado por las *proporciones del cuerpo humano.* Éstas han dado lugar, en la escultura griega, a reglas llamadas *cánones,* de naturaleza un tanto ambigua, pues fijan a la vez proporciones normales y proporciones ideales. El canon de Policleto, por ejemplo, hace que la figura tenga una altura total de siete veces la cabeza humana, el canon de Lysippo es de ocho veces. El Renacimiento estudió las variaciones de las proporciones en función del sexo, de la edad, etc. (un niño no es más que un adulto reducido, y a una cabeza más grande le corresponden miembros más cortos en proporción con el cuerpo). De este modo, Alberto Durero extrae de la observación la variedad de clases de proporciones; para él «el arte esá oculto en la naturaleza, el que pueda extraerlo de ahí, lo poseerá» *(Cuatro libros sobre proporciones).*

2 / Las proporciones de la representación material en la obra en relación a la diégesis constituyen *la escala.* Hablando propiamente, la escala concierne al espacio (por ejemplo, los personajes de tamaño natural o más pequeños o más grandes). Pero también existe una escala en el tiempo; de este modo, un dramaturgo puede apresurar el curso de los acontecimientos, que en la realidad habrían sido más largos o más lentos (consultar *Agógico).* Una misma obra puede utilizar varias escalas, reducir o agrandar ciertos elementos más que otros; por ejemplo, disminuir la cabeza hace que una persona parezca más grande. Se pueden incluir en estos casos las deformaciones expresivas o las que sirven para hacer surgir un éthos: cuerpo y miembros alargados para dar un aire de elegancia, exageraciones caricaturescas, etc. Las convenciones hacen de ciertas proporciones un verdadero lenguaje; por ejemplo, el cartel de cine anuncia el tipo de película por las proporciones de los personajes: se señala que una película es cómica al representar personajes de grandes cabezas sobre pequeños cuerpos.

3 / Las proporciones de la obra o de los elementos en relación con sus dimensiones totales

Las proporciones de los elementos revelan la *composición.* Es esencial para el efecto producido que un determinado elemento ocupe un amplio lugar o un lugar reducido, o que esté situado en un sitio que divide el conjunto según una relación. Por ejemplo, no resulta indiferente que para pintar *Moisés y las hijas de Jethró,* Rosso consagre a la escena de la lucha casi toda la superficie, reservando únicamente un rincón arriba, mientras que Poussin no le concede más que un tercio a la derecha en una composición con mucha amplitud. El teatro clásico tiende a equilibrar los actos con la misma extensión, admitiendo un estrechamiento del último; en el teatro hindú, el samavakara es un drama sobrenatural cuyos tres actos disminuyen de longitud según una especie de proporción geométrica, siendo el siguiente más o menos el tercio del precedente (¡el primero dura alrededor de nueve horas y media!).

Las proporciones entre las dimensiones de conjunto de una obra tienden actualmente a la estandarización. Por ejemplo, la relación altura-anchura de un cuadro está fijada en tres formatos, *figura, paisaje* y *marina,* cada formato con una veintena de tamaños numerados: de este modo, una «tela de 10» mide, en centímetros, 55 × 46 en «figura», 55 × 38 en «paisaje» y 55 × 33 en «marina»; la denominación misma reposa sobre la idea de una conveniencia entre las proporciones de un cuadro y su tema.

4 / Las proporciones entre las dimensiones de la obra y el mundo real en el que se sitúa (y luego con el tamaño de quien lo contempla y la ampli-

tud de su campo sensorial) que organizan ampliamente el modo en que la obra es percibida y sentida. No se mira de la misma manera una obra gigantesca de la cual se puede abarcar el conjunto solamente si nos situamos lejos, o una obra de nuestro tamaño que vemos de cerca, o una miniatura mirada desde muy cerca en una especie de intimidad. También existe una relación entre la duración de una obra y la atención que se le presta; no se escucha del mismo modo durante dos horas que durante diez minutos; esas obras hindúes cuya representación dura unas doce horas son forzosamente seguidas con intermitencia, con interrupciones.

Las proporciones entre la obra y el artista ejecutante deben también ser tomadas en cuenta, y también las proporciones del cuerpo del artista: una anchura grande del calcáneo en relación con los huesos de la pierna favorece al bailarín la elevación* de sus saltos.

Las observaciones corrientes sirven para mucho; pero cuando permanecen como empíricas, se corre el riesgo de erigir en ley absoluta lo que es propio de una experiencia personal necesariamente limitada: proporciones del cuerpo en el único contexto vivido, proporciones juzgadas como ideales pero a causa de costumbres culturales, gustos particulares transformados en principios universales. También, a menudo, se ha intentado superar el empirismo, pero se ha hecho de diversas formas.

II - La estética simbólica de las proporciones

Es muy frecuente y también muy antigua. Se basa en el deseo bastante lógico de consagrar el lugar más elevado a los elementos con mayor carga de mensaje; pero también proporciona un amplio campo a las especulaciones sobre la mística de los números. Se han utilizado proporciones espaciales para representar a los personajes con diferentes escalas según su dignidad: personas divinas o reales representadas más grandes que el común de los mortales. Ciertas proporciones han sido dotadas de un valor mágico. Se han construido edificios religiosos (iglesias, mezquitas) con una anchura y una longitud iguales, porque el cuadrado simboliza la Tierra, sus cuatro estaciones, sus cuatro elementos. Se han reglamentado los tamaños respectivos de los personajes de una pintura y las proporciones entre sus partes, para que determinados elementos de sus cuerpos se sitúen de manera significativa; por ejemplo, los ojos, imagen del alma, están todos situados sobre una espiral, imagen de la relación entre el hombre y Dios.

III - La estética matemática a priori

Muy a menudo sumada al simbolismo de las proporciones, ampliamente cultivada en la Edad Media y en el Renacimiento, calcula las proporciones que se deben emplear en las obras en función de la belleza reconocida a las relaciones matemáticas tomadas en sí mismas. Se parte, pues, de la belleza espiritual de una relación abstracta, para llegar a aplicaciones concretas. Estas especulaciones tienen frecuentemente bases pitagóricas o platónicas; se derivan principalmente de tres textos de Platón: *La República,* X, 616c-617c, sobre la armonía cósmica de las esferas; *Timeo,* 35a-36c, sobre la composición matemática del Alma del Mundo; *Timeo,* 53c-55e, sobre la construcción matemática divina de los cinco sólidos primitivos, figuras de los cuatro elementos y del mundo.

Se le ha dado, pues una importancia privilegiada a ciertas proporciones. Las *medias* son progresiones de tres términos tales que con dos términos y dos de sus diferencias se pueden constituir relaciones iguales. Tres *medias,* entre las once posibles, han sido especialmente retenidas por los antiguos y consideradas como parcialmente buenas, la *media aritmética*

$$\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{a} = 1$$

las diferencias entre los términos sucesivos son iguales y la media es la media aritmética de los dos extremos), la *media geométrica*

$$\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{b}$$

el producto de los extremos es igual al cuadrado de la media); y la *media armónica*

$$\frac{a-b}{a-c} = \frac{a}{c}$$

Entre dos términos, la *proporción sesquiáltera* o *diapente* hace que el término mayor sea una vez y media el término pequeño; la *proporción sesquitercio o diatesaron* pone a los dos términos en la proporción tres a cuatro. Todas estas proporciones se consideran racionales; esto significa, simplemente, que los términos son conmensurables: una misma unidad puede ser transportada un número exacto de veces. Por el contrario, las proporciones llamadas irracionales se establecen entre dos magnitudes incomensurables. La más importante es la *sección de oro;* la «divina proporción» de Luca Pacioli, en la que el más pequeño de los términos es al mayor como el mayor a la suma de los dos

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

Se ha estudiado ampliamente la sección de oro; ver, en particular, a Matila Ghyka *El número de oro,* y a Elisa Maillard, *Sobre el número de oro.*

Junto a los estudios serios sobre estas proporciones, se encuentran también fantasías. Son indispensables algunas precauciones para quienes quieren volver a encontrar esas proporciones en las obras de arte, trazando gráficos sobre sus reproducciones: asegurarse de que la obra reproducida está en su estado original y que no ha sido modificada de golpe, por ejemplo, para hacerla cuadrar con las fórmulas deseadas a las cuales no se adaptaba; desconfiar del espesor de los trazos del gráfico en relación a la escala de la reproducción, pues si una línea matemática no tiene espesor, la línea trazada no es tal y el ancho del trazo puede hacerla tocar por una parte y por otra puntos que en la realidad no se alinean, etc.

IV - La estética comparativa de las proporciones

Se deriva, bajo sus primeras formas, de las teorías precedentes y de las ideas platónicas. Se trata

de establecer o circunscribir proporciones abstractas para que puedan aplicarse a diferentes artes y transferirse de una a otro. Pero las correspondencias de proporciones entre música y artes plásticas se han planteado de dos maneras según la época.

La teoría de los intervalos musicales, en la Antigüedad, reposaba sobre la longitud comparada de las cuerdas vibrantes, y el hecho musical era, ya entonces, un hecho espacial. El problema es muy preciso: teniendo una cuerda dada de una determinada longitud que vibra produciendo un cierto sonido, ¿qué longitud debe tener una cuerda análoga (del mismo grosor, de la misma tensión...) para que produzca un sonido a determinado intervalo del primero? Las dos longitudes están en unas relaciones que se pueden transferir a longitudes puestas en juego en una arquitectura o en un cuadro (cf. el *De re aedificatoria* de Alberti. Los florentinos del Renacimiento cultivaron tales concordancias, por ejemplo, Botticelli, que sitúa la figura central de la *Primavera* o del *Nacimiento de Venus* no exactamente en el medio, sino ligeramente a la derecha, dividiendo la longitud según una proporción musical).

Hoy en día los problemas son diferentes, pues se definen los intervalos musicales por las relaciones entre las frecuencias de vibración, y nos interesamos sobre todo en las correspondencias de formas; cf. Etienne Souriau, *La correspondencia entre las artes.*

V - La estética esperimental de las proporciones

La estética experimental, que comienza a mediados del siglo XIX, debutó con unos estudios sobre la estética de las proporciones, a fin de controlar científicamente el valor de las afirmaciones empíricas o a priori. Fechner presentaba tipos de rectángulos variados y pedía que se eligiesen los rectángulos que tuvieran las mejores proporciones. Estos estudios han sido después criticados, retomados, difundidos; lo que se puede deducir es que, por una parte, vuelve a aparecer el papel privilegiado de ciertas proporciones tradicionalmente valoradas, como la proporción sesquiáltera o la sección de oro, pero, por otra parte, la situación es compleja y depende también del uso para el cual esté destinada la proporción (el mismo rectángulo puede ser juzgado diferentemente según se vea en él una puerta o un libro). En general, se puede decir que existe un valor estético de las relaciones matemáticas simples y que se reúnen numerosas propiedades en una misma proporción. A. S.

➢ CANON, ESCALA, NÚMERO DE ORO.

PROSA

I - La prosa, en oposición al verso

Prosa viene de *prosa,* suavización eufónica de *prorsa,* «yendo recto», por oposición a *versus,* «volviendo». El significado etimológico recae en un principio sobre una disposición material; *versus* es la línea de escritura, verso o prosa, y además, muy especialmente, la línea que corresponde a un corte rítmico: se pasa a otra línea al final de cada verso, pero la prosa se escribe de forma continua, volviendo hacia atrás a una nueva línea cuando se llega al borde de la hoja. Esto traduce una diferencia fundamental y la definición misma de la prosa: discurso que no está sujeto a una organización regular del ritmo, mientras que el verso se organiza en células rítmicas fijas y en múltiplos de estas unidades.

La prosa es, pues, un discurso que dispone de sus sonidos en función de su valor significante, en el deseo esencial de significado. El verso posee una organización doble, pues añade a la precedente una organización formal regular del significante considerado en sí mismo. Sin embargo, el principio de organización rítmica del verso puede ser muy variado; también, según el tipo de prosodia al cual se oponga, la prosa aparecerá más bien como un lenguaje que dispone de una manera cualquiera, formalmente, las largas y breves, o los acentos tónicos, o el número de sílabas, o la reaparición de los mismos fonemas; y lo que es verso según un sistema puede ser prosa según otro; de ahí que obtengamos un nuevo significado de esta palabra.

II - La prosa, poema sin métrica

El surgimiento de las lenguas romances a partir del latín estuvo acompañado por cambios en la sensibilidad estética en el lenguaje. El verso por el número de sílabas y por el ritmo ocupa un lugar al lado del verso cuya métrica consta de largas y breves. Se ha llamado, pues, prosas de los poemas latinos a las que seguían estos nuevos principios y que no eran versos según los antiguos principios. Más particularmente, la prosa es un poema latino rimado destinado al canto litúrgico. Se han compuesto muchos de éstos en la Edad Media, sobre todo bajo la forma de una serie de tercetos monorrítmicos en octosílabos; el *Dies irae* es uno de los más bellos ejemplos (dies irae, dies illa / Solvet saeclum in favilla / Teste David cum Sibylla...). Esta forma ha sido incluso más regular que los *Franciscae meae laudes* de Baudelaire. Cuando Mallarmé titula prosa a su *Prose pour Des Esseintes,* se trata de una alusión a ese significado del término, pero únicamente conserva los octosílabos y la idea del ritual.

III - Prosa y lenguaje

La oposición verso-prosa hace que resulte difícil clasificar los casos en que las preocupaciones rítmicas existen sin dar lugar a una versificación regular. Existen muchas formas de esto; la primera cronológicamente es la *prosa métrica:* introduce en un discurso en prosa elementos métricos por medio de largas o breves. La cláusula del hexámetro puede marcar de este modo el final de un período. Los escritores latinos buscaron en esto también un medio para combinar los pies de tres tiempos (trocaico) y de cuatro tiempos (espondeo). Se ha transferido el procedimiento de la amplitud al acento tónico y ha sido utilizado durante toda la Edad Media. El hecho estético esencial es aquí la *introducción de elementos de versificación en la prosa;* pero elementos y no versos enteros que ahí parecen desplazados.

El *verso libre,* en el sentido clásico, toma el ritmo del verso por número regular de sílabas, pero no el ritmo por rimas. Es, por ejemplo, el caso del monólogo de Hali: «El cielo se ha vestido esta noche en Scaramouche, / y no veo ni una estrella / que muestre la punta de su nariz...» (Molière, *El Siciliano).* Voltaire ha demostrado el interés de esta forma para la traducción de los poemas; en la misma época, ciertos autores, como Marmontel, intentaban fundar la *epopeya en prosa,* con la idea de que la medida regular del verso es una complicación inútil e incluso pesada, que la prosa podía ser poética, por ejemplo por medio de imágenes o por un lenguaje noble; Chateaubriand ensaya esta idea en *Les Natchez,* abandona en el transcurso del camino las convicciones arbitrarias (consultar *Catálogo);* y la convergencia de sus investigaciones con las de los traductores de poetas o de imitadores de poetas en lengua emtranjera (Macpherson) nos conduce a una nueva forma.

Se trata de la *prosa ritmada* y también del *poema en prosa,* descubrimientos del prerromanticismo, que tienen un gran desarrollo en el siglo XIX, sobre todo tras el uso que hace de ellos Alosius Bertrand y Baudelaire. Los ritmos son aquí esenciales y muy marcados, de modo que no es totalmente prosa, ni tampoco regulares, de manera que tampoco es del todo verso.

La presencia de los ritmos en lo que es prosa en el sentido *I* ha llevado a los estudiosos de la estética a buscar un vocabulario que diera cuenta de estos hechos. Se ha podido llamar prosa a un discurso en el que la forma sonora no cuenta; pero es molesto hacer que la palabra derive su sentido propio y, sobre todo, arriesgarse a hacer creer que la forma no tiene importancia en prosa. Después, Sermien, que se interesó particularmente por los ritmos de la prosa, introdujo en 1935 una terminología nueva y precisa. Llama lenguaje C (=científico) al que no toma en cuenta más que el contenido significativo, de modo que se puede reemplazar toda palabra o elemento de la frase por un sinónimo, por su definición, por cualquier otro elemento que tenga una misma significación. Mientras que el lenguaje L (=lírico) concede importancia a la forma, lo cual hace que tales sustituciones sean imposibles. Luego puede existir una prosa L, y un arte de la prosa.

La prosa utiliza ritmos sin repetición regular de longitudes fijas, pero utiliza los que tienen longitudes variadas y aquellos cuya disposición no sea indiferente (Flaubert, por ejemplo, emplea a menudo al final del párrafo un alargamiento progresivo de los fragmentos rítmicos hasta un fragmento más amplio, inmediatamente seguido de uma fórmula breve). En una buena prosa, los movimientos de la fonación e, incluso, la respiración son cómodos. Las palabras se sitúan exactamente en el lugar que les conviene, y son elegidas. Existen muchas formas de prosa según los estilos y los autores, pero la buena prosa tiene la misma característica que los buenos versos: no se puede modificar su redacción sin arruinarlo todo.

➢ LENGUAJE *[IV],* NOVELA.

IV - La prosa en oposición a la poesía

Además de la *forma* del discurso, se puede considerar su *contenido,* de ahí surge un nuevo significado que no coincide con los precedentes: la prosa (comprendidos ahí los versos prosaicos) se opone a la poesía (comprendida la prosa poética).

¿No se definiría la prosa por sus *temas?* Es una opinión bastante extendida. Habría temas prosaicos y temas poéticos. Lo prosaico es lo banal, cotidiano y utilitario. Ahora bien, una cosa no es tal por sí misma, sino por la forma de considerarla; se puede encontrar poesía en lo ordinario y familiar. Luego no habría temas para la prosa y temas para la poesía.

Pero, ¿se podría diferenciarlas por su *función?* Quizá ciertos empleos de lenguaje requieran la prosa. Es la idea de quienes ven en la prosa el «lenguaje natural» de la ciencia y de la filosofía. Es cierto que la prosa da facilidades para hacer pasar a primer plano el contenido del mensaje, y para calcar el orden del discurso en la organización lógica del pensamiento. Pero dificultad no es exclusión, y no se puede olvidar la antigüedad y la difusión del poema gnómico, del poema didáctico, del poema filosófico (como los de los presocráticos). Además, el verso tiene un poder mnemotécnico que le hace inapreciable para las transmisiones de conocimiento.

No se puede, pues, definir la prosa por un dominio que le estaría reservado. Se puede hablar de «prosaico» y de «poético» como éthos en un sentido derivado; pero éste no es un carácter descriptivo de la prosa. La prosa no es verso; los intermediarios entre la prosa y el verso son múltiples; la prosa es un arte, y se puede escribir en buena prosa en cualquier lugar. A. S.

➢ POESÍA, POÉTICA.

PROSCENIO. Parte delantera de la escena (igualmente llamada *proscenium)* delimitada por la cortina, llamada precisamente de proscenio, que cae vertical de los bastidores.

Como el director (o el autor o el coreógrafo...) se coloca normalmente en el proscenio, de espaldas a candilejas, durante la elaboración de la pieza, la expresión «trabajo de proscenio» designa lo que se hace durante los ensayos para dotar a la obra de su existencia escénica y que implica para el actor la caracterización progresiva del personaje, y para el texto las correcciones y modificaciones surgidas en los ensayos.

Tanto la forma como la dimensión, el equipamiento o la utilización del proscenio son variables a lo largo de la historia del teatro, según la época y las escuelas, y, en la actualidad, según las tendencias y búsquedas de los escenógrafos y directores.

Un proscenio de una determinada arquitectura y el empleo que se hace de él postulan siempre una relación propia entre el espectador y el actor, un principio particular de contacto y de de distancia. El espolón isabelino, el *proscenium* del teatro de la Restauracion en Inglaterra, los proscenios salientes, e inclinados por el palco de las primeras

salas a la italiana, llevan la interpretación al auditorio, como un avance del universo figurado o sugerido por el decorado; mientras que el teatro a la italiana, llegado a su máximo desarrollo, traza una frontera marcada entre el público y el universo teatral presentado en el encuadre estricto del cubo escénico. Los principios de la ilusión teatral, así como las relaciones entre espectadores y actores, son muy diferentes según los tipos de proscenio.

El estrechamiento progresivo del proscenio y el achatamiento de su cuadro son significativos de una evolución de los numerosos componentes culturales, sociales, técnicos y dramatúrgicos. Así, la ópera que triunfa, vacía y agranda el foso de la orquesta que aleja al publico, la colocación del telón metálico y de la pared contra incendios confirma la separación de los dos cubos de la escena y de la sala, la rampa más inclinada acentúa la frontera. Todas estas influencias se ejercen en el sentido de un comportamiento perceptivo guiado inicialmente por la supremacía de la representación en perspectiva.

A principios de este siglo, el actor que sale del cuadro se sale de su universo escénico y comete una falta a los ojos de la gente del medio artístico. Pero, por otra parte, Gordon Craig, Gémier, Reinhardt, Copeau... suprimen las candilejas y se esfuerzan en acercar la actuación, incluso de llevarla dentro del auditorio, lo que antes sólo era utilizado en muy pocas ocasiones para producir un efecto cómico. La ilusión escénica evoluciona y se exige menos la inserción de la actuación dentro del decorado; por ejemplo, se presentan ciertas escenas en el proscenio delante de la cortina.

El proscenio se presta a ciertos efectos burlescos (personajes que parece que se caen o que incluso caen sobre la orquesta). También permite a los intérpretes escrutar la sala y dirigirse directamente al público (monólogo de *El Avaro,* etcétera).

Razones técnicas muy precisas intervienen también en el teatro, en la ópera, y, puede que incluso más, en el ballet, para desarrollar el uso del proscenio: así, se puede querer evitar los «negros» que separan los cuadros o dejar tiempo para colocar los decorados. Esto permite una acción continua sin que el espectador sea brutalmente sacado de la atmósfera de la obra para reintroducirlo pocos minutos más tarde. Algunas escenas representadas en estas condiciones sacan partido de las disposiciones particulares del proscenio: estrecho, ancho, poco iluminado, etc., pueden ser obras maestras (la tempestad y el naufragio en las *Bodas Fantásticas,* coreografía de Serge Lifar, escena X de los *Diálogos de los Carmelitas,* musica de Francis Poulenc sobre el texto de Bernanos, varias escenas de *Zapato de Satén,* de Paul Claudel).

Incluso los palcos de proscenio pueden ser utilizados; por coristas en los ballets acompañados de canto para no saturar inútilmente el escenario: *Lucifer,* coreografía de Serge Lifar.

Actualmente coexisten dos tendencias, una que condena y otra que predica la escenificación mas próxima al público. Cosa curiosa, podemos observar en ambas una voluntad de ilusión. Sea cual sea la búsqueda de los arquitectos y de los directores contemporáneos, éstos denotan, tanto en las proporciones revolucionarias como en la adaptación de las salas tradicionales, la ruptura con el cuadro a la italiana y la preocupación por una relación directa entre la sala y la escena, confirmando en la heterogeneidad de los esfuerzos la importancia, desde el punto de vista estetico, de la interrelación establecida en el proscenio. A. V.

➢ ESCENA.

Proscenium ➢ *Proscenio*

PROSODIA

I - Literatura

1 / Sentido especial en la poesía métrica (y sobre todo en la poesía griega). La *prosodia* es la inflexión de la voz determinada por los *acentos,* subidos hacia lo agudo o descendentes hacia lo grave. Se distingue, pues, de la *métrica,* que organiza los versos en pies definidos por la disposición de las sílabas largas o breves. Prosodia y métrica se combinan entonces para formar la musicalidad del verso, la curva melódica y el diseño rítmico, disponiéndose una en relación con la otra en una especie de contrapunto.

➢ MÉTRICA.

2 / Sentido moderno y general. Se llama generalmente *prosodia* ahora, en estética literaria, a la manera de organizar todas estas modulaciones de la voz, ya se trate de variaciones en la longitud de las sílabas, de altura, de intensidad, de articulación o de timbre*. La prosodia de una lengua, o de una época literaria de una lengua, es el conjunto de los principios fundamentales que sirven de base a la poesía y otorgan un papel privilegiado a uno u otro de los aspectos sonoros. De este modo, la prosodia latina se basa en la calidad de las sílabas, la prosodia de las lenguas germánicas en la disposición de los acentos tónicos y de las sílabas átonas, la prosodia francesa clásica en los recuentos de sílabas y la vuelta de la rima, etc. Los otros elementos, no elegidos como fundamentales, también se dan; y es por la manera en que se combinan con los elementos esenciales por lo que contribuyen a la musicalidad del verso. A. S.

II - Música

En música, la prosodia es, en el canto, la adecuación de la letra a la música y de la música a la letra.

1 / Hay, pues, por una parte, una adaptación propiamente lingüística que plantea problemas de entonación, de acentuación, de pronunciación, y que hace que «pegue» la música más o menos con la letra y a la inversa.

De este modo, la traducción de un texto para el cual se ha escrito específicamente una música, traducción que se encuentra desde entonces unida artificialmente a la música, ha hecho surgir una disputa entre quienes quieren comprender lo que se canta y quienes quieren preservar –lo cual parece legítimo e importante– la adecuación del texto

a la música y de la música al texto. Las traducciones (principalmente en los libretos de ópera) llevan generalmente a una traición del texto y a una mutilación de la música.

Existe acuerdo en decir que ciertos idiomas (el italiano, el alemán...) son más musicales que otros y que fluyen, se podría decir, más fácil y agraciadamente por un molde musical.

2 / Hay que señalar, por otra parte, problemas propiamente musicales de correspondencia* entre una línea melódica y un texto, entre un estilo musical propio a un autor o a una escuela y un clima poético.

3 / También hay que distinguir los textos compuestos con vistas a una música (por ejemplo, la mayoría de los libretos de óperas) –algunos habiendo incluso sido escritos por un compositor, y luego con un cierto tipo de música (óperas de Mozart, por ejemplo)– y los textos anteriores a la música y que han sido, pues, compuestos lejos de toda preocupación musical (es el caso de la casi-totalidad de los poemas «puestos en música» posteriormente). En el primer caso, el problema de la prosodia parece resuelto: lo esencial es una clase de correspondencia interna entre los dos elementos e, incluso, la sumisión del libreto a las exigencias del músico. En el segundo caso, hay que delimitar el vasto dominio de la *melodía** (en alemán *lied**), cuyo repertorio está esencialmente compuesto sobre poemas que plantean problemas de prosodia musical muy particulares.

Un poema supone una *escansión* interna, una métrica, un corte en la frase que determine un ritmo que le es propio, un agrupamiento de versos (ver más arriba *Literatura)* que van a imponerse a la música. Hecho que hay que resaltar, el poema lleva en sí su música, formada por la resonancia de sus palabras, de su color sonoro, del ritmo, de las aliteraciones... puntuación, silencios... El poema no emplea el lenguaje de todos los días, traspasa lo real con un más allá evocador o sugestivo.

Para armonizar la música de los sonidos con la música de las palabras, el músico posee numerosos recursos; viso de las tonalidades, las modulaciones, el paso de un modo a otro, las disonancias, las síncopas. Responderá con coplas o estrofas al desglose de un soneto, etc.

El mundo de las correspondencias es aquí, evidentemente, lo más importante. Numerosas afinidades electivas han acercado a los artistas (Mallarmé y Debussy, Verlaine y Fauré, Baudelaire y Duparc, Goethe, Schiller, Ruckert, Chamisso y Schubert, Schumann o Brahms) que hablaban el mismo lenguaje, vivían en el mismo mundo, eran visitados por los mismos fantasmas –lograban sin esfuerzo una prosodia perfecta–. El compositor Francis Poulenc es uno de los que han jugado del modo más perfecto el juego de las correspondencias, y esto con poetas muy difíciles de prosodiar (Apollinaire, Eluard, Max Jacob...) conectando desde el interior poesía y música. A propósito del *Diálogo de las Carmelitas* anota: «Solamente la más perfecta identificación de la música con el espíritu Bernanos puede hacer que yo lleve a bien esta obra». En la correspondencia que mantenía con su intérprete favorito, Pierre Bernac, habla de «la música que pega con las palabras» y de la «precisión de las inflexiones» necesaria para restituir el ritmo de Paul Eluard. Dice «prestar atención a las mudas» (de Apollinaire), tan difíciles para el francés cantado.

No obstante, el poema y la música deben concordar siempre en la misma altura, y muchos textos sin gran valor ni poder poético han atraído a grandes músicos más sensibles a la música del verso que al sentido de las palabras.

Señalaremos, finalmente, que en el caso de la melodía, la prosodia musical que se refiere al canto está sostenida corrientemente por el piano, instrumento lírico por excelencia que no es precisamente un acompañante. Responde al poema con otro poema, instaura un diálogo y sugiere prolongaciones musicales, oberturas, acabamiento.

L. F.

➢ CADENCIA, CORRESPONDENCIA, DEBUSSYSMO, ARMONÍA, MELODÍA.

PROTAGONISTA

I - Sentido propio

El primer actor en la tragedia griega, que empleaba solamente dos, después tres actores (pudiendo cada uno, por un cambio de traje y de máscara, asumir varios papeles).

II - Por analogía

El personaje* principal de una acción dramática, narrativa, en general literaria, sobre todo si es él quien la entabla y la conduce. A. S.

PRÓTASIS. Término de la dramaturgia* clásica que significa etimológicamente «antes de la tensión». La prótasis es el comienzo de una obra de teatro, en el que la acción se establece y en el que el espectador es instruido sobre la situación inicial en la que considera a los personajes. A este propósito, *prótasis* es a menudo tomada como sinónimo de *exposición**. Sin embargo, hay que considerar un matiz. En efecto, *exposición* se refiere a poner al corriente al espectador, y *prótasis* a la organización interna de la obra, que comienza con una fase átona en la que los elementos de tensión están colocados pero que todavía no han comenzado a hacer que la situación evolucione. Es posible hacer una exposición *ex abrupto,* en donde la pieza comienza en plena tensión; en este caso existe exposición pero no prótasis (Montherlant, *La reina muerta).* También se puede comenzar por una fase no tensa pero que tampoco expone nada; en este caso hay prótasis pero no exposición. Finalmente, puede ocurrir que no haya ni una cosa ni otra, como en el teatro «episodio de la vida real». La frecuencia de la exposición-prótasis es explicable. Se ofrece al espectador tiempo para penetrar poco a poco en el universo de la obra. Esto puede ser necesario para que conozca, en primer lugar, quiénes son los personajes, qué relaciones existen entre ellos, e incluso para que se instruyan en los sucesos anteriores cuyo conocimiento sería necesario para

comprender la situación inicial (sobre todo si ésta es complicada). También puede estar bien disponer una fase de transición entre el universo del espectador y el universo de la obra, el tiempo de hacer pasar el interés de la sala al de la escena. Esta especie de antecámara de la acción dramática está incluso a veces confiada a personajes secundarios, los primeros papeles intervienen únicamente después de que éstos hayan hecho su entrada (cualquiera que sea su importancia, se llama personajes *prostáticos* a los que figuran en la próstasis). Pero, además, puede ser estéticamente útil no comenzar con una fase demasiado tensa. La tensión dramática progresivamente aumentada parece más fuerte. O bien, sobreviniendo de golpe, pero no desde el comienzo de la obra, se aviva por contraste; está muy claro en *El Cid,* en donde la tensión se establece bruscamente en la escena III tras un comienzo apacible. A. S.

➢ EXPOSICIÓN, MONÓLOGO.

PROVERBIO. *I* - Especie de sentencia o de aforismo popular que expresa una tesis de alcance general. Su forma a veces lleva rima, con efectos de repeticiones, de rimas internas, de paralelismos. Es un género de la literatura gnómica*.

➢ ADAGIO, MÁXIMA, GNÓMICO.

II - Pieza de teatro, generalmente corta, que pone en acción un proverbio en el sentido *I,* que le sirve de título. Este género fue cultivado sobre todo del siglo XVII al XIX. El género del proverbio, del cual Musset, por ejemplo, ha hecho un uso típico, tiene como interés dar a una aventura particular un valor general. A. S.

PROVOCACIÓN. Desafío de algún tipo que choca con las costumbres del público. A partir de la conducta de los artistas o de las obras de arte, se puede hablar de provocaciones, chocando con las ideas admitidas en materia de arte. A veces no es malo agitar una opinión pública demasiado dormida, ciega al interés estético de toda idea nueva. Pero se trata de provocaciones que reposan sobre lo que no es propiamente artístico en una obra de arte; la provocación puede ser para un artista mediocre un medio de hacer que se hable de él cuando no tiene éxito por falta de talento. La provocación existe, pues, en el dominio artístico o literario, no es índice o garantía ni de valor ni de no-valor, en materia de arte. A. S.

➢ AGRESIVO, ESCÁNDALO.

PROYECTO. El proyecto (del latín *proiectus,* echado hacia adelante) es la proposición de cumplir algo e, incluso, la decisión de cumplirlo a menudo con el estudio preliminar que es condición de esta realización. Se distingue, pues, de la obra, paso del estudio al acto acabado. Como pensamiento de las posibilidades, puede tomar dos significados complementarios.

I - El propósito

La palabra puede designar:

— ya sea la anticipación de un acto futuro, una intención puesta de manifiesto en un tiempo abierto cuyo límite único es la muerte del artista;

— ya sea el fin mismo meditado para esta intención, más o menos claramente representada, pero de forma indeterminada, como un futurible.

➢ COMPROMETIDO/COMPROMISO.

II - El esbozo preparatorio

Es el plano establecido, materializado sobre el papel, con maquetas, a fin de aplicar esta intención, de realizar la obra. Desde ese momento deja su estado de motor especulativo para convertirse en la ordenación primera: redacción esbozada de una novela, esbozos cinematográficos, planos de un «proyecto arquitectónico», etc. Particularmente, en dibujo, el proyecto es el trazado primario de la obra, que encuentra, por medio de una geometrización sobre un plano, el equivalente gráfico de un punto, de una línea, reales.

El proyecto es siempre lo inacabado. Pero a diferencia del esbozo, tiene un valor motivador y es un paso hacia la realización que le acredita un cumplimiento. C. G.

➢ BOSQUEJO, ESBOZO, INACABADO.

PSICOANÁLISIS (del arte). El psicoanálisis del arte, como toda investigación psicoanalítica, tiene como referente obligado la doctrina de Freud y la distancia que algunos psicoanalistas ponen entre él y ciertos puntos. Por ello, aunque «la estética freudiana*» necesita un artículo propio, es necesario indicar aquí las grandes líneas.

I - El psicoanálisis freudiano del arte

Lo que ante todo interesa a Freud es *explicar* por qué las obras de arte producen efecto y ejercen sobre los aficionados al arte una atracción que puede llegar hasta la fascinación. Si la explicación científica no le parece posible para determinadas artes –y éste es el caso de la música–, él se declara casi incapaz de disfrutar de ellas.

Además, Freud reconoce de las obras de arte existentes, en primer lugar, que, generalmente, el artista es el «delantero de la ciencia», y que el contenido de la obra es una anticipación de la psicología científica, es decir, del psicoanálisis. Así como en el sueño, hay en la obra de arte, bajo el contenido manifiesto, un contenido latente que el mismo artista ignora, como el durmiente ignora el verdadero sentido de su sueño, y es este contenido real la tarea que el análisis pretende restituir.

¿Qué vía sigue el psicoanálisis para llegar al conocimiento del arte? El psicoanálisis parte precisamente del sueño (o de la «ensoñación de vigilia» que se deriva de aquél), pues la obra de arte tiene con él una gran afinidad en su origen y a la vez en su naturaleza. Parece que sea esencialmente por la vuelta a la infancia del psicoanálisis por lo que, según Freud, el proceso de la creación artística se esclarece. Los sueños típicos expresan fantasmas asociados a deseos infantiles, ya sean particulares a un sujeto, ya sean universales y propios del hombre.

Pues la actividad privilegiada del niño es el juego, en el cual se muestra como poeta que crea abiertamente un mundo imaginario que distingue

netamente de la realidad, y cuyo objetivo más frecuente es el de «hacerse mayor», satisfacer sus deseos. Por contra, ningún adulto, en razón de la censura moral y de las prohibiciones u obstáculos que le opone la realidad exterior, llega jamás a satisfacer plenamente sus deseos pulsionales, ambiciosos o eróticos. Esta insatisfacción general engendra fantasmas que él no osa confesar como pueriles o prohibidos y que rechaza.

Es propio del artista entregarse a este sustitutivo del juego infantil que es la *fantasía* y crear, a la manera de un niño, un mundo imaginario en el cual frecuentemente traspasa sus recuerdos de infancia y en donde sus fantasmas encuentran satisfacción. El artista es un «soñador despierto» y la creación tiene por tema un sueño diurno que él mismo alimenta de la misma forma que a sus sueños nocturnos.

Este poder de creación, ese «don artístico», que pocos seres humanos poseen, es lo que permite al artista desviarse hacia otras finalidades distintas de su satisfacción directa las fuerzas pulsionales rechazadas. Esta «capacidad de cambiar» el fin pulsional original, corrientemente de orden sexual, por otro fin, es lo que Freud llama *sublimación,* que puede tender hacia la religión o la neurosis como hacia el arte. El arte es la salida positiva que salva al artista de la neurosis que «roza» por su carácter introvertido, el cual le orienta hacia el mundo interior. El artista se satisface sumergiéndose en esta especie de realidad que la obra de arte confiere a su vida fantástica.

Por otra parte, gracias a la obra de arte, el artista ofrece también al observador la posibilidad de realizar imaginariamente sus fantasmas. Sin embargo, la ensoñación de vigilia no está librada tal cual al aficionado, pues como tal no le procuraría ningún placer. Para hacerlo comunicable y para que lo acepten, el artista debe cambiar la realidad y dulcificarla, por lo que el arte es ilusión. Pero también lo es porque produce un placer doble. Nace, en principio, porque el artista nos incita a un puro juego de nuestra actividad psíquica que engendra en nosotros lo que Freud llama *prima de seducción* o *placer preliminar,* y es propiamente el *placer estético.* Éste resulta de la técnica del artista y de la forma que otorga a la obra de arte, técnica tan secreta como inexplicable por el psicoanálisis como el don artístico. Pero el placer fundamental, que corresponde a la intención profunda del artista, proviene de que el observador, por mediación del creador y de su obra, disfruta de sus fantasmas sin vergüenza y se encuentra aliviado de sus tensiones.

El arte aparece de este modo como un reino intermedio entre la realidad que frustra nuestros deseos y la imaginación que los reemplaza. En un principio es una compensación para el artista, luego para el aficionado al arte. Sin embargo, como el arte es esencialmente ilusión, el «don de la neurosis» que él posee, antes que una diversión pasajera, incluso si se prolonga en el artista más comprometido con su obra, no podría hacerle olvidar la «miseria» primordial del hombre.

II - El psicoanálisis «avant la lettre»

Según Freud, el arte expresa, el psicoanálisis explica. En realidad, este último ha tenido precursores en los artistas tanto en sus declaraciones como en sus obras.

«Yo me expreso, dice Dante, según el que habla en mí», y Schopenhauer comenta: «Un gran poeta es el que, en el estado de vigilia, crea lo que otros crean solamente en el sueño». Baudelaire es aún más rotundo: «El genio no es más que la «infancia recobrada» por voluntad, la infancia que para expresarse está ahora dotada de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la fuente de materiales amasados voluntariamente»; y aún más: «A menudo, al contemplar obras de arte, no en su "materialidad" fácilmente aprehensible sino... en el alma de la que están dotadas, en la impresión atmosférica que comportan, en la luz o en las tinieblas espirituales que se derraman en nuestras almas, he sentido entrar en mí una especie de visión de la infancia de sus autores. Como un pequeño pesar, semejante al pequeño disfrute del niño, desmesuradamente crecido por una exquisita sensibilidad que se convierte más tarde en el hombre adulto, incluso sin que él lo sepa, en el principio de una obra de arte».

Igualmente, Karl Gustave Carus, filósofo y pintor a un tiempo, alumno del romántico Friedrich, señala que el artista, al dar forma a las imágenes que se presentan ante él, prolonga el sueño. «En el sueño, observará, al elegir las imágenes que corresponden a sus sentimientos, el alma procede exactamente como el poeta despierto, que evoca igualmente e intenta llevar a la más elevada nitidez imágenes que estén adaptadas a los sentimientos que se agitan en el fondo de su alma.»

Por otra parte, desde el Renacimiento, algunos pintores célebres apercibieron, señala René Huyghe, «que las visiones nacidas de la imaginación, como las que esboza el sueño revelan un más allá de la lucidez», como lo manifiesta, por ejemplo, el *Sueño de una muchacha,* de Lorenzo Lotto o en *El Sueño,* de Dosso Dossi (museo de Dresde), representando a una mujer que duerme rodeada de diversas criaturas y de fantasmas tales como una ciudad en llamas en la lontananza. Del mismo modo, *El Hombre desesperado,* de Dürer, pintor de hacia 1515, traiciona en la incoherencia premeditada de su composición los mecanismos del sueño. Quien, finalmente, no conoce el grabado de Goya que añade expresamente a su significación plástica la famosa máxima: El Sueño de la Razón engendra monstruos.

Pero hay que reconocer que Freud es efectivamente el primero en haber reunido estos diversos elementos bajo un sistema.

III - Los discípulos ortodoxos de Freud

Los sucesores de Freud que se reclaman como tales no han aportado ninguna novedad de fondo al pensamiento de su maestro. Sobre todo han demostrado, a la manera del Dr. N. N. Dracoulidés *(Psicoanállsis del artista y de su obra,* 1952), que la doctrina se justificaba por el análisis de los grandes artistas. Pero uno puede preguntarse si los

nombres citados, Bosch, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, James Ensor, Rouault, etc., no representan elecciones demasiado favorables para las tesis sostenidas y si las conclusiones sacadas de su análisis son generalizables. Ciertamente, Freud dijo expresamente que «el artista es un introvertido que frisa en la neurosis», que «los hombres felices no se complacen jamás en imaginaciones» y que «solamente los hombres insatisfechos se conducen de esa forma porque el deseo insatisfecho es la fuerza que está apostada tras las ilusiones». ¿Hay que concluir, sin embargo, con Dracoulidés, que «no se puede concebir un verdadero artista que estuviera integralmente sano desde el punto de vista psíquico» y que «todo artista es en primer lugar un hombre frustrado que presenta manifestaciones paraneuróticas»? ¿Hay que pretender igualmente que universalmente «el factor sufrimiento psíquico está íntimamente ligado a la inspiración de la creación artística tanto como al deseo del disfrute artístico»? En absoluto, se puede afirmar de todo hombre que es incompleto, pero, ¿no pudiera ser que este carácter se dé también en un gran número de artistas, y en particular en aquellos que aspiran a un ideal? Dracoulidés parece más claro cuando cita con aprobación a Somerset Maugham: «Toda obra de ficción es un arreglo de la experiencia vivida del autor con las aspiraciones profundas de su personalidad».

Ahora veamos las consideraciones de Carl Gustav Jung. Sobre este punto, la obra del psiquiatra suizo Jung cubre sin duda con mayor largueza el conjunto del dominio del arte y se aplica mejor a la extrema diversidad de los artistas.

Señalemos en primer lugar en qué concuerda Jung con Freud. Según Jung, también «para conocer hay que salir del proceso creador y considerarlo desde fuera; entonces, y solamente de este modo, se convierte en imagen expresando un sentido. »Del mismo modo, Jung admite con Freud que «las fuerzas creadoras irracionales que se manifiestan con mayor nitidez en el arte se burlan finalmente de todo esfuerzo de racionalización». Además, «sólo esta parte del arte que concierne a los procesos de creación artística puede ser objeto de estudios psicológicos», pero «el propio arte» no puede ser más que «un examen estético-artístico». Es así porque el genio* «existe en el primer momento y, por la gracia de Dios, con toda su fuerza, conscientemente o no». Finalmente, Freud y Jung atribuyen el mismo papel primordial a la imaginación* y al juego* en el prolongamiento de la infancia. «Cada buena idea y cada acto creador provienen de la imaginación y deben su origen a lo que corrientemente se ha convenido en llamar fantasía infantil... El principio dinámico de la fantasía es la actividad festiva, el juego también propio del niño, aparentemente incompatible con el principio del trabajo responsable. Pero en este juego de la fantasía ninguna obra fecunda vio aún la luz... Me parece que la imaginación es, en último análisis, la fuerza creadora maternal del espíritu viril».

¿En qué se distinguen Freud y Jung en cuanto al psicoanálisis del arte? Jung no niega que el sufrimiento psíquico o moral pueda ser la fuente de la creación artística. Pero se refiere menos a la insatisfacción pulsional, como lo hace Freud, que al ideal y al *alma,* y el fin esencial de la existencia para él debe ser «la realización de su Yo». No obstante, es importante no confundir individualismo e individualidad. «El individualismo acentúa a propósito y pone de relieve la pretendida particularidad del individuo, en oposición a las consideraciones y a los deberes para con la colectividad. La individualización, por el contrario, es sinónimo de un cumplimiento mejor y más completo de las tareas colectivas de un ser.» Sin embargo, a pesar de las apariencias, así concebida, «la realización de su Yo se sitúa en oposición a la despersonalización de sí-mismo». En efecto, «la personalidad nunca puede desarrollarse sin que se haya escogido su propia vía conscientemente, por una decisión moral consciente». Lo cual es particularmente cierto en el artista. ¿Cómo es ello posible? Llegamos aquí a lo que el pensamiento de Jung tiene de mayor originalidad, y es más fundamental a sus ojos, conocer la noción del *inconsciente colectivo.*

A decir verdad, esta idea no estaba ausente en Freud, quien vio en ciertos deseos primitivos comunes a los hombres el origen de los mitos y de los cuentos, como también el de ciertos complejos. Pero esta idea en Jung cobra un primer plano y está situada en el centro de su psicología del arte. Efectivamente, para él «el secreto de la creación y de la *acción* de la obra de arte consiste en sumergirse de nuevo en el estado original del alma, pues, desde ahí, sobre este plano, no es ya el individuo sino el grupo entero el que vibra a los requerimientos de lo vivido, no se trata ya de las felicidades o desgracias de un solo ser, sino de la vida de todo un pueblon. El artista, «en tanto que persona, puede tener sus humores, sus caprichos y sus visos egoístas. Por contra, en tanto que artista, es «hombre» en un sentido más elevado, es un hombre colectivo que lleva y expresa el alma inconsciente y activa de la humanidad». De esto se deduce que «cada vez que el inconsciente colectivo se encarna en lo vivido y se alía con el espíritu del tiempo, engendra un acto creador que concierne a toda una época; esta obra es entonces, en el sentido más profundo, un mensaje dirigido a todos los contemporáneos.

Sin embargo, «el artista es el intérprete de los secretos del alma de su tiempo sin quererlo, como todo profeta, a veces inconscientemente, a la manera de un sonámbulo. Se imagina hablando del fondo de sí mismo, pero es el espíritu del tiempo el que habla por su boca y lo que dice existe puesto que obra». De este modo, «no es Goethe quien ha "hecho" Fausto, es el componente psíquico Fausto quien ha hecho a Goethe... Fausto es un símbolo, la expresión de una idea vívida que obra desde siempre en el alma alemana que Goethe, a este respecto, no hace más que parir».

IV - El psicoanálisis y la crítica de arte

Lejos de toda doctrina sistemática y, por tanto, de las divergencias entre las escuelas de psicoaná-

lisis, sus métodos de exploración se han difundido ampliamente y se han introducido en numerosos campos y en particular en la crítica de arte. Se puede incluso decir que explícita o implícitamente está hoy en día siempre presente. No obstante, en la crítica de arte la exploración psicoanalítica se ha volcado generalmente a circunscribir a través de la obra del artista su mundo interior más secreto. René Huyghe indica con precisión este principio: «En la imagen que el artista ofrece de la Naturaleza lo que él intenta proyectar es el reflejo de su propia naturaleza. Un hombre está ahí: a nosotros nos toca descifrarlo», pues él se ignora a sí mismo. De este modo se cree un universo específico, el genio que tiene el privilegio de ser original en cada una de sus obras, aunque ellas revelen afinidades y constantes entre sí. Y esto vale también para las artes plásticas y para la literatura.

Es verdad que más allá de la explicación de Taine de la raza, el medio, el momento, el psicoanálisis aporta algo de irreemplazable. Una lectura superficial de un cuadro no ofrece más que la reproducción objetiva de la naturaleza; una lectura en profundidad busca lo que el alma del artista nos revela. «El gran artista, dice René Huyghe, hace su elección ya sea a partir de las obras anteriores, ya sea a partir de las corrientes de su tiempo, ya sea en la naturaleza, ya sea en su imaginación en la que germinan sus sueños. Toma su bien inconsciente o soberanamente para empujarle a decir lo que debe decir. Le da un sentido, el de su alma».

Comprendido así, del modo más amplio, el psicoanálisis no se aplica solamente a pintores como Chagall o De Chirico, que por medio del acto de la creación se esfuerzan en restituir el estado bruto de sus sueños, sino a todos los artistas. Por ejemplo, durante mucho tiempo nos hemos amparado en la explicación histórica de los cuadros del Bosco, cuyos temas participan de los temas religiosos de su época. Pero se ha podido hablar justamente, a propósito de su obra, del «vértigo del pecado» y del bullicio de los deseos condenados que traicionan como una obsesión su tema favorito, el de la tentación (René Huyghe). Del mismo modo, Goya no es, por encima de todo, el pintor patriótico de los desastres de la guerra y de la simple observación de las corridas de toros. Posee la obsesión del chorrear de la sangre, la obsesión de la crueldad y las atrocidades, como lo demuestra la delectación casi morbosa con la cual, desde su exilio de Burdeos, representa a Saturno devorando a sus hijos.

No obstante, la mayoría de los psicólogos y de los críticos de arte reconocen que los métodos del psicoanálisis son indispensables para penetrar en el alma profunda de los artistas, pero tienden también a señalar los límites y a veces los peligros de estos métodos. Por una parte, el psicoanálisis tiende a minimizar el acto de la creación artística. Para Freud, el placer estético que produce la forma de la obra de arte es solamente preliminar, seductor en el sentido equívoco de la palabra, y no tiene otro fin que proyectar y hacer accesible el fondo. Es, a sus ojos, ignorar el trabajo de la inteligencia lúcida en la elaboración y construcción de la obra. Por medio de esta organización que revela el genio, la obra adquiere una realidad original e irreductible.

Por otra parte, los discípulos de Freud no admiten, como él, más que un proceso único en la producción de la obra de arte, la *sublimación,* por la cual, sobrepasando la censura y la inhibición, escapa a la neurosis. «El inconsciente, dice Freud, se aprovecha de la supresión o de la disminución nocturna de la censura para formar, con los materiales de que él dispone, un deseo de sueño prohibido». Si este proceso da cuenta quizá de la creación en un Bosco o un Goya, no vemos cómo ha de encontrarse en obras tan diferentes como las de Fra Angelico, Poussin, Delacroix, Monet o Cézanne. Más que una sublimación sustitutoria, parece que estas obras testimonian una ascensión y una realización espirituales.

V - El psicoanálisis del arte y la crítica filosófica (Gaston Bachelard)

A pesar de estar inspirado desde el comienzo por el pensamiento de Freud y sobre todo por el de Jung, el psicoanálisis del arte, tal y como lo entendió Bachelard, abre una vía nueva. En esta parte de su obra, de algún modo paralela a su «psicoanálisis del conocimiento objetivo», es decir, de la ciencia, Bachelard recoge la distinción andrógina de Jung entre el *animus* vital, que representa en el hombre la orientación general de su actividad consciente, y el *anima,* que constituye las raíces femeninas de nuestra afiliación al mundo.

Luego, si el *anima* está normalmente dominada por el *animus,* «la ensoñación está bajo el signo del *anima*» y «la poética de la ensoñación es una poética del *anima*». En efecto, para que una ensoñación prosiga con la suficiente constancia como para provocar una obra escrita, es imprescindible que encuentre su materia, es necesario un elemento material que le ceda su propia sustancia, su propia regla, su poética específica».

El psicoanálisis del arte tiene como origen la imaginación del fuego, de la materia, del movimiento, de las fuerzas y de la «intimidad», pues «los sueños dependen de los elementos fundamentales mucho más que de los pensamientos claros y conscientes» –Bachelard se refiere aquí a la investigación científica–.

Se trata, pues, «de establecer una *ley de los cuatro elementos* «que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se relacionen con el fuego, el aire, el agua o la tierra». Es cierto que la psicología de las emociones estéticas saldría ganando al estudiar la zona de los sueños materiales que preceden a la contemplación. Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica. Solamente se mira con pasión estética los paisajes que ya han sido vistos en sueños y, según la fórmula del romántico alemán Tieck, el sueño es el preámbulo de la belleza natural. Por ejemplo, se puede vincular un elemento material como el fuego con «un tipo de ensoñación que domina las creencias, las pasiones, un ideal, la filosofía de toda una vida. Tiene sentido hablar de la estética

del fuego, de la psicología del fuego e incluso de la moral del fuego». Sucede lo mismo con los otros elementos que tienen también sus partidarios. Pues, si al cantarlos, uno se cree solamente fiel a una imagen preferida, «se es en realidad fiel a un sentimiento primitivo, a una realidad orgánica primigenia, a un temperamento onírico fundamental». El psicoanálisis de los cuatro elementos fundamentales es el basamento de la imaginación primitiva que nos conduce, según Bachelard, a la fuente de toda poética*. L.-M. M.

➢ AMOR, ARQUETIPO, COMPLEJO *[IV]*, FREUDIANA (ESTÉTICA), INCONSCIENTE, SUEÑO *[III, 2]*, ENSOÑACIÓN, SUBLIMACIÓN.

PSICOLOGÍA. En el sentido exacto del término, la psicología es la ciencia de los fenómenos mentales, del funcionamiento del pensamiento. Por el abuso que actualmente se hace del término, se llama también psicología a un conocimiento intuitivo y empírico del pensamiento humano e, incluso, a este pensamiento, es decir, a la forma de pensar propia de cada uno.

La *estética psicológica* es la rama de la estética que estudia los hechos psíquicos en la creación o la interpretación artística (psicología del artista), o en todos los casos de recepción de una obra de arte y la reacción ante una obra de arte. La psicología ha ofrecido métodos a la estética, sobre todo, a la estética experimental.

Por otra parte, se dice que un artista, un escritor, es psicólogo cuando testimonia un fino y profundo conocimiento del pensamiento humano por la manera en que trata a sus personajes. Una novela psicológica es una novela cuyo interés principal reside en el análisis psicológico de los personajes. La psicología puede entonces, a su vez, recibir mucho del arte, de la literatura y de la estética en tanto que encuentra en los personajes de sus obras casos más precisos de hechos psíquicos análogos a los de la realidad y tan típicos que, aunque sean ficticios, pueden servir como ejemplos. A. S.

➢ ESTÉTICA *[II, 2]*, EXPERIMENTACIÓN.

PÚBLICO. La palabra público, que significa pueblo, colectividad y, de forma más restringida, asistencia o auditorio, no interesa a la estética nada más que en la medida en que los personajes que componen esta asistencia o auditorio se han reunido para ver o escuchar una obra musical o teatral. Se habla menos de público cuando nos referimos a los visitantes de un museo, siendo «público», esencialmente, un término de psicología colectiva. Por otra parte, el público de un espectáculo no se mueve como pueden hacerlo quienes miran una estatua o un cuadro, solamente puede apreciar la obra desde un punto de vista, ya esté sentado o de pie (a excepción de los espectáculos en la calle o en teatros de feria).

Un público forma un todo cualquiera que sea la heterogeneidad de sus componentes. El público obra y se manifiesta y su unidad será mucho más completa cuando la calidad y la intensidad artísticas del espectáculo al cual asiste sean mayores. Este público está unido por una finalidad común: la búsqueda de un placer estético cuyo contenido podrá ser diferente según los individuos.

I - El teatro

El público es uno de los principales elementos del teatro. Si bien es cierto que se ha podido escribir el «Teatro en un sillón», la obra teatral es, sin embargo, una obra colectiva que exige ser representada por actores ante el público. El público de teatro no es pasivo, es una asistencia en su sentido pleno y contribuye a la construcción de una obra que no existiría sin él. El público, ser provisional, es el único componente de la obra teatral que cambia cada noche, y una misma obra, por su acción, representada cien veces por los mismos actores será cada noche diferente y encontrará el éxito o el fracaso.

Más sensible que cualquier otro al poder de las imágenes, el público de teatro pasa de lo real a lo irreal; es particularmente receptivo al contagio de los sentimientos. Por esto se explica la importancia estética del juicio de valor efectuado por el público, juicio que depende en gran medida de la calidad de su participación. «¿Cuántos tontos son precisos para formar un público»?, decía Chamfort con amargura. Los autores o directores están todos de acuerdo: el público hace o deshace la obra a la cual asiste. De este modo, Copeau pudo hablar del «talento» del público. También dijo una noche en que fracasó la obra: «Esto no es un público, es gente», señalando con esto el criterio de calidad estética que diferencia al público de la obra de arte de una multitud amorfa y anestética.

Hay también unanimidad entre los actores cuando dicen que se establece entre ellos y el público una especie de diálogo muy particular que les enfrenta o les une y a la pieza con ellos. El público también «representa» y el «nerviosismo» de los actores no es otra cosa que este temor siempre renovado de no sentir que la comunicación se ha establecido entre ellos; el texto que ellos encarnan y el público que va a confomar su consagración o su rechazo. Esta comunicación se ejerce de una manera específica en el interior del silencio necesario para escuchar y mirar. Silencio que se escucha y atención. Cuanto más intenso es el silencio, más activa es la participación del público en la obra, concurriendo a su vez en la creación dramática. Los aplausos*, las exclamaciones, las protestas o la risa* son las manifestaciones de una expansión. Entonces la tensión nacida de la obra que está a punto de representarse se desata en su final.

Como todo componente de la obra de arte, el público puede estar pervertido: por el snobismo, por la preocupación de ver uno u otro «monstruo sagrado» de la escena, poco importa lo que dice o cómo lo dice –por el deseo de ser visto, poco importa lo que se ve–. (Molière sufrió cruelmente con la presencia explosiva de los «Pequeños Marqueses» en la escena de su tiempo.)

Hay que señalar también la importancia de este particular público que es la crítica, la cual puede alienar la libertad del público y desviarle de su papel creador. Pues este público es un ser inestable y frágil que puede separarse de su misión

artística, por contagio o por solicitación. Así, André Gide hablaba de esos artistas que «queriendo un público a todo precio lo compran de rebajas en la muchedumbre».

Otro escollo amenaza al público y hace que se codee con la muchedumbre. Se piensa en los vastos públicos de la Antigüedad o de la Edad Media, o incluso de las celebraciones dramáticas populares contemporáneas (Oberammergau, Téâtre du Peuple...). Cuanto más numeroso es el público, más se simplifican sus reacciones y se alejan del dominio del arte. Estos públicos numerosos estaban, además, unidos, incluso antes de que el espectáculo hubiese comenzado, por ideales comunes, y su participación tenía con frecuencia un carácter patriótico o místico. También se encuentra la unidad existente antes del espectáculo en los teatros del Extremo Oriente (por ejemplo, el No*). Hoy en día, el público, más restringido, más heterogéneo y también menos participativo es más difícil de unificar. Seguramente hay otros criterios de unidad y quizá más exigencia desde el punto de vista estético. Existe, sin embargo, actualmente, una cierta unidad en el interior de los diferentes públicos que se reúnen por afinidad con una u otra determinada expresión del arte teatral. De este modo existe el público del teatro de vanguardia, el de Bulevar o el de la Comedia Francesa... Sin hablar del público tan particular de la Ópera*, forma de arte que aúna teatro y música por medio del canto. Pero también existen obras que se dirigen a todos los públicos (por ejemplo, Molière) y a públicos intercambiables.

Actualmente se tiende a suprimir poco a poco las barreras que separan al público de la escena y de los actores (en particular, la rampa). Ciertas direcciones introducen incluso actores en el seno del público (lo cual existe desde hace mucho tiempo en el teatro No, en el que los actores maniobran en el «camino de flores» que pasa por entre el público). Otras direcciones (Teatro del Sol - Mnouchkine) requieren incluso la participación física del público. Pero éstos son artificios que no entrañan forzosamente una unidad en profundidad entre la escena y la sala.

II - Música

El público musical tiene numerosos caracteres comunes con el público de teatro. Este tipo de público también remata la obra que le ha sido propuesta. Se puede ofrecer como ejemplo las *Partitas* de Juan Sebastián Bach para el solo de violín y violonchelo. El oído no puede oír más que las partes de la fuga sucesivamente interpretadas, pero la imaginación del oyente construye mentalmente su superposición. Sin embargo, se trata de una creación individual.

No obstante, el público musical se distingue del teatral en algunos puntos. Es más introspectivo (tiene pocas cosas que ver) y más individualista. Se puede estar solo en una sala de conciertos llena de oyentes. Además, una obra de teatro no representada no es más que una obra literaria, pero puede ser leída por todos. La obra musical, lenguaje codificado accesible solamente para los iniciados, existe desde el instante en que es interpretada. También se puede hacer música para sí mismo.

Finalmente, hay una forma de escuchar la música por medio de la radio, de la televisión y del disco, que ha creado un nuevo público, esencialmente solitario, que ya no tiene ninguna de las características del público presente en el espectáculo. Contrariamente a lo que se podría creer, esto no ha afectado a la frecuentación de conciertos que, por el contrario, se ha visto acrecentada con mayor público.

III - Ballet

La danza, que es un arte de la vista y del oído –tiene como soporte la música–, tiene su propio modo de comunicación con el público, y cada forma de ballet suscita diferentes reacciones, ya se trate del ballet sin tema, cuyo valor es puramente formal, del ballet de tema, que cuenta una historia y en donde el gesto reemplaza a la palabra, o del ballet de tesis que, sugiriendo ideas, hace ante todo una llamada a la imaginación creadora.

Los ballets clásicos y los ballets contemporáneos tienen públicos frecuentemente muy diferentes, pero se aprecia cómo se establece entre ellos una tendencia a la aproximación. Hay que añadir que el público de la danza es generalmente apasionado (en otros tiempos había entusiasmo por la *prima bailarina,* hoy el ballet no se escapa al culto de la vedette).

IV - Cine

El público de cine es de una naturaleza absolutamente diferente a la del público de las artes que podríamos llamar artes de la presencia. A este público no se le pide ningún acto creador. Cualquiera que sean sus reacciones, éstas no tendrán ninguna influencia más que la comercial sobre la obra que se desarrolla ante él y en la cual no tiene ninguna participación (en esto se parece a los públicos de la radio, de la televisión y del disco). En el cine, decía Sacha Guitry, «todo ha acabado antes de haber comenzado». Pero, partiendo del hecho de que los espectadores de cine constituyen un público, pueden tener reacciones colectivas: aplausos, risas, etc., reacciones que evidentemente no tienen ningún poder sobre la obra. Con relación a la obra, el público de cine es un público diferido. L. F.

➢ AMBIENTE, APLAUSO, AUDITOR, ALABARDERO, ESPECTÁCULO *[III]*.

PUESTA EN ESCENA. Este término tiene un origen reciente, aunque lo que designa es tan antiguo como el teatro mismo, y contiene dos acepciones. Por una parte, designa «el conjunto de medios empleados para la interpretación escénica» (A. Veinstein). Toda representación dramática nace de una puesta en escena. Interpretar un texto, hacer teatro, supone una puesta en escena en el sentido literal del término.

Por otra parte, la expresión *puesta en escena* significa igualmente, aunque de una manera más restrictiva, aquello que ordena y dirige la creación

teatral, a saber, aquello que organiza selectiva y deliberadamente los elementos que concurren en una obra dramática. Supone, por lo tanto, una creación artística concebida a sabiendas como tal. En este sentido la labor del director de escena no se remonta más allá del siglo XIX. El director de escena es un artista en sentido estricto, o al menos eso es lo que reivindica. Su creación parte de un texto preexistente, al que otorga el sentido que cree pertinente, y del trabajo de los actores, a los que dirige en cuanto a la interpretación, utilizando para ello todos los recursos escénicos tales como decorados*, vestuario*, iluminación*, sonido, tramoyas*, etc. Él es el artífice de la obra resultante, obra que, a diferencia de otras artes, es efímera. H. T.

➢ AGONÍSTICO.

PULIDO. *Pulido,* en su acepción estética, no se emplea apenas más que para calificar un estilo. Se llama estilo pulido, en literatura, a aquel de un autor que pone cuidado en evitar no ya toda incorrección, sino cualquier debilidad, cualquier expresión dudosa e incluso demasiado llamativa o pintoresca. El estilo pulido es un estilo elaborado, depurado, y esta búsqueda puede convertirse al final en afectación (Montherlant). El estilo pulido puede resultar con facilidad bastante frío. Sucede, sin embargo, que algunos autores buscan un efecto por medio de esta afectación de frialdad y comedimiento en la expresión de hechos o de ideas que poseen un carácter de violencia o radicalidad. Mérimée nos concede a menudo el ejemplo.

Se emplea también habitualmente la palabra pulido al hablar de pintura o dibujo. Un dibujo será pulido si evita las incorrecciones, incluso aquellas que tienen un carácter expresivo y todo lo que podemos llamar licencias en arte. E. S.

➢ AFECTACIÓN, DEPURADO, FRÍO, ESTILO.

PUNTA. Este término es empleado en estética en tres de sus numerosos sentidos:

I - Sentido propio

Instrumento con extremidad puntiaguda.

El escultor utiliza la punta y la doble punta para esbozar su obra en un bloque ya vaciado. El grabador utiliza la *punta seca* para hacer trazos finos para cortar la placa de cobre, o una punta para pintar sobre una placa, mermando el barniz que la cubre, en la cual el aguafuerte socavará los trazos.

II - Sentido analógico

En el arte de la danza, apoyatura del pie sobre el extremo de los dedos.

La punta apareció a comienzos del siglo XIX. Surge por el deseo de elevación inherente a la danza clásica desde sus más remotos orígenes, y que ofrecía ante todo la posibilidad de expresarse gracias al aligeramiento del vestuario de los bailarines muy a finales del siglo XVIII. Esto explica la aparición simultánea de la punta, en lugares muy alejados unos de otros, en bailarines que no se conocían (la francesa Geneviéve Gosselin, muerta en 1818, la italiana Amalia Brugnoli, la rusa Advotia Istomina, y probablemente algunos otros para los cuales los documentos que poseemos son un tanto inciertos, sin contar con que todas han podido ejecutarla sin que haya sido consignado por la posteridad).

Realizada al principio con mucha dificultad, sin calzado adecuado, la punta se convierte, a partir de María Taglioni, en un medio de expresión de la ligereza y de la inmaterialidad, que son las bases del ballet romántico. Hacia finales del siglo XIX, vuelve a aparecer como proeza junto a los saltos sobre puntillas, que corresponnden a la estética del estilo italiano*. La adaptación del calzado en la danza, y un trabajo muscular apropiado, hacen que la punta hoy en día sea, si no fácil, al menos sí de un manejo desenvuelto para los profesionales. Pero la búsqueda exagerada por parte de los aficionados ineptos produce un efecto antiestético, es decir, lo opuesto a lo que se buscaba.

Con mucho, es la característica esencial de la danza clásica, aunque se pueda ejecutar perfectamente sin puntas, utilizando los pasos codificados.

El valor estético de la punta sigue siendo considerable, pues permite poner el pie en el alineamiento de la pierna, suprimiendo un ángulo, lo que busca la estética lineal*. Además, antes del siglo XIX, la palabra punta se empleaba justamente para designar esta posición del pie en el prolongamiento de la pierna, cuando ésta no sirve de apoyo.

La punta está considera como exclusivamente femenina; sin embargo, ciertos bailarines la ejecutan, ya sea con un efecto paródico (Jacques Charot), ya por obtener un refinamiento estético que causa siempre gran efecto (Michel Renault, Mikhail Barychnikov). Un pueblo caucasiano, los Lesghianos, utiliza corrientemente la punta masculina hecha con botas, heredada quizá de la antigua punta griega. G. P./A. S.

PUNTILLISMO. El término *puntillismo* designa (de una manera más o menos peyorativa) la técnica divisionista adoptada por los miembros del grupo neoimpresionista. Tras haber formado en 1884 el *Salón de los Independientes,* éstos y, sobre todo, Georges Sevrat, Paul Signac, Camille y Lucien Pisarro, participaron en la octava y última exposición de los impresionistas en 1886. La monumental tela de Seurat, *Dimanche après-midi à la Grande Jatte,* fue allí expuesta. Considerada, con justicia, como verdadera manifestación del nuevo movimiento, esta tela causó escándalo. Mediante la fragmentación de la pincelada, por la división del tono en pequeñas pastillas (o puntos) de colores puros que permitían obtener a distancia un efecto óptico, es como innovó el método divisionista o puntillista.

Proclamándose impresionistas, los pintores neo-impresionistas, entre los cuales hay que contar, además de sus fundadores, con Charles Angrand, Maximiliano Luce, Henri-Edmond Cross, The'o Van Rysselbergue, Dubois-Pillet (y durante un corto lapso de tiempo a Van Gogh, Gauguin y

Matisse), lo transformaron radicalmente en lo opuesto a sus postulados de base. De este modo quisieron dar un giro científico y sistemático a lo que no había sido más que libre intuición y práctica libre. Así, intentaron eliminar el coeficiente de error personal al aplicar las leyes secretas e intelectuales de la Armonía antes que someterse a las leyes de apariencia de la visión. Y aún llegaron a sustituir la composición óptica de la retina por la composición previa sobre la paleta, y volvieron a otorgar al dibujo, y luego a la forma, un papel preponderante.

En su libro *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo* (1899), Paul Signac desarrolló la teoría pictórica del divisionismo, fuertemente influido por las teorías científicas del color vigentes en su época: las de Sutter, Charles Blanc, Charles Henry, Chevreul, M. N. O. Rood, en los que estaba demostrado que el contraste simultáneo de los colores obedecía a leyes precisas y que el color «sometido a reglas seguras» podría ser aprehendido como la música. Sin embargo, sería erróneo afirmar –como han hecho determinados historiadores del arte– que por recurrir a las teorías científicas se habría podido perjudicar un lirismo pictórico. Todo lo contrario, las telas de los pintores neoimpresionistas (y, sobre todo, las de Seurat) «bañadas por una envoltura aérea, muy fluida, muy suelta, y de una pincelada flexible que armoniza entre sí los tonos y las formas» (H. Focillon) se someten a la emoción sentida por el artista y a su voluntad de comunicar al espectador. Por sus ritmos de luz, de colores y de formas, casi musicales, las telas neoimpresionistas resuenan con alegría cósmica.

La estética divisionista está compuesta de paradojas. Queriendo hacer una revolución, de hecho «salvaguardaron la tradición» y permitieron la resurrección de una pintura formada por la disciplina, la razón y el espíritu geométrico. Queriendo pintar la fugacidad de los fenómenos luminosos y de los colores, supieron traducir la permanencia de esos mismos fenómenos regidos por leyes físicas. Y, usando el procedimiento puntillista (que se asemeja al procedimiento del mosaico) partiendo de elementos discretos e infinitesimales, de unidades mínimas, llegaron a crear la Forma que permite asistir al espectador «al misterio del tránsito al ser» (Meyer Shapiro), al tránsito de lo «muy pequeño a lo muy grande». N. B.

➢ DIVISIONISMO, IMPRESIONISMO.

PUNTO DE VISTA

I - El punto de vista en la contemplación estética de lo real

El punto de vista es una relación sujeto-objeto: la apariencia fenoménica de las cosas sensibles está supeditada en parte al lugar que ocupa el observador en relación con ellas. Esta situación, unida a la dirección de la mirada del observador, constituye el punto de vista en sentido propio. Y desempeña cierta manera estética de mirar las cosas. El lenguaje corriente llama punto de vista a un lugar elevado desde el cual se descubre un vasto panorama; este espectáculo puede provocar un sentimiento estético producido por la perspectiva aérea*, por las coloraciones de los planos más o menos lejanos, por la calidad de la luz bajo la gran extensión de cielo. Pero incluso en los espacios reducidos, y fuera del paisaje, una simple mirada sobre las cosas que nos rodean se vuelve estética por la elección del punto de vista bajo el cual las cosas toman un aspecto más agradable, y en donde el conjunto se comprende mejor.

II - El punto de vista en las artes plásticas: pintura, dibujo, fotografía

Cuando se quiere fijar el espectáculo de las cosas, la preocupación por el mejor punto de vista se convierte en una preocupación estética. Para toda obra figurativa, ya se trate de pintar una escena real o de la imagen que uno se representa de una escena que creemos real, o de una escena absolutamente ficticia, el artista impone al que mira su obra un punto de vista sobre el universo de la obra, la diégesis*. La noción de perspectiva (lineal o aérea) se basa en el punto de vista. Siga o no las reglas de una perspectiva estricta, depende de que el autor haga ver una cosa, una escena, de cerca o de lejos, desde un mismo nivel, en picado o en perspectiva cenital, etc. Por ejemplo, existe una manera conceptual y sintética para representar la crucifixión, a la manera medieval, con las tres cruces de frente, y los personajes, ya sea elevados sobre la cruz, ya sea situados a sus pies, presentados cada uno como vistos desde su propio nivel. Cuando se elige un punto, por ejemplo, en el propio espacio diegético, donde la escena parezca como vista por una persona situada cómodamente en la ladera del Gólgota, los personajes al pie de la cruz vistos desde un poco más abajo, los crucificados reducidos de abajo arriba, el pintor hace que el espectador entre en la diégesis y que de algún modo participe. Se ha renovado la representación de la crucifixión al situar el punto de vista de lado, con las tres cruces en fila en una perspectiva huidiza (Tintoreto), o incluso poniéndole detrás de la cruz el Cristo observado en sus tres cuartas partes de espalda (Cranach).

III - El punto de vista y las artes del espectáculo: teatro, cine

Estas artes tienen un punto de vista que les es propio: el del espectador situado en un espacio real, frente a una escena o una pantalla situadas en ese mismo espacio y en donde se encuentra representado un fragmento de la diégesis. El que se dé una distinción de los dos puntos de vista, incluso en el caso en que el espectador se identifique con uno de los personajes, se ha demostrado por ciertas reacciones cándidas del espectador: se ha señalado a menudo su tendencia a imaginar la pantalla como una ventana abierta sobre la diégesis; de ahí proceden los comportamientos ingenuos, como el de levantarse para ver más abajo de lo que ofrece la parte más baja de la pantalla, como adelantarse para ver a un personaje que está parcialmente oculto por otro en la pantalla, etc. Cuando se lanzó el cinemascope con la película para el gran públi-

co, *La Túnica,* unos altavoces situados en la sala debían dar la impresión de que uno se encontraba en el espacio diegético mismo. De hecho, eran más bien los organizadores de este dispositivo quienes se hacían ilusiones: escuchando voces *detrás* de sí, cuando el espectáculo se extendía *delante* de él, el público creía escuchar a los espectadores hablar en voz alta, protestaba, gritaba «¡Chisst!».

El punto de vista del espectador sentado delante de la escena o de la pantalla es fijo. Tres actitudes son posibles, entonces: aceptar la fijeza del punto de vista, combatirla o cambiarla. La primera lleva a la unidad de lugar del teatro clásico; solución neta que aconseja la ley del punto de vista inmóvil sobre un recorte estable del espacio representado. Incluso ciertas formas de disimular la distancia real para dar la ilusión de mayor profundidad se basan en la aceptación del punto de vista fijo; se exagera la perspectiva de los decorados, se sitúa al fondo de la escena a niños bailarines para que su pequeño tamaño dé la impresión de que hay personajes lejanos, etc. Y al contrario, el teatro barroco o romántico lucha contra la contrariedad de la fijeza y quiere hacer móvil el punto de vista del espectador sobre la diégesis. Sin embargo, como el espectador no cambia de lugar, se intenta por medio de modificaciones de decorado, mediante cambios del lugar representado en la escena, cambiar el punto de vista sobre el universo de la obra: telones que abren o cierran perspectivas, maquinaria, cambios de decorado. El abad de Aubignac, en su *Práctica del teatro,* en el siglo XVII protesta contra estos subterfugios: esto no es teatro. Tiene razón: no es teatro, es cine. El cine realizó finalmente la paradoja de dar al espectador inmóvil un punto de vista móvil. Pero es por medio de la cámara, situada entre el que percibe y lo percibido. El espectador inmóvil contempla una pantalla móvil en la que se proyecta lo que ha grabado un aparato móvil. El cine ha satisfecho una antigua aspiración; se puede, pues, admitir que existía ya una estética cinematográfica antes de la invención del cine. Finalmente, la tercera posibilidad, la que hace dar un giro al problema, consiste en renunciar al punto de vista, no estando ya el espacio diegético representado, sino simbolizado. Esta simple significación de un espacio, se encuentra tanto en numerosas direcciones ultramodernas como en el decorado conceptualizado y múltiple del teatro medieval.

IV - El punto de vista y las artes del volumen: arquitectura, escultura

Se trata del caso inverso al anterior. El edificio, la estatua, son, por naturaleza, inmóviles en el espacio real; y cuando se mira por un solo lado, el que vemos tapa al otro. Le toca, pues, al espectador desplazarse. El arquitecto, el escultor, le dotan de una infinidad de puntos de vista posibles; se los impone incluso por medio de disposiciones que invitan a situarse tanto aquí como allá, para cumplir un determinado trayecto del interior o del autor de la obra. Ciertas obras fallidas son denunciadas por el aspecto poco afortunado que toman con un punto de vista que, sin embargo, es natural, pero en el que el artista no había pensado.

Este punto de vista del espectador sobre la obra se da también, en cuanto a ciertas consideraciones, en la pintura o en la fotografía: una miniatura se contempla desde muy cerca, un fresco de lejos. La movilidad del espectador se combina con la de la obra en las modernas esculturas móviles. En el universo del espectador, la obra es una cosa contemplada desde un punto de vista. Aquí volveremos a nuestro tema inicial: el punto de vista en la contemplación de lo real. Pero ahora se trata de una realidad que se ha dado la vuelta en virtud del arte y que se encuentra en un nivel superior, en la contemplación estética de este objeto real que es la obra de arte.

V - El punto de vista en la literatura

Por analogía, y en un sentido figurado, el punto de vista es la posición de un sujeto que ve no solamente el objeto, sino que lo escucha, lo siente, lo experimenta, lo comprende o no, lo piensa. Es de este modo como se toma el término en literatura.

El punto de vista ha sido suficientemente estudiado, sobre todo en el siglo XX por críticos y por teóricos de la novela. Los autores de diferentes países permanecieron en un principio demasiado cerrados cada uno en su dominio lingüístico, y algunos retomaban con un nuevo vocabulario cuestiones ya estudiadas; de ahí que exista una terminología fluctuante. Actualmente, los trabajos de sistema permiten una visión de conjunto; se encontrará una excelente puntualización en el artículo de Françoise van Rossum-Guyon, «Punto de vista o perspectiva narrativa», en la revista *Poética,* 1970-1974 (exposición de las principales teorías, sobre todo las de Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Norman Friedmann, Friedrich Spielhagen, K. Friedemann, Käte Hamburger, Franz Stanzel, Jean Pouillon, Michel Raimond, T. Todorov). La ruptura, desgraciadamente, subsiste entre estos autores y los medievalistas; podemos lamentar que ellos se priven de este modo de las enseñanzas de la literatura medieval, la cual ha manejado el punto de vista con maestría (sobre todo en la «Matière de Bretagne), y de los teóricos medievales del arte literario (teoría del *ordo artificialis,* por ejemplo). Los estudios tipológicos han podido conducir a simplificaciones abusivas, o a clasificaciones confusas cuando lo que se quería era poner en orden lineal las posibilidades definidas por diversas variables independientes; pero los recursos de la combinatoria permiten definir y ordenar con algunos conceptos claros una inmensa variedad de posibilidades; la vía de este modo abierta deja todavía mucho por hacer (cf., por ejemplo, Jaap Lintvelt, *Ensayo de tipología narrativa. El «punto de vista»,* París, 1981). Todos estos estudios se limitan sobre todo a la literatura narrativa, y a menudo se orientan hacia los problemas lingüísticos antes que a los estéticos. Nosotros nos basaremos únicamente en el punto de vista estético.

Primeramente hay que distinguir los puntos de vista internos del universo presentado por la obra

y los que le son externos. Todo ser diegético puede tener un punto de vista y es una elección esencial para un autor la de tomar en cuenta un determinado punto de vista. No se trata necesariamente de un punto de vista humano: en *La muchacha verde*, P. J. Toulet coloca las escenas desde el punto de vista de una nube que las toma sucesivamente en su sombra; en *Le coureur des bois*, cap. XXVII, *El desierto a vuelo de pájaro,* Gabriel Ferry sitúa a los personajes desde el punto de vista de un águila que, planeando muy alto, percibe grupos humanos bastante distantes entre ellos en el suelo, para ignorar la presencia de unos y otros. Retomando nuestro término de diégesis, que le evita las perífrasis, Gérard Genette llama *homodiegético* al relato en el que el narrador es uno de los personajes de la historia, y *heterodiegético* al relato en el que el narrador está ausente. El tipo de relato homodiegético o en primera persona, en donde un personaje es el Yo; Linvelt señala el interés del relato homodiegético en tercera persona como los *Comentarios* de César; se puede añadir que existen relatos homodiegéticos en segunda persona, como las *Economías reales,* de Sully. Además es posible encajar dos o más diégesis unas en otras, por ejemplo cuando un personaje de novela hace en ella un relato.

La elección de un punto de vista determina una selección en la diégesis, el autor no puede presentar más que lo que es perceptible desde este punto. Esto concurre en el éthos de la obra: en *Martereau,* de Nathalie Sarraute, el único hombre sólido y seguro en el dudoso universo fluido, es enseguida sospechoso de abuso de confianza; la atmósfera de desconcierto es, pues, solamente posible desde el punto de vista del que lo había tomado como punto de apoyo. El punto de vista también puede ser suficiente para constituir un personaje: en *Los celos,* de Robbe-Grillet, el celoso, sin darlo por hecho explícitamente, es sólo ese ojo en acecho, ese oído desatento al contenido de las conversaciones pero abierto a sus matices; el personaje, y únicamente él, es el punto de vista en virtud del cual se plantea todo.

La pluralidad de puntos de vista ofrece muchos recursos: puntos de vista distintos simultaneados (en una novela corta, *Mujeres de artistas,* Alphonse Daudet presenta en la página de la izquierda la «versión de la mujer», y enfrente, en la página de la derecha, la «versión del marido»), punto de vista colectivo (cf. la unanimidad de Jules Romains); puntos de vista alternos. El entrelazamiento de los puntos de vista y sus combinaciones han sido sistemáticamente utilizados por Chrétien de Troyes y por muchos otros autores de la Matière de Bretagne. Esto permite ciertas *categorías estéticas directamente ligadas a la elección del punto de vista,* de este modo tenemos lo misterioso* en la *Queste del Saint Grial.*

Lo que aquí cuenta es la relación entre el o los puntos de vista diegéticos, y los puntos de vista exteriores a la diegesis. Éstos son: el punto de vista del autor, el punto de vista del narrador, el punto de vista del lector eventual o supuesto, y el punto de vista del lector real. Es sobremanera importante distinguir al autor del narrador. Wayne C. Bootll, que introdujo esta distinción fundamental *(The Rhetoric of Fiction,* 1961), habla del autor y del *narrador,* pero este término demasiado estrecho restringe sobre todo el concepto al caso único del relato, cuando la distinción es válida para toda la literatura, por ejemplo, para la poesía lírica; en *Los amores de Hipólito,* de Desportes, éste no está personalmente enamorado de Hipólito. Por eso preferimos hablar de narrador. Es el que se presenta en función de la forma en que se redacta el texto.

En *Le capitaine Fracasse,* la diégesis está situada en el reinado de Luis XIII; pero súbitos detalles, en la manera en que la historia está contada, sitúan al narrador más tarde, hacia el comienzo del reinado personal de Luis XIV; sin embargo, *nunca* se precisa *quién* se expresa de este modo. Este narrador virtualmente presente en la redacción se parece bastante a lo que Boris de Schloezer llamaba el *yo mítico**; se podría, pues, llamarle, tanto narrador mítico como narrador implícito.

No olvidemos que la literatura no es siempre escrita. En la literatura oral, hay que dejar sitio al punto de vista del intérprete, que *dice* la obra al público. Punto de vista despreciado por los modernos teóricos de la novela. Sin embargo, es importante como interposición entre el autor y el contacto del público con la obra. Se ha podido señalar que es él, el juglar, quien dice «Yo» en las canciones de gesta en lengua de *oïl,* quien interpela al público en segunda persona, y el autor, incluso nombrado y ofreciendo su pensamiento individual, es mencionado en tercera persona. El trovador, compositor, es el que dice «Yo» en lengua *oc,* y quien habla al juglar en segunda persona.

Se aprecia, pues, que la noción de subjetividad, de moda en literatura, es múltiple; expresiones tales como «relato subjetivo» pueden tener únicamente sentido si se precisa el punto de vista desde el cual se trata el tema. A. S.

➢ BITEMATISMO, DIÉGESIS, POLICÍACO.

Purgación de las pasiones ➢ *Catarsis*

PURISMO / PURISTA

I - Significado general

Purismo, purista datan del siglo XVII. Se trata de términos peyorativos que designan una afectación de pureza, sobre todo en el dominio del lenguaje (elección de palabras, corrección gramatical). El purista no es obligatoriamente quien habla o escribe la lengua más hermosa; se le ha reprochado que no se arriesgue a utilizar expresiones nuevas y enérgicas, y también el ser muy fastidioso. Sin embargo, estas palabras son también utilizadas de modo neutro, y a veces incluso laudatorio; indican un respeto por la lengua, al no querer, por ejemplo, dejar que invadan el idioma los giros extraños contrarios a su talante; o un respeto por su arte en el cual se defienden las exigencias contra un laxismo empalagoso. Han sido empleadas en el círculo de los Nazarenos alemanes (que hablaban de la pureza del alma) y entre los seguidores de Ingres (que hablaban de la pureza de la línea). A. S.

II - Sentido histórico

El término de purismo fue elegido por Ozenfant y Jeanneret (más conocido bajo el pseudónimo de Le Corbusier) para caracterizar su movimiento pictórico. En 1918, publicaron su célebre manifiesto *Après le cubisme*, en el que elaboran el sistema organizado del purismo.

Según Ozenfant y Jeanneret, el cubismo* solamente habría logrado traducir dentro de la confusión «una época de confusión» –la de la época antes de la guerra–. Pero a la Primera Guerra Mundial le sucede una nueva época «lúcida y nítida» –la de la civilización de la máquina– a la cual, piensan ellos, debe corresponder un arte claro, preciso, racional. Hay que efectuar, pues, un retroceso hacia los únicos elementos* del arte: la forma pura, el color puro, de los cuales hay que buscar las leyes. El arte debe, por ello, generalizar, es decir, pintar lo que la forma tiene de invariable, lo que es permanente para alcanzar la belleza de nuestra época. Esta búsqueda de «lo invariable» debía llevar a Ozenfant y a Jeanneret a elegir temas simples (como la botella) por su «alta generalidad», y a privilegiar la idea de forma en relación a la de color, que según ellos no es más que uno de los «accesorios» de la forma.

Banalizando toda intervención del azar*, toda fantasía, toda intromisión de la subjetividad, Ozenfant y Jeanneret exigen «la objetividad absoluta de la pintura». Tampoco es chocante que se encuentre en la pintura purista «construcciones tan claras», rigurosas como las de la geometría, de la que únicamente son admitidas las deformaciones justificadas por la búsqueda de lo invariable.

Las telas puristas están lejos de ejercer la misma seducción sobre el espectador que la teoría sobre el lector. La búsqueda de lo invariable condujo a estos pintores a realizar construcciones perfectas en las cuales las formas estrictamente armónicas entre sí se imponen por su claridad arquitectónica y por su aséptica exactitud, pero su excesiva objetividad las volvió demasiado severas. Este efecto se ve aún acrecentado por el uso más que moderado del color.

La teoría del purismo habría de ofrecer resultados más interesantes en la arquitectura de Le Corbusier. N. B.

PURO / PUREZA. Carácter de lo que está inalterado, sin mezcla. Son términos de estética en varias acepciones:

En música, sonido puro es un sonido de una altura claramente determinada con pocos armónicos, sin sonidos accesorios parciales demasiado pronunciados. Una voz pura es una voz preciosa y suave. Una ejecución pura es una ejecución perfecta sin dudas ni titubeos, de una gran claridad.

En todas las artes plásticas, la pureza de una línea es la nitidez de su diseño, su elegancia y su carácter de trazado simple y de un solo trazo.

En pintura, el término «puro» aplicado a un color tiene varios significados. Se llama color puro: *1)* a un color del espectro solar que corresponde a una longitud de onda determinada; *2)* a un color, en el sentido de pigmento coloreado, muy cercano a un color del espectro solar sin estar mezclado con otros tonos; *3)* a un color que se puede obtener por la mezcla de pigmentos (también se dice «color primario»); *4)* a un color tal como sale del tubo, sin mezclar con otros pigmentos. El primer significado está netamente definido; el segundo indica más bien una especie de ideal hacia el cual tienden los pigmentos coloreados sin poder lograrlo exactamente; los dos últimos significados tienen sobre todo una acepción técnica y son relativos al estado de la fabricación de los colores en una época dada; por ejemplo, el violeta no podría ser un color puro en el último significado en tanto que solamente se lo podía obtener mezclando un rojo y un azul, los avances de la química en el siglo XIX permitieron fabricar pigmentos violetas que se podían utilizar tal cual.

En literatura, la pureza de la lengua y del estilo consiste en el uso de una lengua exacta, correcta y elegante (a veces se aplica el término a los autores en sí mismos cuando su estilo tiene esta cualidad; este empleo tiende a caer en desuso actualmente). Se emplea también este término de lengua pura en un sentido filosófico, para hablar de la lengua de una época o de una región dadas, sin mezclas de términos o giros de otra época, o de otro dialecto de la misma lengua.

En todas las artes un estilo puro es el que pertenece a un sistema de formas coordinadas muy definido, sin préstamos de formas de otros estilos; el estilo puro se opone al estilo compuesto o al estilo bastardo. Se dice, en este sentido, que una iglesia es de gótico puro. Las formas puras son formas netamente caracterizadas, relativamente simples y sin detalles superfluos.

➢ PURISMO/PURISTA *[I]*.

Q

QUALIA. Neutro plural del adjetivo latino *qualis* empleado como sustantivo en el lenguaje filosófico: en Cicerón *qualia* quiere decir *las cualidades*. La filosofía moderna lo ha empleado por simetría con *quanta* para designar, de lo cualitativo, unidades comparables con lo que los *quanta,* unidades de variación, son en el orden de lo cuantitativo. El término *qualia* ha sido tomado por Whitehead y transferido al dominio estético por E. Souriau en varios cursos y artículos y después en la *Correspondencia entre las artes* (París, 1947).

Los qualia sensibles son definidos en esta obra (cap. XIII) como «átomos cualitativos elementales»; «una cosa muy distinta de las sensaciones, es decir, los acontecimientos reales, totales, complejos y singulares que son el asiento de un determinado organismo positivo agitado. Son esencias puras, cualidades genéricas y absolutas». Además, un mismo significado puede reunir *qualia* diferentes; de este modo, los colores no son lo mismo que las luminosidades, dos clases de *qualia* que la vista entrega siempre y forzosamente combinadas pero que el arte distingue haciéndolos objeto de una «atención estética particular». No hay que confundir la simplicidad de los *qualia,* esencia fenoménica, con una simplicidad física, como la de los «colores puros» para un químico, un físico o un fisiólogo.

Una clasificación de las artes puede tomar como criterio el número y naturaleza de los *qualia* utilizados: colores, luminosidades, relieves, sonidos de la voz articulada, sonidos puros, etc. Un arte como el teatro los emplea mucho; otros como el grabado, en tanto que arte en blanco y negro, utilizan de ellos una parte muy reducida. Las correspondencias* entre las artes son sobre todo posibilidades de las mismas relaciones entre *qualia* de órdenes diferentes, tales como las relaciones entre sonidos, análogas a las relaciones entre colores. A. S.

➢ COLOR, FENÓMENO *[III]*, PICTÓRICO *[II]*.

QUIASMO. La palabra *quiasmo* está extraída directamente del griego χισμός, que proviene de la letra χ y designa una disposición cruzada como la de esta letra. En particular, como término de retórica, *quiasmo* (y ya el griego χισμός) significa: disposición de términos de miembros de la frase del tipo ABBA, correspondiendo el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, lo cual dispone en sentido inverso los elementos de dos grupos de palabras que se reagrupan y se oponen. Así, «siguiendo el dicho de un antiguo: hay que comer para vivir, y no vivir para comer» *(El Avaro,* acto III, escena I.—Se remarcará que el «gran hombre» del que Valère ha olvidado el nombre, sigue en esta tendencia un orden gramatical paralelo y un orden semántico cruzado: es el no va más).

La voz *quiasmo* se emplea sobre todo para el arte literario. Sin embargo, las disposiciones en X se encuentran en casi todas las artes. Por ejemplo, *El rapto de las hijas de Leucipo* (de Rubens) está construido según esta disposición (ha llegado a suceder incluso que se habla de quiasmo a propósito de esta obra); Xavier Roussel, a finales del siglo XX, construye en X la mayor parte de sus cuadros. Pero una comparación entre las artes permitirá ir más allá en la esencia del quiasmo.

En primer lugar, es necesario señalar que en artes como la pintura y la arquitectura, en las que los elementos existen simultáneamente, la disposición en X de esos elementos es sucesiva, viene el uno después del otro; su disposición se torna entonces movimiento y camino que ha de ser recorrido. El cruzamiento o quiasmo parte en un sentido; después, siempre continuando en una misma dimensión lineal irreversible (la de la consecución de la frase), retorna no obstante hacia atrás, haciendo desfilar los mismos elementos, en distinto ejemplo, en sentido inverso. Una de las ventajas estéticas del quiasmo es, por tanto, la de suscitar la atención, dada la ruptura que este retorno provoca donde la continuidad hubiera podido resultar monótona. El cruzamiento señala los momentos importantes, pone de relieve las antítesis.

Pero puede tener también intenciones más profundas. La dimensión temporal había separado el quiasmo literario de las disposiciones en X en las artes no diacrónicas; algunas artes con dimensión temporal, tales como la música, conocen estas disposiciones invertidas, y, sin embargo, no hablan de quiasmo. Y es que el quiasmo, utilizando un material significativo como el lenguaje, permite dar un aspecto sensible a la organización interna del significado.

Por ejemplo, el *quiasmo* puede entrar en correspondencia con estructuras simuladas. Es a la vez punto de partida y conclusión; deduce, a través de lo conocido, lo oculto y desconocido del origen; de esta manera puede sugerir situaciones tales como lo ineluctable, o la espera satisfecha, o el cumplimiento del sentido mismo. Victor Hugo, en su poema de *Dios,* utiliza el quiasmo:

Y pensando, para sí mismo, y por sí, grave y severo,
Que para salvar un mundo bastaba un calvario,
Dijo: !Ve, hijo mío! Y su hijo marchó.

Corneille aplica raramente el quiasmo, puesto que simula las antítesis de construcción paralela. Pero resulta fácil constatar que utiliza generalmene estas últimas en los momentos líricos donde la acción se encuentra bloqueada por el peso simétrico de dos fuerzas antagonistas casi iguales; el

paralelismo de la forma marca con rigor esta similitud en la oposición. Por el contrario, el quiasmo, que invierte el movimiento en lugar de reproducirlo, conviene a las situaciones en las que la oposición aparente está sostenida por una fundamental asimetría. Phylis y Clendre intercambian discursos paralelos *(La Plaza real,* acto II, escena VIII), concluyendo ambos mediante quiasmos: «O cesa de amarme, o no ames a nadie sino a mí. / ... La perfecta amistad de una muchacha imperfecta», pero Phylis desea retener a Cleandro que se inclina hacia Angélica, y la perfección del sentimiento que en ella late debe hacer superar los defectos inherentes a su condición humana. Jason, voluble seductor, ha conquistado sucesivamente «a Hypsipile en Lemnos, en la Fase Medea» *(Medea,* acto I, escena I), pero si abandona a Hypsipile por Medea, y después a Medea por Creusa, Medea resultará infinitamente más peligrosa en el ataque que la dulce y mediocre Hypsipile. Doña Jimena, creyendo a Rodrigo muerto, se transforma «De implacable enemiga en amante afligida» *(El Cid,* acto V, escena VI), pero la aflicción de la amante existía ya bajo la enemistad implacable, y la aparente transformación deviene ante todo en la revelación de una verdad más profunda y auténtica.

Todos estos ejemplos permiten penetrar en la verdadera naturaleza del quiasmo: *consiste en una inversión del recorrido temporal a través de dos grupos opuestos de elementos significativos que se responden,* y esta simetría temporal y dinámica en la forma posee un valor sugestivo en torno al dinamismo profundo del universo significado.

El *quiasmo* es, pues, en primer lugar un recurso literario, pero sin perder su naturaleza puede hallarse también en el resto de las artes temporales. Existe en el cine (cuando se piensa, por ejemplo, en la rampa de escalera sobre la cual la joven mujer desciende y *después remonta* con un excelente efecto cómico en *Mi madre es una bruja).* Se da también en música, aunque el término no sea empleado (en Bach, la utilización de un motivo seguido de su forma retrógrada, por ejemplo, un cromatismo ascendente y más tarde descendente, está a menudo cargado de significación). A. S.

➢ DISIMETRÍA.

QUID PRO QUO. Término latino que toma el pronombre *quid* por el adjetivo *quo;* consiste en tomar una cosa por otra.

En el teatro y en la literatura, el *quid pro quo* es a menudo un procedimiento cómico. La evocación puede recaer sobre un personaje (el verdadero don César de Bazan tomado por don Guritan por el falso don César, Ruy Blas) sobre una situación (Alcmène y Amfitryon evocan las horas pasadas); lo más frecuente es que recaiga sobre una palabra o un objeto. Puede estar fundamentado sobre el mundo bufón, y es un caso muy frecuente, pero también sobre el gran género cómico (la escena última de *Tartufo).*

También encontramos el *quid pro quo* trágico, como el diálogo entre Heracles y Admeto en *Alcestes* de Eurípides. El procedimiento es siempre el de un malentendido sobre un ser, un objeto, pero el efecto es entonces doloroso. H. T.

➢ CÓMICO, MALENTENDIDO.

QUINTAESENCIADO. Adjetivo peyorativo que califica lo que es demasiado refinado, exageradamente sutil o erudito. Se dice sobre todo de un estilo, y se emplea principalmente en el dominio literario. A. S.

➢ REFINAMIENTO/REFINADO.

QUINTETO. Formación musical para cinco solistas. En el Renacimiento florecieron grandes obras maestras para quinteto vocal. Únicamente a finales del siglo XVIII el quinteto adquiere una forma instrumental paralela a la del cuarteto*, y está construido como éste sobre la sonata* a dos temas. Menos concentrado que el cuarteto, esta formación permite quizá más efectos sonoros. Boccherini añade al cuarteto un violonchelo que se funde en el conjunto; por el contrario, Mozart le añade un clarinete o un segundo alto que se convierte en el instrumento principal y ofrece una posibilidad de estilo concertante. En cuanto a los compositores modernos, éstos han escrito piezas para cinco instrumentos con las formaciones más originales, entre las cuales se encuentra incluso un concierto de pistones (Francis Poulenc). E. H.

R

RACINIANO. Que posee las características de las tragedias de Racine. Sería imposible reducir *la obra de Racine* a algunos criterios específicos; pero se puede definir *lo raciniano* por medio de algunas de sus cualidades esenciales, ya sea por separado o reunidas.

En el plano formal nos encontramos en un principio con la musicalidad y la armonía del verso. La pureza, la simplicidad de la lengua le confiere una grandeza sin énfasis.

En el plano psicológico es raciniano el análisis sutil y profundo de la afectividad. Los personajes de Racine están sometidos a pasiones completas e intensas (ambición y amor, principalmente). Son aplastados por la fatalidad. Estos seres desgarrados son además extremadamente sensibles. De ello resulta una tragedia a la antigua.

Finalmente, *en el plano dramatúrgico* la construcción del drama raciniano se dedica exclusivamente al diseño de estos personajes a la vez lúcidos e impotentes, y su concentración tiene la misma pureza formal que ya se señaló en la expresión y en la lengua. Todo elemento pintoresco o anecdótico está descartado, todo se centra en los movimientos interiores; lo raciniano es considerado, por esta razón, como lo clásico por excelencia. H. T.

➢ Tragedia, Trágico.

Racional / Racionalidad / Racionalismo ➢ *Razón*

RADIANTE. Adjetivo que caracteriza una composición (sobre todo circular) cuyos elementos divergen a partir de un centro, como los radios de un círculo.

La arqueología medieval aplicó más especialmente este término al segundo período del estilo gótico*, que a partir de la segunda mitad del siglo XIII alargó las ventanas, complicó la decoración, y sobre todo hace alarde de rosetones polilobulados de estructura radiante. A. S.

RADIOFÓNICO. Que concierne a la transmisión de sonidos por medio de ondas electromagnéticas. La estética solamente emplea este adjetivo para calificar obras teatrales transmitidas por TSF, y, por ello, únicamente recibidas por el oído, sin espectáculo. Se trata de un género teatral absolutamente particular, en donde la acción debe ser inteligible simplemente por el diálogo y por los efectos sonoros. A veces se ha llamado *audiodrama* a la obra hecha intencionadamente para este uso. A. S.

➢ Audiodrama.

RAFAELIANO. Se utiliza el adjetivo rafaeliano (o rafaelesco o rafaelista) para evocar la suavidad, la dulzura, la gracia apacible de las figuras femeninas de Rafael (las madonas rafaelistas). Se utiliza también para sugerir la armonía, la serenidad de una escena que recuerda las magistrales composiciones del pintor. Rafaeliano es a menudo empleado para designar en pintura el apogeo del clasicismo*. N. B.

RAPSODIA. Etimológicamente, *canto hilvanado,* es decir, sucesión de fragmentos tomados de aquí y allá y encadenados juntos.

1 / En la Grecia antigua, sucesión de extractos de poemas homéricos que el rapsoda declamaba acompañándose de la lira o de la cítara. Es sobre todo como ejecutante por lo que el rapsoda ha sido objeto de la reflexión estética griega; Platón lo sitúa en la cadena de inspiración* descrita en *Ion:* Dios inspira al poeta, que inspira al rapsoda, que inspira al público.

2 / Actualmente, el término es más general, aunque conserva la idea etimológica.

En literatura el término es peyorativo e indica la disparidad de un texto o de una idea hecha de piezas y fragmentos. A. S.

En música, la rapsodia es un género* que nos hace pensar en una sucesión de melodías expuestas en popurrí. Esta forma interesó a los compositores que descubrieron la riqueza de los folklores* de sus países, hacia mediados del siglo XIX (Liszt y sus *Rapsodias húngaras).* E. H.

RARO / RAREZA. Que no se encuentra a menudo, que es excepcional. Su carácter de excepción tiene frecuentemente un sentido laudatorio (un valor raro). Un objeto raro, aunque no siempre, puede ser un objeto de arte. La rareza de un mueble, de un grabado, de una obra perteneciente a un catálogo poco nutrido de un determinado pintor, le confiere un valor que no es solamente valor venal. Para un coleccionista*, la rareza es una atracción suplementaria en su búsqueda. Voltaire decía, sin embargo, «ha oído decir que lo bello es raro; pero debería saber que todo lo raro no es en absoluto bello».

Empleado en plurar, el término rarezas tiene un sentido análogo al de curiosidades*. L. F.

RASCADOR. En el arte de los grabados, se llama rascador al aparato que prepara la plancha (grabado en negro). C.

RAYONISMO. El movimiento del rayonismo (traducción de la palabra rusa *Lucism),* lanzado en Moscú en 1912 por Michel Larionov, fue codificado por el *Manifiesto del rayonismo,* publicado en 1913 en el libro *Le Queue d'âne et la Cible* (en donde se encontraban también poemas rayonistas en los que las palabras eran utilizadas como rayos

que iban en direcciones diferentes a partir de una frase de base impresa horizontalmente). Este movimiento (cuya duración en el tiempo es limitada, hasta 1914) debe su nombre al término rayo (todo trazo de luz en línea recta o en banda). Procedente de los descubrimientos científicos sobre radioactividad, sobre los rayos X y rayos ultravioletas, el rayonismo quería traducir en la pintura el carácter objetivo de los rayos que determinan la existencia de una forma en el espacio. De este modo, Larionov –seguido por su compañera Nathalie de Gontcharova– quiso pintar las nuevas formas «creadas entre las formas tangibles y su propia radiación». El color, elemento específico de la pintura, tiene para él una naturaleza real, física. Larionov lo estudia en su intensidad, su espesor, sus resonancias, longitud, amplitud y lo combina con la luz. La pintura rayonista está basada, pues, sobre variaciones de un mismo color, sobre sus ritmos y variaciones. Los rayos de luz contrarios o paralelos crean unas formas-rayos tratadas en planos transparentes por medio de un color predominante y de sus complementarios *(Rayonismo azul, Rayonismo rojo, Rayonismo amarillo, Rayonismo pardo...)*.

Estas telas ya abstractas, con lirismo pero sin hacer ninguna referencia a la realidad visual, crean nuevos objetos inmateriales comparables a las composiciones musicales. N. B.

RAZÓN / RACIONAL / RACIONALIDAD / RACIONALISMO

I - Definiciones

La razón es una forma del pensamiento caracterizada por la existencia de coherencia lógica y explicación objetiva. Se llama *racional* a lo que es conforme a la razón, *racionalidad* a la cualidad de lo que es racional, *racionalismo* a su valoración.

La primera exigencia de la razón, la coherencia lógica, requiere el acuerdo del pensamiento consigo mismo: no se puede afirmar ni negar simultáneamente la misma cosa; si se ha admitido una hipótesis quiere decir que a la vez se acepta lo que ella contiene necesaria y virtualmente, se rechaza lo que excluye, y en ella no hay nada por lo que tomar partido que no esté en su contenido o en su opuesto. Es la base del *razonamiento deductivo* y además el fundamento de las matemáticas y de la lógica.

La exigencia de una explicación objetiva es, sobre todo, la de un acuerdo entre los elementos constitutivos de lo real y, por otra parte, las relaciones *afectivas* de esos elementos entre sí. Este principio es, pues, doble. Por un lado, se estima que el mundo es penetrable por la inteligencia, organizado, que sus partes tienen entre ellas relaciones que podemos comprender, que permiten explicar los hechos. Se admite un derecho a suponer el mundo conforme a las estructuras del espíritu humano. Pero, por otro lado, se quiere que el espíritu humano se conforme al mundo: no es suficiente pensar una relación, una ley para poder admitir que existe; para aceptarlo hay que verificar si ella es la única compatible con los hechos constatados; en los otros casos, o bien se rechaza si es desmentida por los hechos o bien quedamos en la duda. Por un lado, nace el *razonamiento inductivo,* que considera los hechos como representando leyes, principios generales; pero, por otro lado, nace el *razonamiento experimental,* que se somete a los fenómenos. De este modo se crean las ciencias que intentan conocer el mundo.

La razón se distingue, pues, de otras facultades del espíritu humano como la afectividad y la imaginación. Se distingue también de la fe, de la revelación, de todo conocimiento que sobrepase las fuentes del espíritu humano.

II - La razón en el arte

La confusión entre lo que es *otro* y lo que es *incompatible* y la confusión entre lo *racional* y lo *real* o incluso lo *habitual* nos han llevado a veces a admitir como evidente que el arte, a causa del papel esencial que en él juegan la afectividad y la imaginación, y ciertas categorías estéticas como lo *fantástico**, lo *mágico** o lo *onírico**, al presentar universos muy diferentes del mundo real corriente, no podrían revelar la razón y lo racional. La observación y la reflexión demuestran, sin embargo, que la razón tiene ahí un lugar importante.

Se da ya una búsqueda de coherencia lógica en toda preocupación por hacer que concurran elementos de una obra en el efecto buscado, y además por no introducir torpemente lo que sería contrario al ideal propio que se contemplaba. Hay una búsqueda de las explicaciones objetivas cuando se quiere comprender por qué la obra en curso causa satisfacción o no, cómo lo que ahí incluimos ejerce una determinada influencia, a fin de poder corregir lo que sería defectuoso, o continuar en el sentido favorable. Determinados artistas lo sienten más bien de una manera intuitiva; otros llegan a ello por medio del razonamiento; pero incluso lo que no ha sido efectuado por la razón puede estar hecho *según* la razón. También se ha podido sostener la existencia de una «belleza racional» en «lo que responde plenamente a una condición dada» y le conviene tan evidentemente a sí mismo que «aparece... como evidentemente perfecto» (Paul Souriau, *La belleza racional,* 1904).

Por otra parte, la exigencia de coherencia lógica puede aplicarse a partir de cualquier hipótesis, incluso siendo muy diferente a lo que se encuentra en lo real y ordinario. Con la sola condición de que en sí mismas no contengan contradicciones, las hipótesis son libres y además de ahí se pueden extraer explicaciones. Ello permite al arte inventar muchos más mundos de los que podemos constatar y muchas más variedades; la lógica les otorga una fuerte solidaridad interna.

Pero el arte no se limita solamente a sus diégesis*; no se le puede separar lo que tiene como propiamente artístico y de la manera de presentarlo. El artista dispone de una nueva libertad de hipótesis y de una nueva aplicación de la lógica en lo que concierne al mundo de la representación. Se aprecia claramente en el grabado de Escher en el que se juega con las tres leyes de la perspectiva para crear un extraño universo onírico que es, sin embargo, riguroso. Al estudiarlo, se percibe que

reposa sobre un axioma: *lo que puede presentarse con las mismas líneas es equivalente.* De este modo, al hacer coincidir los ejes verticales, se construyen edificios cuyos pisos huyen en sentidos contrarios *(El mirador).* O bien, cómo un mismo esquema de perspectiva puede interpretarse en vacío o en relieve, cómo la perspectiva sumergida sitúa más baja la hoja de lo que sería más alto en el objeto mismo; se pueden establecer recorridos de agua o de escaleras que se rizan sobre sí mismas en un circuito cerrado *(Subir y bajar).*

➢ CIENCIA-FICCIÓN *[IV]*, VERDAD.

III - La estética racional

La razón interviene, evidentemente, primero en el trabajo del estudioso de la estética cuando su pensamiento se expone y no se contradice. Su pensamiento le hace razonar sobre las obras tomadas como un tema a analizar, a demostrar para investigar, por ejemplo, sus elementos funcionales, la disposición de los mismos y separar los principios para construir el conjunto de las disposiciones posibles. La estética racional es la que no se conforma con impresiones subjetivas o de ideas recibidas, sino que las cuestiona, intenta descubrir si hay algunas leyes en el dominio estético (no por preceptos normativos, sino regularidades en los hechos, relaciones objetivas y descriptivas) y saber cómo se podría verificarlas. En una palabra, la estética racional es aquella en la que el pensamiento busca esas cualidades descritas por Bachelard en *El compromiso racionalista:* un «pensamiento despierto» que tiene un «tono» organizador problemático, crítico, que quiere «sobrepasar el empirismo» con «el trabajo de la experiencia por medio de la actividad racional», que rechaza el sueño de los dogmatismos y «que ofrece, en consecuencia, un valor humano extraordinario». El gran desarrollo de la estética francesa desde finales del siglo XIX ha sido, generalmente, en este sentido.

A. S.

➢ EXPERIMENTAL, SITUACIÓN DRAMÁTICA, ESTRUCTURALISMO.

RAZÓN POÉTICA. Uno de los pensadores que con más intensidad ha tratado de proponer una razón poética es María Zambrano. La búsqueda del «logos oculto» o de las razones seminales se inicia en María Zambrano desde una atención a ese carácter verdadero de las palabras, ya sean de revelación, poesía o metafísica. Una atención radicalmente artística, un empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma de existencia realizada desde el convencimiento de que el hombre ha gozado de una vida diferente. El arte y la poesía encuentran su raíz en esta convicción y en la nostalgia de ese tiempo perdido. La poesía es, para María Zambrano, el discurso que mantiene vivo esa ansia de reconciliación, el afán de tener lo que nunca se tuvo. La poesía recubre la angustia que precede a la creación.

En *Filosofía y poesía* María Zambrano ha presentado su tematización más completa sobre el lugar de estos dos discursos que se han enfrentado históricamente, pero que también tienen conciencia de su mutua insuficiencia. Es significativo que María Zambrano en el «A modo de prólogo», realizado en 1987 para la reedición de la obra, reafirme su fundamental preferencia por el decir poético, la utopía de la palabra originaria: entiende por Utopía la belleza irrenunciable.

La poesía no es la resignación o el anhelo de lo venidero, sino la unidad presente y encargada: el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; «desciende –dice María Zambrano– a diario sobre la vida, tan a diario que, a veces, se confunde con ella». La poesía está diferenciada de la inmovilidad filosófica, de su disposición en un lugar al que hay que acceder. La poesía se entrega como un don. También como una perdición, como una embriaguez infernal que sólo se da en quien está definitivamente desesperado, sumido en la angustia*. La vida del poeta, afirma María Zambrano, es necesariamente errabunda, puro soportar la intensidad y el desvanecerse del instante, gozoso aferrarse a la dispersión.

Aquello que el filósofo olvida es la posibilidad de vivir según la carne, ésta es la forma más contundente de perversión del logos que contiene la poesía, aquí radica su inmortalidad. La vida según la carne escapa a las peripecias del alma platónica, pero no por ello recae en un elemental apego a la propia carne, sino que retoma la ardua forma del amor platónico, al saber como preparación o manera de morir; así, la poesía es, según María Zambrano, vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte.

Una de las preguntas que con más insistencia atraviesan los textos de María Zambrano es la de su sueño poético: «¿No será posible que algún día afortunado la poesía recoja todo lo que la filosofía sabe, todo lo que aprendió en su alejamiento y en su duda, para fijar lúcidamente y para siempre su sueño?». El sueño poético surge del *drama de la cultura moderna:* la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida. En el despliegue filosófico de la razón ha crecido paralelamente la desesperación de la verdad y la rebeldía de la vida. La violencia «reformadora» de la razón filosófica ha exigido, en respuesta, la emergencia de la *otra razón* que pretende que vida y verdad se entiendan sin humillación.

La confesión es uno de los géneros literarios en los que la vida toma la palabra, revela una tensión temporal. Paradójicamente, el tiempo real que actualiza la confesión es la promesa de otro tiempo diferente del presente que nos angustia, es una manifestación de los anhelos que también se encuentran ocultos en el arte y la filosofía. En parte María Zambrano ofrece una caracterización para este tiempo real que nos relaciona con otra temporalidad: ese *tiempo mediador* es el tiempo de la memoria, el ir y venir a rescatar lo que yace en el olvido.

El pensar puro receptivo de María Zambrano termina mostrándose como un *saber sobre el tiempo.* La *razón seminal* retrocede a los orígenes. En esta iniciación a lo originario, la belleza se dispone como un signo, una presencia que resplandece

en un instante único. El tiempo mediador que se anhela es un tiempo que se consume sin dejar residuo, una temporalidad sin tránsito. Aquí no es necesaria únicamente la razón mediadora estoica o pitagórica o la razón vivificante, sino que se reclama la *razón poética,* que es ser y no ser, silencio y palabra. La palabra que se *desea* es el *«logos sumergido»* que clama dentro de la razón, la soterrada convicción de que algo distinto de nosotros mismos puede ser recobrado. F. C.

REACCIÓN. En general, acción de vuelta. No obstante, el término es utilizado en estética sobre todo en dos sentidos especiales.

I - Acción provocada por un estímulo en un sujeto

Aquí, *reacción* es la manera en que el sujeto *reacciona* ante un hecho estético, una obra de arte que provoca en él impresiones, pensamientos, comportamientos... La estética experimental estudia la reacción de los sujetos observados en situaciones reglamentadas por el experimentador.

➢ EXPERIMENTAL.

II - Acción en sentido inverso de una acción precedente

Aquí no se trata ya de la *reacción a,* sino de la *reacción contra.* Se trata, en estética, de la oposición a una forma de arte, de literatura, anteriormente cultivada. A veces la reacción es la simple consecuencia de la saciedad que nos lleva al rechazo de lo demasiado visto, excesivamente escuchado. Sucede también que una forma de arte se apague y no produzca más obras originales, sino solamente imitaciones de lo que fue una novedad en su tiempo y se vuelve enseguida trivial. Finalmente, como toda forma de arte, para conseguir su propia perfección, deja de lado lo que le es ajeno, se puede sentir por ello una cierta carencia, una necesidad de restablecer un equilibrio, mostrando el interés estético de lo que había rechazado. De este modo, la exuberancia del barroco* hace surgir una necesidad de orden y medida, mientras que el rigor del clasicismo* y su valoración de lo universal hace aspirar a la variedad de las singularidades y al vago impulso de las pasiones; de ahí que un romanticismo suscite la necesidad de una forma estricta y de reserva sobre los sentimientos personales, pero la impasibilidad parnasiana y su culto de la forma neta provocan una aspiración hacia lo misterioso y la libertad fluida del simbolismo*, etc. A. S.

➢ RECHAZO *[II]*.

REAL / REALIDAD. Es *real* lo que existe efectivamente en acto (por oposición a lo simplemente posible) y que existe en sí mismo y no solamente en la representación que otro tiene de ello (por oposición a lo imaginario y ficticio que únicamente existen en la imaginación, a la apariencia y a lo ilusorio, que es una apariencia que no concuerda con la naturaleza intrínseca de lo que se manifiesta de una manera engañosa). *Lo real* es el conjunto de todo lo que es real, tomado globalmente. *La realidad* es la cualidad de lo que es real o bien el conjunto de todo lo que presenta semejante cualidad.

Pero, ¿cuándo se puede decir que algo existe realmente? Grave problema metafísico. Se conoce el dicho de la filosofía china: «La noche anterior yo era una mariposa y ahora soy Tchouang Tseu. ¿Es Tchouang Tseu quien ha soñado que era una mariposa o soy una mariposa que sueña que es Tchouang Tseu?»

El problema es el de la *elección de un referencial de existencia.* La estética reconoce dos diferenciales:

El primero es el mundo al cual pertenece el artista, su público, la obra en tanto que objeto sensible. Es el mundo en el que todos participamos. Es real para nosotros en tanto que para nosotros es una evidencia que se impone y cuyos elementos no tienen necesidad de nosotros para existir. Solamente en relación con él existe nuestra representación de lo imaginario o ficticio. A él se remite todo *realismo.* Lo hemos tomado aceptándolo tal como es y solamente podemos modificarlo teniendo en cuenta su naturaleza y sus leyes; éstas se imponen al artista cuando *realiza* una obra, es decir, le da una existencia en este mundo real. De este modo, una arquitectura soñada puede ignorar la pesadez o la resistencia de los materiales, un arquitecto que ejecuta una obra real está forzado a tomar estas consideraciones en cuenta; igual que el pintor estima las propiedades de los pigmentos colorantes que emplea, etc. Realizar una obra es hacerla existir por completo en este mundo real sin que ninguna parte quede indeterminada; mientras que la obra solamente soñada puede conservar zonas enteras sin naturaleza exacta; y muy a menudo, al realizar, uno se da cuenta de los problemas que es indispensable resolver.

Pero también la estética conoce otra clase de lo real, y es lo real diegético, que tiene como referencial el universo propuesto o por la obra. La distinción entre lo que es real en este mundo y lo que en él es irreal es el fundamento de toda *comedia de los errores,* de toda utilización estética de personajes mentirosos o engañosos, de una ilusión, de todo reconocimiento de un personaje en un principio tomado por otro que no era, etc. A. S.

➢ DIÉGESIS, EXISTENCIA, REALISMO, VERDAD.

REALCE. Término de pintura que la estética ha extendido después a todas las artes: elemento que sirve para *despertar* una obra que sin él hubiera parecido un poco apagada o pesada, adormecedora o adormecida. Es el pequeño detalle vivo, la pincelada de color o de luz, la «palabra» que reanima y hace destacar el conjunto. El realce tiene, pues, como función, servir al conjunto; no sería recomendable que lo desequilibre o que incluso lo mate focalizando sobre sí toda la atención. Por ello el uso del realce exige siempre al artista la fineza de una elección juiciosa. A. S.

➢ REALZAR.

REALISMO

I - Historia del término

La palabra realismo, en un principio término de filosofía (en la que tenía, por otra parte, muchos significados), pasó al dominio estético y adquirió un nuevo significado hacia el primer tercio del siglo XIX. En 1833, el crítico de arte Gustave Planche lo emplea para designar un arte que no procedía ni de la imaginación ni del intelecto, y que se limitaba a la observación más minuciosa de la realidad. T. Thoré y Théophile Gautier emplearon enseguida el término con una connotación peyorativa. El escritor Champfleury, en el prefacio de su libro de artículos *El Realismo* (1857), escribe: «Esto estuvo favorecido por el movimiento de 1848 en el que el realismo vino a reunirse con las diversas religiones en *-ismo»;* él mismo empleaba el término con reservas; prefería antes utilizar «sinceridad del arte», «del movimiento que corre el peligro de ser acusado de realismo, yo acepto el peligro» (él había hecho ya literatura claramente realista con novelas como *Chien-Caillou* en la que describía, por ejemplo, en dos columnas las «mansardas de los poetas» opuestas a las «mansardas reales»). El mismo Courbet, en su manifiesto *El Realismo,* publicado con ocasión de su exposición personal en una barraca en 1855, afirma que el título de realista le fue impuesto «como se impuso a los hombres de 1830 el título de románticos», pero acaba aceptando esta etiqueta, de la cual hizo bandera. Sin embargo, solamente un poco después, cuando el término realismo conoció un gran éxito al designar a ese movimiento pictórico y literario desarrollado entre 1848 y 1890, es cuando los historiadores del arte o de la literatura emplean el término a propósito de pintores o escritores antiguos. La palabra, en un principio polémica, se convirtió en neutra, y constata simplemente la existencia de ciertas tendencias cualquiera que sea la época. Fue incluso tomado como insignia por un movimiento creado en Rusia en 1920 que no tenía nada que ver con el del siglo XIX.

El término *realismo* es, pues, polisémico, y ya en plena querella del realismo (hacia 1850-1860), autores como Champfleury o Baudelaire se quejaron de las confusiones que entrañan los diversos significados. Por lo tanto, se puede dar *una* definición del realismo, pero hay que definir antes las diferentes acepciones.

II - El realismo definido como observación de la realidad, por oposición a lo imaginario idealizado y sobre todo convencional

El realismo está caracterizado, según sus primeros teóricos, por una *dirección de la atención del artista* que ante todo intenta hacer un *arte vivo;* se propone traducir las costumbres y las ideas de su época como pintor y como hombre. Champfleury dice que realistas en literatura son Dickens, Thackeray, Gogol... porque s«us pensamientos y sus plumas están dirigidas hacia la *observación* de una especie de fatalidad». Un poco en este sentido Baudelaire clasifica a los artistas en «imaginativos» y «realistas» (cf. su *Salón de 1859)* y su nota a Crépet *Puesto que hay realismo).* El realista es, pues, el que no busca la evasión, lo ficticio, lo irreal, sino que pretende que en su obra desfilen seres y cosas tal y como él las constata.

Esta definición viene a implicar varias características. En principio, *el realismo es relativamente objetivo.* Baudelaire lo considera como una finalidad. «Quiero representar las cosas tal y como son o tal como serían suponiendo que yo no existiera» (concluía con esta eliminación de la personalidad del artista, que nos lleva a reducir la obra a simples elementos de información, y a restarle importancia a la composición). No obstante, Champfleury había respondido antes que una obra no puede ser idéntica a la realidad misma, pues la realidad es continua y sin límites; el artista está necesariamente presente en la obra aunque solamente fuera por su manera de recortar y enmarcar un fragmento de lo real: «La reproducción de la naturaleza por el hombre nunca sería reproducción ni imitación, sino interpretación siempre... Los partidarios más procaces de la Realidad en el arte han sostenido siempre que hay una elección por hacer en la naturaleza... el novelista elige un determinado número de hechos... los agrupa, los distribuye y los encuadra.» Sobre todo hay que retener la idea de que el realismo pretende mostrar los hechos antes que mostrarse a sí mismo. A propósito de Balzac o de Flaubert, a menudo tomados como escritores realistas, Charles Lalo, oponiendo *El arte cercano a la vida* al *Arte lejos de la vida* («vida» designa aquí la vida personal del artista), los llama «objetivos al 80 por 100». Baudelaire, en este sentido, había hablado de «positividad». El pintor realista es ante todo un pintor que quiere reaccionar sinceramente ante lo que ve.

De ello resulta otra característica: el realismo tiene un lado *modernista* y es un testigo de su tiempo (opuesto de este modo al romanticismo medieval o fantástico, o al clasicismo intemporal o anquilosante). Los pintores realistas supieron hacer a menudo de lo efímero una categoría estética, al dedicarse a pintar escenas cotidianas de la realidad social del momento. En el arte contemporáneo, varios movimientos, tales como el Nuevo Realismo, el Hiperrealismo*, la Nueva objetividad, dan una importancia considerable a los objetos de nuestro reciente entorno industrializado.

Se comprende, entonces, la creación del término *realismo* en el siglo XIX, mientras que la preocupación por traducir lo real en el arte, del ser *verdadero* y ya no falso o convencional, vendría desde muy atrás: se hablaba, por esto, de *naturaleza,* de *natural,* cuando lo real alrededor de nosotros no se reduce a la sola naturaleza, sino que contiene también todo lo que el hombre ha creado: objetos fabricados, paisajes urbanos, situaciones sociales. En su tiempo, Diderot, defensor de «la naturaleza» había insistido en las huellas dejadas por el hombre a causa de sus ocupaciones y de su medio, algo que el pintor debe tener en cuenta. Se aprecia la diferencia entre el *realismo* y el *naturalismo* a finales del siglo XIX (Zola, etc.): el *naturalismo* da primacía a lo fisiológico, a veces a lo hereditario, que, sin embargo, el realismo rechaza como objetivos prioritarios. Pues, tercera ca-

racterística específica del realismo en este significado *II,* el realismo es *una aceptación de traducir en el arte todo aspecto de la realidad.* Si el pintor y el escritor necesariamente han de elegir lo que expondrán en sus obras, también es cierto que no quieren escoger solamente lo que es noble, gracioso, elegante, etc. Esto sería, en efecto, ofrecer de lo real una imagen desequilibrada y, por lo tanto, falseada. Ciertos realistas han mezclado en esto preocupaciones morales, políticas o humanitarias; de este modo, para Courbet, el realismo es esencialmente un «arte democrático». Pero lo esencial es que para el realismo nada de la realidad es indigno del arte, puesto que el arte lo acepta todo en su integridad. Courbet no vacila en pintar la vida de las clases inferiores dominada por el trabajo *(Los Picapedreros, Los afiladores).* Su monumental tela *El Entierro en Ornans* (1850, Museo del Louvre), en la que pinta con veracidad y dignidad los retratos de los aldeanos, provocó un gran escándalo. Su audacia consiste en pintar con la mayor sinceridad posible escenas de costumbres en las que los actores pertenecen a las clases más desfavorecidas. En este sentido, ya se habían mostrado como pintores realistas El Caravaggio (al cual Courbet debe mucho), Zurbarán, Le Nain, La Tour, Bourdon, Chardin... escritores como Scarron *(La novela cómica)* o Furètiere *(La novela burguesa).*

Hay una tendencia errónea a creer que el realismo, en este sentido *II,* tiene una predisposición hacia la fealdad, lo grosero, la vulgaridad. El pintor de la realidad puede, sin traicionarla, verla con mucha ternura e incluso con poesía. No es una contradicción hablar de *realismo poético.* El término ha sido empleado sobre todo a propósito de películas francesas o italianas que pintaban con delicadeza y veracidad la vida corriente de gentes muy modestas; pero anteriormente existieron ya tendencias semejantes en el arte y en la literatura; la música participó también, y lo podemos ejemplificar en *Louise,* de Gustave Charpentier, obra a menudo considerada como propia del realismo en el arte musical.

➢ NATURALISMO.

III - El realismo definido por la importancia privilegiada concedida a lo que, en la realidad, contrasta con un ideal

Este sentido está, por ciertas consideraciones, en oposición con el precedente, puesto que existe la elección sistemática de ciertos aspectos de lo real e incluso exageración de estos aspectos. Puede parecer, pues, extraño que aún se emplee aquí el término realismo; habría que inventar otro o contentarse con éste a falta de algo mejor. Pero podemos caer en incoherencias y mezclar los dos significados. Este sentido *III* tiene, por otra parte, dos variedades.

1 / El realismo como exageración de los elementos que contrastan en lo real

El pintor realista a veces exagera un detalle que le ha conmovido particularmente; le sucede igual que si fuera un visionario: Daumier, al observar fijamente la realidad social de su época, la fantasmagoriza. Muy frecuentemente se ha escuchado decir que *El segador* de Hendrik Chabot (1936) es realista, aunque más bien sea expresionista, un tanto caricaturesco y algo alucinado a causa del ritmo pesadamente rústico del personaje, tan verosímil en su deformación como embrutecido por el trabajo y el calor.

2 / El término como preeminencia de lo trivial

También en este punto sería deseable poseer otro término para evitar la confusión con el significado *II.* Pero el gusto de ciertos autores o artistas por lo grosero o por las fealdades patológicas no impide de ningún modo que se aprecie el valor de las obras que chocan con las sensibilidades delicadas. ¿Podemos negarnos a reconocer como grandes escritores a Rabelais o a Swift?

IV - El realismo como forma de presentar la diégesis de modo que ofrezca una intensa impresión de realidad

Este significado es absolutamente diferente de los precedentes, por cuanto no define el realismo por sus objetos, sino por su forma. Se opone a lo estilizado y a los modos convencionales, así como a lo difuso, a lo vaporoso, a lo etéreo irreal y a ciertas formas de lo novelesco. En las artes plásticas, se trata de un arte figurativo que busca hacer coincidir tanto como sea posible la percepción de la obra con lo que sería la percepción de la escena representada, y de dar la impresión de que estamos ante una escena real. Por ello, este tipo de realismo es perfectamente compatible con lo insólito (Pierre Roy, *Los peligros de la escalera)* e incluso con lo fantástico (de ciertas diabluras medievales a tritones o al unicornio de Böcklin). En la literatura, el realismo se acentúa sobre todo en la mención de detalles materiales implicados en la experiencia de los acontecimientos, incluso los más novelescos o mágicos. De este modo *Durmart el Galo,* héroe de una novela cortesana y mágica, tiene que pasear él mismo a su caballo –porque no tiene escudero después de un combate–. Este tipo de detalles nos hace penetrar en el universo de la obra, mientras que esas películas de aventuras, en las que los caballos, tras una larga carrera, aparecen tan frescos como si acabaran de salir de la cuadra, son bastante irreales. La literatura posee también un estilo realista en la manera en que hace hablar a los personajes. En el teatro, el realismo del espectáculo está ligado a la noción de ilusión*.

➢ VERDAD.

V - El realismo social

El término realismo designa aquí una elección de temas (derivado del significado *II)* y a la vez un cierto estilo (próximo al realismo en el significado *IV);* designa igualmente la doctrina que ordena a los artistas, escritores, pintores y cineastas, en nombre del maxismo, adoptar un estilo. El realismo social tiene en primer término, y de manera implícita, una función de glorificación: se debe representar el trabajo y a los trabajadores y, sobre todo, «el héroe soviético» de manera siempre favorable. Pues, y es otra característica de esta forma

de realismo, admite a la vez una sumisión del arte a la realidad, que debe ser representada fielmente, y una influencia del arte sobre la realidad que acaba por modelarla (mostrando así una realidad conforme a lo que ha sido representado). A veces esto no ocurre sin una discordancia con la realidad preexistente. De este modo, el cineasta Poudovkine, en una conferencia en el Instituto de arte y arqueología de la Universidad de París, clasificó las películas históricas de tres tendencias: una tendencia «americana», que es un simple pretexto para presentar un vestuario y un despliegue de extras; una tendencia «francesa», que pretende presentar una imagen tan exacta como sea posible del pasado; y la tendencia del realismo socialista (fuera de la cual, en la URSS, una película es «siempre mala»), que pretende dar del pasado la idea que deben tener las personas de la actualidad para orientar correctamente su acción. El realismo socialista reprueba las tendencias «formalistas»: lo esencial para él está en el contenido de la obra y no en el rebuscamiento de la forma. Una dificultad puede plantearse en cuanto a la música, puesto que se pretende un arte representativo. La música realista sí ha proporcionado un contenido, ya sea mediante la música de programa *(Leningrado,* de Chostakovitch; *Stalingrado,* de Miaskovsky) o el recitado musical (ejemplos interesantes en Prokofiev), ya sea mediante la música imitativa (Mossolov, Fundición de acero). Ya mediante la música de ópera o de película.

➢ MARXISTA (ESTÉTICA).

VI - El realismo ruso de 1920

Hay que separar este significado que no tiene nada que ver con los precedentes. En 1920 los hermanos Gabo y Pevsner crean en Rusia el movimiento del Realismo, del cual publican el manifiesto con carteles por las calles de Moscú. Este movimiento no pretende la realidad aparente de los objetos, de la naturaleza o de las escenas sociales, sino que se ve como búsqueda de lo real en tanto que objeto del conocimiento. Según Gabo y Pevsner, influidos por los recientes descubrimientos científicos, lo real no resulta de la percepción visual de los objetos, sino que es una génesis dinámica de la forma. Es, pues, una superación de la base visual bruta. Los artistas plásticos deben, pues, intentar «hacer visible lo invisible» creando nuevos objetos plásticos que permitan al espectador tomar conciencia de la génesis de la forma en el espacio y en el tiempo. Luego la misma realidad sería el objeto plástico e incluso sería más real que lo que consuetudinariamente llamamos real.

N. B./A. S.

REALIZACIÓN, Acción de realizar, es decir, de llevar algo a una existencia material efectiva. Lo que ha sido realizado de este modo.

La realización da su plenitud a la obra de arte. La libera de su autor, pues la obra, una vez convertida en objeto material fuera del pensamiento del autor, no tiene ya necesidad de él para existir; el autor puede desaparecer sin que por ello la obra desaparezca. La realización asegura la existencia en acto, precisa y totalmente determinada, de todas las partes de la obra, cuando la única intención del autor, o la imagen que él tenía de la obra por hacer, podía dejar en la vaguedad y el vacío las partes que él no se representaba mentalmente con nitidez. Al realizar, uno se percata de tales insuficiencias, siendo la realización un factor de invención. Ha sido sobre todo la estética del siglo XX la que ha insistido sobre el papel esencial de la realización y ha demostrado además que el arte no se reduce al pensamiento del autor y que no es solamente algo mental. El retratista, dice Alain, «no puede tener como proyecto todos los colores que empleará en la obra que comienza; la idea le viene a medida que la va ejecutando... Piensa tu obra, sí, cierto; pero solamente se piensa lo que es: haz, pues, tu obra». A. S.

➢ CREATIVIDAD, EFECTO, VOLUNTAD.

REALZAR. Únicamente es término de estética en el sentido de dar más vivacidad, brillantez o relieve, ya sea en sentido propio o figurado. Lo que se emplea para realzar un conjunto o una parte de la obra no es un fin en sí mismo, sino lo que contribuye a darle valor. A. S.

➢ RASGO.

RECALCAR. ***Sentido propio***

No se utiliza en estética.

II - Sentido figurado

Indica que el creador o el intérprete de una obra quiere llamar la atención del espectador sobre una parte determinada, a menudo muy reducida, de esta obra. De una manera general, el artista acentúa un determinado elemento de la composición cuando interpreta para indicar o subrayar una acentuación de forma o de volumen en la escultura y en la arquitectura, la importancia más o menos grande de un trazo, de una superficie o incluso de un volumen, de un color, un valor o un matiz en la pintura. Se dice también en música de la manera más o menos acentuada en la cual un intérprete ejecuta un fragmento o un pasaje de una obra. Finalmente, se suele decir en costura para indicar que la línea de un vestido esté pegada al cuerpo.

Puede ser peyorativo cuando la insistencia se opone a la discreción. Así, se podrá hablar en teatro o en literatura de una comicidad recalcada.

C.

➢ APOYO

RECARGADO. ***I*** - Aquello a lo que se le ha añadido algo a destiempo. Significado poco utilizado por la estética. Es más frecuente el uso de *aumentado, retocado.*

➢ RETOQUE.

II - Demasiado cargado. Término peyorativo, pero en ese caso hay que saber dónde empieza la exageración. Se dice de un dibujo, de una composición decorativa, que están recargados; de la intriga de una novela o de una obra teatral, que

está sobrecargada de incidentes cuando una gran cantidad de elementos entorpece al conjunto y no permite distinguir en él de manera muy clara la forma general, las líneas principales de la estructura. A. S.

III - También en un sentido peyorativo, designa todo aquello que, especialmente en cuestión de vestimenta, conlleva un abuso visible: un uniforme recargado de decoraciones, etc. Pero se ha podido emplear el término alguna vez de una manera positiva evocando su aspecto de diversidad brillante, de inventiva, incluso de truculencia. Es verosímil que la misma fonética de la palabra, que puede hacer pensar en galimatías* y en estruendo, influya en su valor expresivo. E. S.

➢ PINTORESCO.

RECEPCIÓN (estética de la). La *estética de la recepción (Rezeptionsästhetik)* es una corriente de crítica literaria nacida en Alemania, en la universidad de Constanza, a finales de los años sesenta. La *estética de la recepción* es fundamentalmente una crítica hermenéutica, cuyos postulados teóricos se fundamentan en la filosofía hermenéutica de Gadamer, profesor de los dos críticos fundadores de la *estética de la recepción,* Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. No obstante, como declara el propio Jauss, «la estética de la recepción no es una disciplina autónoma, axiomática, capaz de resolver todos los problemas, es más, es sólo una reflexión parcial sobre un método que está abierto a la adición y dependiendo de la cooperación con otras disciplinas». En efecto, esta corriente de crítica literaria tiene influencias de muy diversas escuelas, del historicismo asume (frente al formalismo) la historicidad de los hechos y del investigador. La relación investigador/objeto corresponde a la concepción de la obra literaria como *documento, monumento y signo o estructura de llamada (Appellstruktur, para Iser).* La estética de la recepción analiza los problemas de la relatividad histórica y cultural, ya que se basa en la creencia en la mutabilidad del objeto a lo largo de un proceso histórico. Sin embargo, frente al historicismo del siglo XIX, la estética de la recepción se diferencia por su pretensión de crear juicios de valor, de constituir una corriente crítica valorativa. La época del crítico es fundamental para la consitución del objeto estético, ya que es la época la que decide qué obras del pasado sobreviven como literatura y cuáles no. En este sentido, como afirma Jauss, la estética de la recepción se aparta tanto del objetivismo histórico como del clasicismo, entendiendo por clasicismo una concepción de la literatura que sostiene la presencia intemporal de las grandes obras literarias.

Esta corriente crítica toma de la hermenéutica lo que Jauss denominó «diferencia hermenéutica» entre la comprensión anterior y actual de una obra. Para obtener la «diferencia hermenéutica» (que vendría a ser una especie de «distancia histórica») se puede utilizar un mismo método para todo el campo de la investigación (sea científica o humanística).

Tiene también deudas con el Estructuralismo. La estética de la recepción primero estudia las relaciones, intenta reconocer los sistemas sincrónicos y después los compara con otros. El estudio va de una dimensión sincrónica a una diacrónica mediante lo que Jauss ha denominado «corte sincrónico». En este sentido cuestiona el estructuralismo por su tendencia ahistórica. Una diferencia evidente con la escuela estructuralista es la diferenciación que la recepción establece entre artefacto y objeto estético. La teoría de la recepción centra su atención en el artefacto, ya que el objeto estético, que es el punto donde el artefacto y el lector se encuentran, es variable. Siguiendo el estructuralismo dinámico de Mukarovsky, con el que la estética de la recepción tiene alguna deuda, podríamos definir la concepción de variabilidad de la obra de arte según la estética de la recepción: «La obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la realidad y también en su relación con la sociedad, con su creador y sus receptores».

Es evidente, por otra parte, la relación que la recepción mantiene con la *semiótica,* en su aplicación del concepto de signo y en su reconocimiento de una pluralidad de códigos.

Dentro de los dos fundadores de la Estética de la Recepción, Jauss e Iser, existen diferencias. Jauss aparece como historiador literario, Iser como el hermenéutico. Para Iser es fundamental el concepto de indeterminación, de apertura de la obra de arte; es precisamente esta apertura la que permite presentar diferentes situaciones que son completadas por el lector. La apertura del texto queda eliminada mediante el acto de lectura. Para Hans Robert Jauss es precisamente esa indeterminación la causante de las diferentes asignaciones de sentido de la obra a lo largo del tiempo. Un concepto básico en Jauss es el de «horizonte de expectativas *(Erwartungshorizont),* que incluye el sistema, la norma, la distinción entre literatura y sociedad. La reconstrucción de este horizonte es una de las tareas de la recepción y sirve como punto de referencia para la construcción del sistema literario. Esta reconstrucción permite conocer las obras de arte que son innovadoras y se desvían de la norma. Para Jauss, la investigación tiene que descubrir cómo la posición de una obra cambia con la aparición de otras nuevas, además ha de explicar la existencia de prejuicios extraliterarios históricos y culturales que condicionan la recepción de la obra, «como meta-interpretación que es tiene el carácter de diagnóstico de estado de la conciencia contemporánea» (Iser en Jauss). Se trata, por tanto, de analizar la relación entre la obra y su efecto, pero sin olvidar «la mediación consciente del significado pasado y presente» (Jauss).

La Universidad de Constanza publica los estudios de la escuela de la recepción en la revista *Poetik und Hermeneutik.* Es una corriente crítica que ha tenido gran repercusión desde su inmediato surgimiento, extendiendo sus postulados a otros campos de la estética y la semiótica o la teoría de la comunicación. A. R. S.

RECEPCIÓN / RECEPTIVIDAD. Tomado del alemán, extendido sobre todo por el libro de Hans Robert Jauss: *Para una estética de la recepción* (1978), el empleo del término «recepción» es reciente en la estética. Se distinguen, no obstante, dos estéticas de la recepción (teorías de la receptividad, análisis del modo en que ciertas obras han sido acogidas en el momento de su aparición y en el curso de la historia; ejemplos: Kant, M. Dufresne, H. R. Jauss) y las estéticas de la producción (teorías de la creación, análisis de la génesis de las obras desde el punto de vista del artista y/o de la época; ejemplos: K. Fiedler, Th. W. Adorno, R. Passeron).

Lo que caracteriza a la receptividad estética es la libertad fundamental: no se puede negar a nadie que sea sensible y esté disponible ante una obra de arte. Desde hace un tiempo se insiste sobre el carácter creador de la receptividad; se trata de una «creación guiada», a pesar de todo, secundaria en relación con la que ha dado origen a la obra, pero que puede engendrar a su vez otra obra u otra interpretación original. La estética de la recepción mide el carácter innovador de una obra por la forma en que se enfrenta inicialmente con el «horizonte de expectativas» del público de su tiempo.
R. R.

RECETA. Fórmula de un procedimiento de acción reproducible, permitiendo alcanzar con toda seguridad un determinado resultado. En estética, el término es generalmente peyorativo o, cuando menos, se emplea con una condescendencia a veces divertida: el efecto de la receta es banal y sin originalidad. Pero el hecho de que la receta sea operativa (sobre todo cuando por medio de ella se provoca voluntariamente una reacción dada por parte del público) demuestra que debe ser empleado de manera más o menos empírica algún conocimiento de alcance general que puede ser de interés.
A. S.

RECHAZO. Esta palabra tiene únicamente dos significados en estética:

I - El rechazo rítmico

Consiste en hacer pasar una palabra que pertenece gramaticalmente o por su sentido a un primer hemistiqio o a un verso, más allá de la cesura o al comienzo del verso siguiente (en este caso se trata de encabalgamiento*). La espera que supone encontrar la palabra necesaria para el comienzo hace que, en definitiva, esta palabra adquiera mayor valor. El rechazo es, por lo tanto, un zeugma.

➢ ZEUGMA.

II - El rechazo, reacción negativa

Se distinguen dos clases:

1 / Reacción espontánea de oposición; de este modo, no se admite una forma de arte propuesta, una obra de arte –o que pretende ser tal–. Este rechazo es a veces claramente estético: rechazo de un vandalismo, de la degradación de un bello paisaje, de una obra errada, plana, insignificante. Sin embargo, a menudo se mezclan factores anestéticos: rechazo de lo inusual simplemente por serlo, rechazo de lo que no forma parte de los gustos personales o de lo que evoca asociaciones de ideas enojosas.

2 / Reacción provocada, en estética experimental, en las experiencias de elección. Se presenta a un sujeto dos objetos estéticos de los cuales debe elegir uno y rechazar otro. En determinadas experiencias, se pregunta solamente: «¿Cuál de los dos prefiere?»; pero entonces hay que tener cuidado de que el rechazo no constituya forzosamente un juicio despreciativo: el objeto es rechazado únicamente en relación con el otro. Por otra parte, los criterios de selección no se basan siempre en las mismas cualidades; por ejemplo, en una elección entre dos encadenamientos musicales, determinados sujetos prefirieron los que les parecían «agradables», «armoniosos», «coherentes», otros los rechazaban a pesar de reconocer sus cualidades porque eran «demasiado previsibles», «banales», «poco originales». Las elecciones binarias, haciendo variar los factores, los cuales están mezclados en la experiencia empírica, permiten aislarlos y tomar mayor conciencia de ellos.
A. S.

➢ REACCIÓN *[II]*.

RECITATIVO. Canto cuya línea melódica se acerca de una forma muy aproximada a la lengua hablada.

Encuentra su origen en los textos religiosos, prefacios, lecciones, extractos de la Biblia, en un principio recitados *recto tono* y después ampliados con cadencias y melismas.

Es utilizado de forma constante en el drama lírico, en la ópera, oratorio y en la cantata. Generalmente tiene una función dinámica; hace avanzar la acción, los acontecimientos que se van desarrollando. Se alterna con el *aria* lírico, que expresa mejor los sentimientos de los personajes, su reacción ante los acontecimientos, suspendiendo a menudo la acción.

De la dosificación entre texto y música nacen diferentes tipos de recitativos. Se distinguen, en el origen, dos formas: el *recitativo secco,* muy cercano al *parlando,* con una alocución rápida y ligera, estando el discurso acentuado y sostenido por una base continua (generalmente dos instrumentos graves, clavecín y violonchelo); y el *recitativo accompagnato,* más lírico, acompañado por una orquesta más o menos considerable según las épocas y los compositores. La declamación* teatral sirve de modelo al recitativo lulista. El recitativo es el modo de expresión en el estilo contenido de los narradores de las *Pasiones* de J. S. Bach. La búsqueda de una unión más íntima entre el texto y su traducción musical, la voluntad de abolir las diferencias entre aria y recitativo aparecen claramente en el drama romántico (Wagner). Claude Debussy está muy próximo al lenguaje hablado («La carta), en el comienzo de *Pelleas et Mélisande),* Honegger dramatiza la narración* y adopta un estilo teatral por medio del martilleo, de la acentuación de las sílabas. Stockhausen asimila la voz al contexto musical. El recitativo participa, pues, activamente en la abundancia de las diferentes formas que

adquiere el drama lírico. Se puede señalar, finalmente, que el recitativo, por una definición próxima a la lengua hablada, encuentra diferentes recursos en las diferents lenguas. Ha encontrado una tierra de predilección en Italia (lugar de nacimiento de la ópera) en donde el idioma particularmente fluido permite narraciones musicales muy rápidas (de ahí proceden los efectos de patetismo o de angustia, o, por el contrario, la franca comicidad –cf. Rossini–), y una transposición de orden estético que lo aleja del discurso hablado. La lengua francesa, con sus finales mudas, su acento tónico marcado y en última sílaba acentuada, da lugar a un recitativo menos musical y más próximo a la declamación. H. C./L. F.

RECONOCIMIENTO. En una novela o en una obra de teatro, revelación de un personaje del cual descubrimos que era otro diferente del que pensábamos; frecuentemente la revelación recae sobre su identidad o sus relaciones (sobre todo genealógicas) con otros personajes. Un análisis más completo de esta noción y de sus funciones estéticas se encuentra en el artículo *Anagnórisis*. A. S.

RECUERDO

I - Definición general

El recuerdo es la imagen mental de una escena que hemos vivido personalmente, representada con conciencia de su pertenencia a nuestro pasado real. No es una escena registrada y reproducida simplemente a partir de un rastro memorístico hipotético. Es una construcción, por tanto, una creación.

II - El recuerdo, fuente de inspiración estética

El recuerdo es un material susceptible de ser elegido por parte de los que realizan obras. Forma, en efecto, una especie de «obra incoativa» (Jean Grenier), depende a la vez de lo presente y de lo ausente, une lo que somos y lo que no somos. Cuando Nietzsche dice que «no es sino mediante la gran fuerza del presente con la que se debe interpretar el pasado», establece no sólo que el pasado es producto y no únicamente causa, sino también una anterioridad del futuro sobre el mismo presente. A menudo se ha reconocido una fuerza estética especial en la *memoria afectiva*, y gran cantidad de literatos han hecho uso de ella. Se comprende el privilegiado papel que tiene ésta en la obra de Proust. Pero hay que subrayar que el trabajo de E. Souriau sobre la estética del recuerdo afectivo, *L'abstraction sentimentale*, es anterior a *El tiempo recobrado*, de Proust. Muchos autores encontraron una inspiración particular en el *recuerdo de la infancia*. Por otra parte, se debe al poeta Wordsworth la célebre frase «el niño es el padre del hombre» (recuperada más tarde por Freud). Innumerables páginas literarias y musicales se presentan como un compendio más o menos concertado de recuerdos.

III - Los recuerdos, género literario

Escribir las memorias de uno mismo puede ser exorcizar el pasado; con toda seguridad, es conjurar el porvenir, al menos el presente. Sin embargo, hay que hacer una distinción entre el género de las *Memorias* y el de los *Recuerdos*. Las *Memorias* son un relato continuado, cuyos acontecimientos se enlazan (y a menudo se echa sobre ellos, sobre su causalidad, una mirada muy intelectual). Los *Recuerdos* se presentan más como cuadros poseedores de interés propio cada uno de ellos, de su atmósfera afectiva, de su personalidad en definitiva.

IV - Tradición y recuerdos colectivos

Afecta tanto a los grupos y las etnias, como a los individuos. Una tradición no es sólo lo pasado y lo desaparecido, sino lo que no para de renacer siempre de nuevo. Como señaló Lyotard: «Una colectividad que hace del relato la forma clave de su competencia no tiene necesidad, de manera contraria a lo previsto, de recordar su pasado. Ella encuentra la materia de su bien social no sólo en el significado de sus relatos, sino también en el acto de su recitación. La referencia de los relatos puede parecer que pertenezca al pasado, pero es, en realidad, siempre contemporánea de dicho acto» (*La condition post-moderne*). El recuerdo es el *Unsprache*, el Cantar del origen, que no deja de inspirar al poeta y a los que, escuchándolo, en su momento se convierten en poetas, sobre el fondo del olvido. D. C./A. S.

➢ REMINISCENCIA.

REDACCIÓN. Acción de formular por escrito; resultante de esta acción. La redacción se define, pues, por la reunión de dos caracteres. El primero es el uso del lenguaje para constituir un discurso transmitido a otros; redactar exige la elección de unas palabras, pero también de giros de frase; redactar bien es saber utilizar los recursos de una lengua para traducir un pensamiento y determinar en el lector la reacción que se desea. Por otra parte, esto es común para lo escrito y para lo oral; el segundo carácter de la redacción es su forma escrita. Redactar da, pues, en relación con el discurso* hablado, más tiempo y más libertad para buscar la mejor formulación, y la posibilidad de volver atrás para modificar el bosquejo. También objetiva el discurso con respecto a su autor, que puede, al verlo escrito, y, por ello, existente al margen de él, darse cuenta mejor del punto de vista del lector.

La redacción, como formulación verbal, es una parte importante del trabajo del escritor; pero no todos la sitúan de la misma manera en este trabajo. Unos, que piensan mucho con palabras, comienzan la redacción al mismo tiempo que la concepción de la obra, entremezclándolas o incluso se ponen en marcha con un comienzo de redacción que quizá haya que modificar o hasta suprimir si este fragmento no conviene en relación al conjunto. Otros comienzan más bien por las ideas, las imágenes visuales de los acontecimientos, etc., y la redacción será, pues, para ellos, la parte final del trabajo. El trabajo de redacción difiere, además, según los escritores; unos redactan siguiendo el hilo de la obra y pulen su trabajo poco a poco; otros diseñan lo esencial a grandes

trazos y luego vuelven sobre sus pasos para elegir entre varias expresiones, modificar frases, añadir ciertos pasajes. El estudio de los manuscritos* de escritores es muy revelador en este aspecto. A. S.

REDOBLAMIENTO. Reposición de un elemento de una composición como haciendo eco del primer elemento en un lugar diferente. Más particularmente, en música, reposición de la nota de un acorde en otra octava; en retórica, reanudación de una misma idea en otros términos. De manera general, el redoblamiento sirve para dar consistencia a un conjunto y para ponerlo en estrecha relación consigo mismo, mostrando la importancia de un elemento esencial.

Etienne Souriau incluso planteó una «ley de redoblamiento», aplicable a los sistemas filosóficos en tanto que están arquitectónicamente estructurados; cf. *La instauración filosófica,* cap. IV, Estudios arquitectónicos. A. S.

➢ CUBRIR.

REDONDEAR. *I* - En sentido propio, suprimir los ángulos.

En las artes plásticas, indica la intención de evitar los valores fuertes y duros.

En la danza, se opone al sistema coreográfico angular*.

Por otra parte, la palabra tiene un sentido técnico en este arte, donde designa un paso que es más un ejercicio de clase que un paso escénico.

II - La palabra se toma también en sentido figurado, a veces de manera un poco irónica: «redondear períodos» en oratoria. C.

REDUNDANCIA

I - Significado peyorativo

Elemento de un discurso que repite inútilmente otro; por extensión, abundancia de palabras enfáticas y superfluas. En principio, el término se aplica a las artes del lenguaje; pero sucede que se le emplea, por analogía, en otros dominios, siempre con la idea de una cierta ampulosidad por la vana presencia de elementos inútiles o haciendo repetir un empleo.

II - Significado neutro

En teoría de la información, la redundancia es un elemento cargado de la misma información que otro elemento; constituye, pues, un dispositivo de auxilio en el caso de que este otro elemento no hubiera sido recibido. Es una redundancia, en este sentido, poner un pronombre personal como sujeto de un verbo en un modo personal si la forma de este verbo indica ya la persona. La estética debe distinguir bien los dos significados del término *redundancia,* sobre todo en el dominio literario. A. S.

REFINAMIENTO / REFINADO. En sentido figurado, únicamente utilizado en estética, se califica de *refinado* lo que en una obra de arte es cuidado, delicado, elegante y juega con matices sutiles; se dice también de una persona que sabe apreciar esas delicadezas y percibe sus matices. Un *refinamiento* es aquello que en una obra de arte o en el trabajo de un artista es refinado. Estas palabras raramente son neutras, sino más bien laudatorias, valoran la perfección del trabajo del artista capaz de una elaboración tanto con fineza como con sutilidad, o bien son peyorativos y dan por entendido que hay algo de artificiosidad y que se ha rebuscado demasiado, cuando se intenta obtener lo mejor de lo mejor. A. S.

➢ AFINIDAD, AMABLE, ESTETA, QUINTAESENCIADO.

REFLEJAR / REFLEJADO. Como términos de estética designan la manera en que el arte restituye lo que había tomado prestado de una realidad anterior. Tienen dos empleos principales:

I - En las artes plásticas figurativas

Manera de traducir una característica del objeto representado para que esté sugerido de forma evidente, a pesar de que la obra, como objeto material, no posea las mismas cualidades. De este modo se puede decir que un pintor ha reflejado perfectamente la atmósfera húmeda de una mañana brumosa, o la suavidad y la voluptuosidad de una carne, cuando al mirar el cuadro se tiene la impresión de sentirlos, no siendo, en verdad, ni voluptuoso ni húmedo el cuadro. También se dice que un retratista ha reflejado determinado rasgo de la personalidad del modelo cuando ha captado las expresiones que la fisonomía le indica.

II - En la interpretación musical o teatral

Forma con que el intérprete es capaz de proyectar e indicar por medio de su interpretación una cualidad de la obra o del personaje encarnado. Así podemos decir que un actor ha sabido reflejar un determinado rasgo del personaje pero no tal otro, o que un músico ha sabido reflejar –o no– el pensamiento del compositor o tal aspecto de la obra en su ejecución. A. S.

REGIONALISMO. El regionalismo es la valoración de una región en sus propias particularidades, naturales o debidas al hombre. Lo que interesa al estudioso de la estética es el regionalismo artístico o literario.

Se trata de un hecho relativamente reciente. Un arte *regional* es, en el interior de un género o de un estilo, una forma especial de una región, lo que ha existido desde muchas épocas atrás (cf. las variedades regionales del estilo romano o gótico); pero no hay que confundir *regional* y *regionalista;* además, las condiciones del regionalismo datan del siglo XIX: concienciación de que una región posee una determinada identidad natural y cultural, pero que además participa en una civilización de alcance más amplio y de mayor prestigio que tendría tendencia a borrarla; de ahí viene la búsqueda de un equilibrio entre estos dos sistemas, pues en cada uno se reconoce un valor. Los creadores del regionalismo han sido a menudo personas que articulaban dos culturas compartidas, por ejemplo entre París y la provincia o incluso el campo, teniendo recuerdos de infancia regionales (George Sand, Brizeus, Theuriet, Eugène le Roy, Paul Arène, Jean Aicard, Anatole Le Braz, Maureice Barrés, Charles Le Goffic, Théodore Botrel, Emile

Moselly...). El regionalismo tiene, pues, tres clases de público: el de la región, que se reconoce en la obra y siente que lo valoran, por participación; las personas originarias de la región pero que ya no viven en ella, que salvaguardan sus raíces culturales; finalmente, las personas extrañas a la región que, sin embargo, se interesan por ella y desean comprenderla.

El regionalismo existe sobre todo en la literatura, la arquitectura y la gastronomía. La literatura regionalista se dedica a describir las costumbres y los paisajes de una región. Encuentra un problema particular en la existencia de los dialectos. Escribir en dialecto es limitar a un público a ataduras locales; existe una literatura de este tipo a menudo viva e interesante, es una literatura *regional*. La literatura *regionalista* escribe en la lengua literaria común. Aunque frecuentemente busca un sabor del territorio en las particularidades lingüísticas del terruño, pretende, sin embargo, ser comprensible para todos. El problema fue claramente planteado, discutido y resuelto por George Sand en el prefacio de *François le Champi;* esta reflexión sirve para que alcancen este estatuto *La petite Fadette* o los *Maîtres Sonneurs*. Se encuentra una posición análoga en autores como Eugène le Roy *(Jacquou le Croquant);* no obstante, otros escriben en la lengua literaria habitual, sobre todo cuando sitúan la acción de una novela en una ciudad (Ferdinand Fabre, Edouard Estaunié).

La arquitectura regionalista quiere permanecer en el carácter de una región por medio de materiales extraídos en ella o análogos, por medio de formas relacionadas con el clima o con las proporciones del relieve y, sobre todo, mediante ciertos rasgos de la arquitectura regional tradicional. Abierta a los procedimientos y estilos recientes, los adapta, levanta esos edificios estandarizados por todas partes iguales y no pierde de vista los viejos estilos locales. Se puede citar como ejemplo esas pequeñas casas blancas de altos aquilones, techos de pizarra y gabletes puntiagudas, que abundan ahora en Bretagne: los gabletes «font breton», inspirados en viejas casas bretonas de los siglos XVII y XVIII. Se pueden señalar en la cocina regionalista los mismos principios generales.

Existen danzas y músicas regionales y folklóricas, pero éstas corren el riesgo, actualmente, de derivar en espectáculos para el consumo de turistas. Sin embargo, aunque la palabra no sea empleada en danza, existe un baile regionalista cuando los grupos practican entre ellos por puro placer, y por arraigo a su región, danzas regionales, y además hacen de ellas un espectáculo público, pero quieren conservar la autenticidad de las formas regionales que desean promover y valorar. El regionalismo de la danza se vincula también a las costumbres y a la música popular. También puede ocurrir que un compositor se inspire en temas de una región o de su atmósfera *(Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy o el *Capricho Español* de Rimski-Korsakov).

No obstante, se ha buscado hacer más bien música de carácter nacional (música propiamente rusa, por ejemplo) o propias del conjunto de una etnia; además, en música apenas se encuentra regionalismo propiamente dicho. A. S.

➢ FOLKLORE, RÚSTICO *[I]*.

REGISTRO. Este término no pertenece al vocabulario de la estética más que por sus significados estéticos especiales.

I - En música

1 / Registro de una voz, de un instrumento, es el conjunto de notas que pueden ser ejecutadas sin cambiar de timbre. Una voz no siempre tiene las mismas cualidades en las notas bajas, medias o altas. Algunas diferencias se deben a un cambio en la forma de entonación; de este modo, una voz de hombre cambia de registro al cantar en falsete.

2 / Un registro de órgano es un dispositivo que impide o permite la entrada de aire en todos los tubos de un juego; cerrado, hace que todos los tubos permanezcan mudos; abierto, permite que el aire entre en los tubos cuya válvula esté maniobrada por una tecla.

3 / (Como grabación). El almacenamiento de informaciones, tanto sonoras, como visuales, en disco, cinta magnética o película fotográfica, transformó completamente, en el siglo XIX, la experiencia estética, provocando además del nacimiento de un cierto número de disciplinas artísticas inéditas –citemos como ejemplo el cine–, la revisión de la estética de las artes constituidas y una renovación general de la sensibilidad con respecto al pasado.

a. El registro sistemático de las obras existentes multiplica la difusión y universaliza su apreciación; y además, se hace posible su comparación con el conjunto de las producciones no solamente de una época o de un área geográfica, sino de todos los tiempos y de todos los lugares. La creación misma evoluciona: no contenta con saberse prospectiva, se apropia, gracias a lo que se ha denominado las «técnicas del retrospectivismo» (Célestin Deliège), del campo de los «museos imaginarios».

b. Una nueva economía de la aprensión y, por tanto, una nueva normativa, se abre paso. En el dominio musical las *Variations Goldberg,* de Bach, registradas por el pianista canadiense Glenn Gould según un orden de sucesión diferente al de la partitura, alcanza, una vez que el oyente restablece la sucesión, una plenitud sonora inalcanzable en concierto: el registro no sólo abre perspectivas ilimitadas de trucaje auditivo y de virtuosismo de ejecución, sino que permite el advenimiento de un nuevo tipo de intuición musical –intimista–, donde la exhibición da paso a la confidencia; de ahí, el cambio de función de la interpretación.

c. Mientras que las sonoridades de la naturaleza no se repiten nunca exactamente (Murray Schäfer), el cuerpo de un sonido registrado puede mantenerse indefinidamente gracias a una simple cinta magnética; el ideal de continuidad que aflora en los bordones o drones de las músicas étnicas o «primitivas» (de las cuales deriva el bajo continuo, en Occidente), puede encontrarse por primera vez plenamente realizado; de ahí resulta una remodelación del espacio musical que se percibe.

De ahí, igualmente la posibilidad de corto-circuitar los imprevistos de la interpretación; de ahí, incluso, la modificación del estatus del compositor: que lo es en la medida en que proporciona directamente al oyente objetos temporales finitos, y su marcha se parece cada vez más a la de un pintor o un escultor –lo que incita a nuevas alianzas entre las artes.

➢ OYENTE, DIFUSIÓN, DISCO.

II - En las artes plásticas

Cuando una composición establece bandas horizontales, se llama registro a cada una de estas bandas, a cada una de estas zonas. A veces estos registros están claramente separados, por ejemplo, por medio de líneas, de molduras, etc.; a veces no hay una separación marcada, sino una simple disposición por zonas.

III - En literatura

Por analogía con semejantes estratos, se llama registro a un nivel del lenguaje, noble o elevado, o corriente, o familiar, o trivial, etc. El concepto es antiguo, lo encontramos desde la Antigüedad, siendo sistematizado por el arte literario en la Edad Media; pero en un principio se llamaba *estilo:* estilo sublime, estilo temperado, estilo simple, estilo familiar... Teniendo el término estilo otros significados, no está mal que la lingüística haya introducido la palabra *registro* para esto: no se corre el riesgo de una confusión con los otros significados de esta palabra y se evitan las confusiones más probables con los otros significados de *estilo.*

A. S.

➢ GRADO, ESTILO.

REGISTRO (de un órgano). En el órgano el registro es un conjunto de tubos de un mismo tipo o naturaleza (abiertos o cerrados, con o sin lengüeta, etc.), aunque de diferentes dimensiones, que da lugar a notas de distinta altura pero de igual timbre, estando regulados todos por un mismo *registro* (dispositivo que permite la entrada de aire; debe ser abierto para que se pueda accionar, dando un golpe, la válvula que hará entrar el aire de los fuelles en un tubo u otro). El número y la naturaleza de registros varían de un órgano a otro, haciéndolo más o menos apto para un género o estilo musical y otro. La sintonización existente entre un organista, un repertorio y un instrumento es un hecho estético de gran relevancia.

REGLA

I - Sentido propio

Barrita plana o cuadrangular que guía el trazo de una línea recta. Utilizarla o no es una elección específicamente estética; se trata de optar, ya sea por una precisión impersonal y matemática, ya sea por un gesto libre y más variado. Determinadas personas llegan a hacer de su preferencia una especie de absoluto y desprecian la otra opción. Sin embargo, cada una se adapta a un ideal legítimo, o bien a la perfección de un diseño (que no carece de belleza) o bien a la seguridad de la mano en el gesto vivo.

II - Sentido analógico

Modelo ejemplar. Así, una estatua de Policleto fue llamada *La Regla,* pues su perfección podía servir de guía. No obstante, este empleo del término para designar un objeto singular que se erige en valor general se presta a la ambigüedad y, por otra parte, es raro en nuestros días. *Modelo*, paradigma**, son términos más precisos.

III - Sentido figurado

Principio que no se podría ignorar y al cual hay que someterse. La estética no retiene este empleo del término más que en lo concerniente a «las reglas del arte».

1 / El debate en pro o en contra de las reglas

Desde que los teóricos pitagóricos o aristotélicos formularon reglas en algunos casos convertidas en imperativas, se ha debatido a menudo sobre su utilidad o su nocividad; los argumentos podrían resumirse de este modo:

A / *La necesidad de las reglas.* Observadas en objetos ejemplares, deducidas por el razonamiento o impuestas por la costumbre, las reglas del arte desempeñan un papel más importante cuando el artista instaura su obra que cuando es recibida por el público: el primero las pone en práctica, el segundo se conforma con reconocer o no su presencia en el objeto que contempla.

Principios o prescripciones, las reglas imponen un marco general en el interior del cual el artista se somete de buena gana y perfectamente libre, puesto que puede utilizarlas según sus propias finalidades. Las reglas no contrarían a ningún artista de genio que, según Kant, posee una disposición innata a través de la cual la naturaleza impone una regla al arte. Así concebida, la regla, necesaria y útil, permite a esta naturaleza proseguir su obra por la propia creación humana.

B / *Rechazo de toda sujeción a las reglas.* Una revuelta contra la rigidez de las reglas comenzó a manifestarse desde el momento en que los artistas reivindicaron claramente su libertad creadora. Diderot, entre otros, afirma de ellas: «Han hecho del arte una rutina y yo no sé si han sido más perjudiciales que útiles. Entendámonos bien: han servido para el hombre corriente y han perjudicado al hombre de genio».

Desde que la «modernidad» se propuso como tarea trastocar los órdenes establecidos, derribar las certezas adquiridas, la invención siempre renovada con nuevas reglas pareció una característica de la creación artística, confundida entonces con la *innovación.* El público debe modelar su tendencia receptora de las obras sobre sus criterios inmanentes y luego adaptarse a ellas, en lugar de juzgar su adecuación a un marco preestablecido, tranquilizador, conocido por todos.

2 / Ambigüedad del término «regla» en este debate

La palabra es empleada aquí de manera bastante confusa y, además, parece que los adversarios no hablan de la misma cosa siempre. Un vocabulario preciso puede discernir en este término varios conceptos:

A / *Regla: principio constitutivo que define la naturaleza de un género*, una categoría*, un*

*estilo**. Así podemos hablar de las reglas de la tragedia clásica, de las reglas de la música tonal, etc. La expresión «leyes del género», más o menos sinónima, indica con mayor precisión la naturaleza estética y no normativa de tales principios. Así, un poema que no obedezca a las reglas del soneto no es un soneto malo, es otra cosa diferente de un soneto. El juicio estético, en este caso, no es una evaluación, sino una suposición. Remitirse a *género* para un análisis más detallado.

B / *Regla: método o procedimiento técnico en la realización de una obra de arte.* Pueden ofrecer muchos medios para alcanzar ciertos fines y tienen además una gran utilidad en el aprendizaje de las artes. De este modo los ejercicios que se someten rigurosamente a las reglas de la armonía clásica nos conducen a percibir las relaciones entre los sonidos, lo cual es indispensable también para eximirse de estas reglas y adoptar otras.

C / *Regla: principio al cual debe someterse el arte y considerarlo como instrumento de evaluación.* Lo que se ha considerado como semejante al principio es a menudo el carácter de *coherencia* que las leyes de un género tienen entre sí (significado *A):* cuando forman un sistema perfectamente orgánico, respetar unas sin tener en cuenta las otras puede conducir a resultados incoherentes que se perjudican a sí mismos; de este modo, un poema que tan pronto respeta como tan pronto deja de respetar la regla de la *diéresis** tiene necesariamente una parte de sí mismo que condena a la otra.

D / *Regla: prescripción obligatoria fuera de la cual no habría más que aberración.* Tales preceptos limitan el derecho a inventar nuevas reglas (en el sentido *A)* que han sido varias veces invocadas en el transcurso de la historia, las cuales no descansan, sin embargo, sobre las costumbres o sobre el principio de autoridad. Por otra parte, es igualmente arbitrario prohibir la conservación de las reglas antiguas bajo pretexto de que se han inventado otras después. Se puede ver cómo géneros que parecían desgastados y abandonados, encuentran una nueva vitalidad en donde sus reglas cobran vida. D. R./A. S.

➢ CANON, CONVENCIÓN, CORRECTO, DOGMÁTICO, NORMA.

REGULARIDAD. Cualidad de lo que es regular.

*I - **Característica morfológica*** de lo que obedece a una ley uniforme o cuyas partes son iguales entre sí o están simétricamente dispuestas (un ritmo regular vuelve a tomar el mismo hecho en intervalos iguales, un polígono regular tiene sus ángulos y sus lados iguales). La regularidad manifiesta la evidencia de un orden claro que la rige. Ya sea su causa natural o artificial, la regularidad tiene poderes específicos. Engendra una impresión de armonía, de equilibrio, produce un sentimiento de seguridad que son tanto más vivos cuanto que se cruza con ligeras alteraciones en su propia perfección. No obstante, muy rigurosa, suscita fácilmente el aburrimiento; así, una simetría excesivamente perfecta en su regularidad absoluta carece de sorpresa.

*II - **Conformidad a las reglas establecidas.*** El respeto de los preceptos confiere una gran «legibilidad» en las obras que se pliegan a ellas. La estética clásica hace un valor de ello en la medida de su admiración por la claridad del diseño. D. R./A. S.

REIFICACIÓN. De origen filosófico y sociológico, el término reificación ha sido aplicado a la estética tardíamente, y a menudo de modo poco pertinente. «Reificación» significa «transformación en una cosa» hablando de personas, de sus cualidades o facultades, de sus relaciones recíprocas. Es así como Marx designa reificación a la transformación en mercancía y en dinero que sustituye al trabajo vivo y la relación de dependencia entre el propietario de los instrumentos de trabajo y quien vende su fuerza y sus capacidades. En *Historia y conciencia de clase* (1923), G. Lukács dio toda su importancia filosófica al concepto de reificación aplicado a los problemas fundamentales de la filosofía moderna: la cosa en sí, la totalidad, lo concreto singular. La estética aparece aquí como uno de los modelos de pensamiento que permite sobrepasar la acción mortal de la reificación gracias a la totalidad concreta de la obra de arte. El término fue enseguida introducido para analizar ciertas evoluciones del arte moderno que hacen surgir de forma crítica la desaparición del hombre en el unvierso de las cosas; es así como L. Goldmann interpreta las tendencias de la literatura novelesca de la primera mitad del siglo xx hasta el Nouveau Roman. Según Th. W. Adorno, el arte moderno, después de Baudelaire, se caracteriza por un dominio mimético de la experiencia de la reificación, provocando de este modo choques saludables. R. R.

RELACIÓN. En estética este término es empleado solamente en dos sentidos:

I - Naturaleza de la relación* entre dos cosas. Contacto entre dos cosas. El lenguaje corriente a veces limita el término a la sola idea de parecido y declara que dos cosas no «tienen relación» cuando no se parecen; el lenguaje de la estética, como el de la ciencia y el de la filosofía, toman la palabra en un sentido más amplio y neto: existe relación desde el momento en que el espíritu, al aproximar dos términos, concibe una relación precisa entre ellos. Aparte de la relación de semejanza estética puede utilizar otras: de posición relativa en el tiempo, de influencia, de proporcionalidad, etc.

II - Narración de los hechos en los cuales se ha participado o asistido; exposición, descripción* de lo que se ha visto. La relación, y sobre todo la *relación de viaje,* constituye un género literario, teniendo a la vez algo de relato y de testimonio. A. S.

➢ ANTICIPACIÓN, CONTEMPORÁNEO, INFLUENCIA, INNOVACIÓN, PROPORCIÓN, SIMULTANEIDAD, TRADICIÓN.

RELATIVISMO. El *relativismo estético* es una doctrina que niega la existencia de valores estéticos objetivos o de entidades estéticas existentes en sí mismas. Puede adquirir dos formas (que, por otra

parte, no se excluyen): *1) el relativismo psicológico* que reduce el juicio estético o el sentimiento de lo bello a la pura satisfacción subjetiva de los gustos o deseos personales; y *2) el relativismo sociológico,* que remite al arte a la expresión de aspiraciones o malestares debidos a la situación social de la época, o no ve en el juicio estético más que un factor de la educación, variable según las sociedades.

Estos relativismos se desarrollaron sobre todo en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX; han sido generalmente admitidos como evidentes, sin discusión, a menudo bajo la influencia de teorías exteriores a la estética, de las cuales se extraían estéticas por vía de consecuencia. La mitad del siglo XX marcó un replanteamiento de estas creencias en las que la estética experimental no vio más que hipótesis para someterse al control de los hechos. De ahí surgieron un cierto número de investigaciones como las de Child, Lawlor y Francès. Dichas investigaciones demostraron una situación mucho más compleja de lo que preveían las hipótesis iniciales, por lo cual los relativismos parecieron excesivamente simplistas; éstos dan sobre todo la razón a los juicios sobre hechos estéticos manifestados por personas que no son artistas o que no tienen una gran familiaridad con el arte.

A. S.

RELATO

I - Sentido general

En literatura, narración, exposición de una serie de hechos, de acontecimientos.

II - Sentido particular en el teatro

Pasaje narrativo de una cierta amplitud en boca de un personaje que cuenta los acontecimientos e instruye con ellos al espectador, así como a otros personajes de la acción. El relato ha suplido a menudo al espectáculo directo cuando por alguna razón no se podía mostrar en escena algunos acontecimientos diegéticos; pero no es el equivalente a los propios hechos: ofrece hechos vistos por un personaje que los conoce, los siente y los expone a través del carácter y el lugar que ocupa en la acción.

III - Sentido particular en la literatura narrativa

Hoy en día se llama frecuentemente «relato» a lo que no es propiamente ni novela ni narración de hechos reales. Es un género que juega, en suma, con la ambigüedad de su estatuto entre la frontera del testimonio y de la ficción. A. S.

➢ AGÓGICO *[III],* CUENTO, DIÉGESIS, GRADO, NARRACIÓN, NARRADOR, NOTICIA.

RELIEVE

I - Sentido propio

Volumen de bulto. Este término se emplea en estética únicamente en escultura. Los términos *bajorrelieve, mediorrelieve, altorrelieve* son definidos en el artículo *Escultura (II, 1).*

II - Sentido figurado

Poner de relieve algo es hacerlo resaltar, hacerlo manifiesto o mostrar su importancia. De este modo se dice que un autor pone de relieve determinado rasgo psicológico de un personaje, determinado aspecto del mundo que él describe.

A. S.

RELIGIOSO

I - Sentido general

La etimología es discutible: ¿del latín *relegere,* recoger, reunir, o *religare,* conectar? Una religión es un conjunto de creencias, doctrinas, prácticas rituales que establecen relaciones entre los miembros de una comunidad y la o las divinidad(es), o incluso con algo «sagrado» impersonal, lo cual entraña reglas de vida y principios morales. *Religioso,* adjetivo, quiere decir: «que está relacionado con una religión»; como sustantivo, la palabra designa el que se consagra por medio de votos y se convierte en miembro de una congregación, de una orden reconocida por las autoridades de una religión.

II - El arte religioso

1 / *Definición*

El arte religioso es aquel que se inspira en las creencias de una religión. De este modo, una gran parte de las obras de arte del pasado que nos han llegado a nosotros son de inspiración religiosa.

El Partenón, los templos de Asia, las mezquitas de Oriente Medio y nuestras catedrales, demuestran la importancia de la arquitectura religiosa en nuestra herencia artística. Y sucede lo mismo en las otras artes. Basta con que nos imaginemos nuestros museos vacíos de cuadros, esculturas... de temas religiosos, la música amputada de misas, cantatas, *Pasiones,* la literatura privada de escritos proféticos y sapienciales, cosmogonías, apologías, sin contar las canciones y leyendas sobre la gesta de los dioses o las vidas prodigiosas de héroes y santos, y podemos constatar el vacío que produciría semejante ausencia.

No obstante, hay que distinguir el *arte religioso* del *arte sagrado.* El término *religioso* es muy general y se refiere más bien al contenido (tema o sujeto) de la obra; el arte sagrado es aquel que se integra en el ejercicio de un culto. Basta con comparar una pintura religiosa con su icono, imagen sagrada, para comprender esta profunda diferencia. La pintura religiosa puede perfectamente sacar sus temas de la Biblia o de las vidas de los santos, se conforma al estilo de su época, obedece a su propia imaginación y puede hacer que pose un modelo en la actitud de su elección, mientras que el pintor de iconos debe someter, tanto para el tema como para la composición, la técnica e incluso el material a reglas estrictamente codificadas. Una música litúrgica, una música religiosa, traduce sentimientos religiosos, pero puede darse en circunstancias externas a una celebración ritual (incluso hay melodías religiosas para salones)

2 / *Estética*

Cuando los artistas abordan un tema religioso en cualquier rama del arte (pintura, escultura, literatura, teatro, etc.) lo más corriente es que intenten evocar acontecimientos, personajes –ya sean míticos o históricos– situándose en un plano supe-

rior en relación con el medio cotidiano. Incluso si adoptan el estilo y las técnicas propias de su país y de su tiempo, también intentan sugerir una cierta trascendencia. No obstante, realizan este proyecto de conformidad a su personalidad de creador y en el marco de su cultura. Por ejemplo, hay pintores que visten a sus personajes bíblicos a la moda de su época y les hacen desenvolverse en los edificios de su ciudad, pero por medio de la fuerza y la nobleza de las actitudes, la belleza de los rostros y de los cuerpos, la armonía de la composición, estos artistas representan un universo superior al de la humanidad ordinaria.

Sin embargo, esta superhumanidad no está situada en algún más allá inaccesible; puede resentirse incluso si la expresión de este sufrimiento es sublimada. El arte religioso ofrece una dimensión espiritual y misteriosa del universo en el cual vivimos.

El arte religioso puede ser también la expresión de una espiritualidad interior personal. La poesía religiosa traduce a menudo las convicciones íntimas, las aspiraciones del poeta; así sucede, por ejemplo, en bastantes poemas místicos, ya sean cristianos, musulmanes o hindúes. Hay danzas religiosas que son oraciones activas, al igual que el fervor hace que la estética se destaque; generalmente su coreografía es fija y deja sólo un pequeño margen a la interpretación, y sus condiciones de ejecución están estrictamente definidas; sin embargo, la búsqueda de la belleza no está excluida.

No obstante, las obras de temas religiosos pueden reducirse a alguna «escena de género» o incluso pueden caer en un sentimentalismo ingenuo o en una ampulosidad pretenciosa. Las melodías religiosas a veces no son más que pálidos romances.

En Occidente, lo sagrado retrocede en favor de lo religioso, que a su vez cede paso poco a poco ante la invasión de lo profano hasta en los santuarios. Las iglesias de Oriente han sabido resistir mejor a este movimiento. Entre tanto, entre los creadores modernos que han producido obras religiosas de calidad podemos citar a Chagall, Matisse, Manessier y sus obras religiosas no figurativas, y a Zak; entre los músicos, Honegger, Messiaen, Milhaud y Stravinsky.

III - La «religión del arte»

Una obra que no haga referencia a ningún tema religioso puede, por la transfiguración de lo real que realiza la visión del pintor, evocar el misterio de lo visible. Desde este punto de vista, todo arte puede ser llamado religioso y, en el siglo XIX, se pudo hablar incluso de una «religión del arte». No obstante, hay que tener en cuenta que esta expresión puede ser tomada en dos sentidos diferentes.

En un sentido *A*, «religión del arte» quiere decir «religión planteada por el arte o contenida en él». El arte tiene un valor de revelación; transfigura o incluso diviniza su objeto.

En un sentido *B*, «religión del arte» quiere decir que el arte se convierte en objeto del sentimiento religioso, incluso de adoración; no es ya un arte sacralizante, sino divinizado. De este modo, se habla de un *culto del arte*. Incluso se ha llegado a emplear, sobre todo en el siglo XIX, la expresión *arte sagrado* no para hablar de un arte que sirve para las celebraciones sagradas de una religión, sino para decir que el arte es en sí mismo algo sagrado. M. S./G. P./A. S.

➢ BÍBLICO, CATEDRAL, CELEBRAR/CELEBRACIÓN, IGLESIA, HIMNO, LITURGIA, RITO, SACRO.

RELLENO. Acción de llenar o lo que sirve para llenar; llenar es colmar los vacíos para proporcionar un contenido completo a una obra de arte cuyas partes más importantes eran las únicas que estaban realizadas.

El término nunca es laudatorio. Aunque puede ser neutro e indicar simplemente un hecho. De este modo, en la tapicería a aguja sobre cañamazo, el relleno del fondo es la tarea material de acabar un fondo unido después de haber ejecutado los motivos; esta operación de acabamiento exige solamente aplicar decisiones anteriormente tomadas y llevarlas a su término sin tener que hacer una elección (ser «rellenador de fondos» es, además, un oficio).

El término relleno puede tener un significado peyorativo; por ejemplo, en literatura se dice que «es un relleno» para indicar que determinados pasajes de una obra sirven para asegurarla, o para asegurar a una de sus partes, una cierta longitud sin que realmente haya algo que decir. A. S.

REMBRANESCO. A la manera de Rembrandt. Este adjetivo se emplea sobre todo para caracterizar combinaciones de luz y sombra (el claroscuro*, del cual es el maestro indiscutible). Pero también puede servir para sugerir la profunda interioridad de las figuras de Rembrandt, el contenido espiritual de las imágenes y la tragedia de la condición humana. N. B.

REMINISCENCIA. Recuerdo incompleto, imagen de un pasado no reconocido como tal. Se dice que una obra de arte contiene reminiscencias cuando en ella se dan elementos procedentes de una obra preexistente, pero sin que el autor tenga consciencia de ello, por el contrario, cree haberlos inventado. Es la inconsciencia de este préstamo lo que distingue a la reminiscencia de otras formas prestadas; alusiones, variaciones de temas ya dados, obra en segundo grado sobre una primera obra, o plagio*. A. S.

➢ PRÉSTAMO, RECUERDO.

RENACIMIENTO. El término general de renacimiento designa en un principio, para la estética, toda renovación del arte, o de una forma de arte, o de un modo de pensamiento en arte o en estética que habían sido abandonados o llegados a un estado de decadencia o de rebajamiento y que retoman vigor y valor. De este modo se puede hablar de un renacimiento del sentimiento poético con el simbolismo francés, de un renacimiento de la tapicería francesa en el siglo XX.

En el caso de que se dé una ausencia seguida de un retorno, la noción de renacimiento es bastante objetiva. Es un hecho que cuando se había dejado de practicar un arte o un tipo de arte, de repente llega un momento en el que se practiva de nuevo. Así se puede hablar con todo derecho de un renacimiento de la tragedia en el siglo XVI: la tragedia como género teatral había existido en la Antigüedad; la Edad Media dejó de practicarlo y se volvió hacia otras formas del teatro; en el siglo XVI se vuelven a encontrar textos de tragedias griegas y se vuelve a cultivar este género. Esto es positivo.

No obstante, el término tiene también un significado axiológico cuando se quiere decir que una forma de arte vuelve a encontrar su valor momentáneamente perdido. En este sentido el término se presta a controversias. Se encuentra subyacente en el empleo histórico del término cuando se llama Renacimiento (absolutamente, y con mayúscula) a la época que sucede inmediatamente a la Edad Media y abre la época moderna. Efectivamente, llamarlo Renacimiento supone que vuelve a la vida no solamente una determinada forma de Arte o de género literario, sino el Arte y las Letras y todo el valor estético, tras un período de barbarie y, sobre todo, de mal gusto: el mismo nombre de Reancimiento es una condenación de la Edad Media.

Sin embargo, en todo esto no hay una arbitrariedad total. Las artes y las letras de inspiración medieval comenzaban a producir, efectivamente, menos obras originales que imitaciones, adaptaciones, o readaptaciones de obras anteriores. Pero no es toda la Edad Media la que forma en bloque un período de oscuridad estética: es el final de la Edad Media lo que marca un oscurecimiento de la gran claridad medieval. Llamar al período siguiente Renacimiento se justifica por cuanto renueva con un pensamiento –más antiguo, con el cual se siente identificado y del cual retoma ciertos principos estéticos– que este período conoce mejor (a pesar de que la Edad Media haya manifestado el culto por la Antigüedad y haya poseído un cierto conocimiento de la misma; pero después se han encontrado obras antiguas que la Edad Media ignoraba).

Luego, para recapitular, se puede concluir que el término renacimiento tiene dos significados válidos en estética: *1) como nombre común:* retomar una actividad tras una interrupción más o menos larga de una forma de arte o pensamiento estético; y *2) como nombre propio:* denominación por la cual se designa un determinado período histórico que sucederá a la Edad Media, preconizará una vuelta a la Antigüedad mejor entendida y precederá a la edad llamada clásica. A. S.

➢ ANTIGÜEDAD *[i]*, CLÁSICO/CLASICISMO.

REPELENTE. De una fealdad extrema, a la vez repugnante y espantosa. Se ha discutido la objetividad de esta noción; en cualquier caso, lo *repelente* no depende de gustos personales cuando resulta de una deformación que degrada y desfigura la estructura o la forma sobre la que, evidentemente, se funda el ser repelente. La representación de lo repelente en el arte o la literatura puede tener un considerable valor estético; se presta a efectos variados, desde lo pintoresco hasta el horror o el espanto, y forma parte de las categorías contrastadas del romanticismo. Pero también se dice que una obra de arte es repelente; se trata entonces de su condena estética. Sin duda es buen ejemplo de la naturaleza de lo repelente la obra que traiciona gravemente su propio principio; el término se aplica sobre todo a las obras pretenciosas cuya ambición artística está viciada en la base por caracteres anestéticos que contradicen su estatuto de arte. A. S.

➢ FEO/FEALDAD.

REPERTORIO. Término de estética solamente en el sentido de conjunto de obras interpretadas por un artista ejecutante (actor, músico...) o un grupo de artistas (compañía de teatro, orquesta...). La idea general es la de un fondo del cual se extrae; pero estos fondos pueden definirse a partir de varios criterios, quedando de este modo una noción bastante vaga. El repertorio puede ser el conjunto de obras que se conoce bastante bien, que se sabe suficientemente, para poder ejecutarlas sin un aprendizaje completo. Puede tratarse también de obras que se tiene derecho a ejecutar, y en este caso la inscripción en el repertorio tiene incluso un valor jurídico (se está habilitado para retomar estas obras sin más formalidades). Muy a menudo, se llama repertorio al conjunto de obras habitualmente interpretadas; por ejemplo, en un actor, los papeles que vuelve a representar frecuente y voluntariamente, pues le convienen a su tipo de talento. Cuando se dice «el Repertorio», absolutamente, se trata del repertorio de la Comedia francesa, en este último sentido. Se aprecia, pues, que la reflexión estética debe desconfiar de la ambigüedad del término y tener cuidado de esas afirmaciones exactas para que uno de esos significados no sean aplicados a otro; las confusiones y deslices del pensamiento son siempre posibles. A. S.

REPETICIÓN. Acción de rehacer varias veces la misma cosa o la cosa en sí cuando vuelve y ha sido, también, retomada una vez más. En lo que concierne a las artes, el término *repetición* posee numerosos significados a los cuales se añaden valores contradictorios. A fin de circunscribir mejor esta noción recargada, hay que distinguir los usos que se han hecho según los tres momentos de la obra: la obra por hacer, la obra en sí misma, la recepción de la obra.

I - La repeticlón y la instauración

1 / Retomar un acto o una misma serie de actos como ejercicio para aprender a dominar una técnica

La gran cantidad de ejercicios* en la formación de los artistas –el músico haciendo escalas, el bailarín en la barra, etc.– dan un amplio lugar a la repetición.

2 / Reanudación de un mismo acto para obtener lo que una acción aislada no podría lograr

En los estudios o en los talleres, en todos los lugares en donde se hace arte, afloran las conductas repetitivas. A pesar de que un determinado «angelismo» moderno haya querido negar su presencia en el mismo seno de la creación, la repetición es muy frecuentemente una necesidad operativa. René Passeron señaló que todo trabajo creador, incluso cuando intentase sustraerse a la repetitividad artesanal, debe acordar un «lugar vivo a los reflejos del hacer», al «microautomatismo de la repetición integrada» («Poiética y repetición», en *Creación y Repetición).* Esta repetición es un pedestal que permite la construcción de la diferencia.

3 / Reanudación de un mismo acto para mejorarlo progresivamente

En las artes del espectáculo, la significación de *repetición* es paradójica, puesto que «repetir» es retomar la obra (en busca de su forma definitiva) para modificarla sin cesar al cabo de tanteos; por cuanto que las «representaciones» ofrecen a los espectadores una interpretación finalmente fijada, reanudada día tras día, siendo tan idéntica como se pueda.

II - La repetición en el seno de la obra

1 / La repetición como estructura de una obra, disposición en la cual se vuelve a encontrar varias veces un mismo elemento o un mismo motivo

Bajo forma de rima*, estribillo*, leitmotif*, homonimia, de construcciones sintácticas repetidas, organizadas en variaciones múltiples sobre un único tema, etc., bajo muchas formas, la repetición afecta al arte, «lugar de coexistencia de todas las repeticiones» (Deleuze). De este modo, la obra musical cuenta, a menudo, con repeticiones, a veces muy numerosas, de un mismo motivo melódico o rítmico, En el ballet, muchas «figuras» están repetidas, frecuentemente varias veces seguidas, y producen efectos específicos. Así, una larga suite de pasos idénticos, como «fouttés» girando, puede producir una impresión de irrealidad, de movimiento continuo. Existen además otros dos casos de repetición en aceleración, especie de exasperación del movimiento. Se encuentran hechos análogos en la obra pictórica, en la novela, en las películas, etc. Ejemplos particularmente convincentes se podrían encontrar en torno a las pinturas de Niel Toroni, exclusivamente constituidas por «huellas de pincel (n.° 50) repetidas a intervalos regulares (30 cm)», en el Nouveau roman, el teatro de Samuel Beckett o en el *Marienbad* de Alain Resnais. Ilustrada con casos límites, esta forma de repetición estructura la obra, le confiere su unidad: es necesario que haya cosas iguales para que sea *una.* Por otra parte, la diversidad no excluye la repetición, puesto que lo que adviene no es necesariamente lo que vuelve, cuya característica específica es, precisamente, aparecer como un retorno, una reiteración.

Si bien es verdad que las reapariciones más o menos deliberadas de términos, de giros, de ideas, son una moneda en curso, también la *repetición* es una figura retórica. Permite insistir voluntariamente sobre una idea, a fin de darle más fuerza, más intensidad.

Música repetitiva. Utilizada para designar las composiciones de Philip Glass o de Steve Reich, por ejemplo, esta locución no está justificada más que a medias. En efecto, utilizan «repeating patterns», pero lo hacen para introducir modificaciones innecesarias, progresando según una ley definida a priori por cada obra, proceso estable, perceptible por el oyente y que, a partir de un motivo dado, engendra no la repetición, sino la diferencia, la desviación. Denominada «New Music» en su país de origen, esta música está próxima a ciertas gestiones plásticas del *Minimal Art,* en particular a los «sistemas» que presiden la génesis de la obra, tal como están expuestos por Sol Lewitt en sus «Párrafos sobre el arte conceptual».

2 / La repetición de la Obra de un autor; vuelta de los mismos elementos, de las mismas preocupaciones de una obra a otra

Analizando la «tendencia a la repetición» en *Más allá del principio del placer,* Freud demostró el lugar eminente que ocupa la repetición en el funcionamiento del aparato psíquico. En el mejor de los casos –desde el punto de vista de creación– el apremio de la repetición encuentra su satisfacción gracias a la *economía* de la sublimación. Alejados de su finalidad originaria, los afectos alimentan el impulso creador. En las obras de un artista, a pesar de la infinita variedad de los disfraces a los cuales da lugar, se desvela el fondo constante de una organización fantasmática privada y particular. Aún aquí nos es dado observar que es, según las palabras de Gilles Deleuze, «en un mismo movimiento cuando la repetición comprende la diferencia», «no como una variante accidental y extrínseca, sino como su corazón» (en *Diferencia y repetición).*

En los casos menos favorables, esta tendencia se transforma en *compulsión* y el abigarramiento de la obra se extenúa en estereotipo patológico.

Pero ¿qué es lo que se repite? A este interrogante conocemos la respuesta de Jacques Derrida: «nada». «Lo que se repite es la repetición misma», afirmaba Deleuze. Reflexionando en torno a Freud sobre el origen pleno del texto inconsciente, Derrida demuestra que está constituido efectivamente de «archivos que son *desde siempre* transcripciones» (en *La escritura y la diferencia).* Si «todo comienza por medio de un intermediario» (J. Derrida, *De la gramatología)* es cierto que la repetición es originaria, Lejos de ser el *Otro* de la creación, está en todas las partes de la obra. No es sorprendente que la repetición sea tan a menudo visible, habida cuenta del número de prácticas artísticas contemporáneas que tienen una marcada tendencia a constituirse en reflexión de sí mismas.

A veces se ha pretendido, no sin exageración, que el estilo surgía de la repetición. Ciertos estudios estilísticos estadísticos son ahora posibles gracias al ordenador. De este modo se nota la vuelta de ciertos temas privilegiados por un autor y determinados motivos en un músico. De este modo se han podido realizar programas que permiten la composición, en el ordenador, de músicas «a la

manera de...». Más intuitivamente, todo falsario que produzca una copia debe integrar los rasgos estilísticos característicos, a menudo reiterados, del artista sobre el cual se propone hacer una «obra».

3 / Peyorativo; la repetición como repetición inútil e incapacidad para inventar algo nuevo

La palabra repetición significa, desde no hace mucho, «copia», «réplica». Este sentido neutro puede ser connotado negativamente cuando la reanudación de un original traiciona la esterilidad de una invención.

Del mismo modo, la *repetición,* figura retórica, se degrada a veces convirtiéndose en repetición inútil, o en índice de una molesta pobreza de vocabulario.

Los mismos elementos, retomados de una obra a otra, se rebajan a veces a la vulgaridad. De este modo, en el período de decadencia del ballet clásico (último tercio del siglo XIX) se encuentra sin cesar el mismo tema con algunas variaciones de presentación, las mismas personas (incluso si la acción está localizada en diferentes países), el mismo tipo de coreografía, etc.

III - Repetición y recepción de la obra

1 / La repetición como factor que facilita la recepción

La teoría de la información ha demostrado perfectamente hasta qué punto el éxito en la comunicación de un mensaje era inversamente proporcional a su contenido informativo, a su grado de novedad. Más simple todavía, todos sabemos que cuanto más se repite lo ya conocido, mejor comprende su sentido el receptor. Sucede del mismo modo en el arte, además, la resistencia del público ante determinadas nociones de la música contemporánea, por ejemplo, encuentra en lo anteriormente dicho una parte de sus razones. La seguridad nace de lo familiar; expresa la pertinencia del adagio romano «Bis repetita placent».

Si es cierto, como lo explica George Kubler, que las réplicas tienen el poder de formar las tradiciones (cf. *The Shape of Time. Remarks on the history of things),* la repetición de las mismas fórmulas artísticas durante largos períodos históricos permite la integración de las innovaciones en el seno del cuerpo social. A este respecto, su papel en la educación artística está lejos de ser despreciable.

2 / La repetición como factor de aburrimiento y de rechazo

Es evidente que lo habitual puede llevar a la costumbre y que las perezosas y romas repeticiones disminuyen, y a veces anulan, las reacciones ante lo repetido. En un primer momento facilitan nuestra comprensión apropiadora de la obra, pero pueden también provocar una reacción de rechazo ante lo demasiado conocido, convertido en banalidad vacía. Toda obra importante, para emprender eficazmente una lucha contra esta tendencia, debe poseer una reserva de identidad de tal modo que puedan resistirse a la usura de las repeticiones. Si bien es cierto que el arte es el «lugar de todas las repeticiones» (Deleuze), no es menos cierto que las obras —«casi sujetos» (Mikel Dufresne)— nos colman por su propia singularidad.

D. R.

➢ EJERCICIO, IDENTIFICAR, IMITACIÓN, LEITMOTIF, ORIGINAL, ESTRIBILLO, RIMA, SERIE, TEMA, VARIACIÓN.

REPINTADO. El repintado parece reducirse al resultado de pintar de nuevo. Esta reanudación plantea la siguiente cuestión: ¿es una repetición o una innovación?

I - Como repetición cubre una forma coloreada con otra sobre un soporte de madera, de tela (pintura), de piedra (arquitectura), de celuloide (cine), de papel (cómics), etc., de tal modo que la primera desaparece con fines diversos e incluso contrarios. El repintado del restaurador, como restitución, aplica lo nuevo sobre lo antiguo, siendo *idéntico;* de ahí, por metonimia, la designación de la parte como «repintado»; pero esta capa puede ser la interpretación conjetural de un original amorfo (las reconstituciones de Sir Evans en Cnosos).

II - Como innovación cambia más o menos colores y dibujo, ya sea para mejorar por medio de la sobreimpresión o recomposición, ya sea por arrepentimiento del autor; de este modo las radiografías de un cuadro muestran sus variedades (el añadido de la Cruz de Santiago en *Las Meninas* de Velázquez. En cine, el repintado consiste en colorear las películas en blanco y negro; citemos *Metrópolis,* de Moroder, como lograda restauración innovadora).

C. G.

REPRESENTACIÓN. Presentación que repite otra; más particularmente, percepción o imagen que ofrece la apariencia perceptible de un ser del cual la representación es equivalente. El término tiene varios empleos en estética

I - En teatro, la *representación* de una obra es su interpretación en público por medio de actores. Los espectadores ven y escuchan, pues, a personas reales, pero éstas no están presentes en tanto que ellas mismas, sino que encarnan personajes diegéticos que muestran en acto prestándoles sus cuerpos.

➢ ACTOR, AGONÍSTICO, ENCARNAR, ESPECTÁCULO, TEATRAL, TEATRO, TEXTO.

II - En las artes plásticas, las obras *representativas* son aquellas cuyos elementos sensibles no están solamente organizados de forma primaria, únicamente plástica, sino que además deben ser interpretadas como queriendo decir alguna otra cosa. En las formas *figurativas* del arte representativo, los elementos sensibles ofrecen apariencia de un ser concreto y material; así, los azules, los verdes simulan un cielo, árboles, hierba y el cuadro *representa* un paisaje. Pero también obras representativas no figurativas: la obra representa aquí una idea, un ser espiritual. Así, un trazado triangular representa a Dios. Por otra parte, puede haber un cúmulo de representaciones: unas líneas pintadas, por su disposición, representan una mano derecha saliendo de una nube y esta mano repre-

senta a Dios; esas pinceladas de pigmentos colorantes representan una paloma, y la paloma representa al Espíritu Santo.

➢ ALEGORÍA, FIGURATIVO, IMITACIÓN, PAISAJE *[I, 1]*, SIGNO, SÍMBOLO.

III - Como hecho psicológico, «representarse» alguna cosa es tener una imagen mental de ella. La representación, en este sentido, es un elemento de trabajo del artista al representarse lo que inventa, lo que tiene intención de realizar. Una representación es una clase de borrador mental que interviene en la elaboración de la obra.

➢ IMAGEN, IMAGINACIÓN.

IV - Finalmente, sociológica o lógicamente, un artista, una obra, son *representativos* de un grupo*, de una corriente de pensamiento, cuando sobre este caso particular se puede estudiar una noción más general. A. S.

REPRESENTACIONISMO. Uso de una disposición musical característica con el fin de traducir las intenciones de un texto.

Se trata de un medio de expresión musical que ha existido siempre. En efecto, ya era conocido en la Grecia antigua, y se le vuelve a encontrar también tanto en la música popular como en el canto gregoriano* o en la polifonía medieval. Constituye uno de los casos notables de alianza entre texto y música y, por ser tal, se desarrolla muy especialmente a partir del Renacimiento, al dedicarse el movimiento humanista a intentar esta síntesis. Configura una verdadera retórica en la Alemania del siglo XVII.

La relación del texto con su traducción musical se efectúa de diversas maneras, que se pueden clasificar en tres categorías principales. En el plano descriptivo, el representacionismo expresa una relación entre el texto y la música ilustrando los términos particularmente significativos. Por ejemplo, la idea de caída es evocada mediante un movimiento melódico descendente. En el plano expresivo, dolor, alegría o desesperación se traducen con la ayuda de figuras musicales típicas (síncopas, intervalos disminuidos, cromatismo, adornos, etc.). El representacionismo simbólico crea un lazo arbitrario entre la idea expresada por el texto y su traducción musical. Este lazo, a veces esotérico*, puede conducir a una auténtica *musica reservata* destinada a un público iniciado. H. C.

Reproducción ➢ *Copia, Corporal, Múltiplo*

RESOLUCIÓN. Este término es utilizado solamente en estética en el sentido de «modo» en que se pasa de una situación inestable, y que exige una continuidad, a una situación estable. Es, pues, un hecho estético que concierne únicamente a las artes del tiempo.

I - En literatura

Hablamos así de la resolución de las tensiones de una obra dramática. Las resoluciones que terminan una obra literaria son *desenlaces**, *catástasis** o *cláusulas** (consultar estos términos); se trata siempre de concluir la obra con estabilidad. A. S.

II - En música

La resolución es el resultado de un acorde perfecto (ejemplo: *do-mi-sol)* o la transposición (ejemplo: *mi-sol-do)* de todo acorde disonante. Esto es lo que enseñan los tratados de armonía durante todo el período en que reina la música tonal. El ejemplo más célebre es el de la cadencia perfecta, séptima de dominante —acorde perfecto de tónica (ejemplo: *sol-sol-re-la-si, do-sol-do-mi-do),* encadenamiento que termina obligatoriamente todo fragmento o fragmento del fragmento tonal. Esta estética quiere que tras la tensión del acorde disonante aparezca el alivio del acorde perfecto: de este modo toda pregunta recibe una respuesta, toda inestabilidad encuentra su reposo; se obtiene una sensación de seguridad.

Poco a poco los músicos han intentado escapar a esta obligación, el romanticismo por medio de la modulación (cromatismo wagneriano), la música francesa por la vuelta a los modos (Debussy) y después a la tonalidad disonante (Grupo de los Seis) y el dodecafonismo suprimiendo totalmente este estilo de escritura. Muchos melómanos soportan todavía bastante mal la incertidumbre aportada por las disonancias sin resolución. E. H.

RESONANCIA. Prolongamiento o amplificación de un sonido en un medio propicio (un lugar abovedado, una sala de concierto). Difiere según el lugar en que se produzca y su calidad depende también de éste. Afectivamente, el término conserva su significado. El eco despertado en el corazón o en el espíritu por un fenómeno dado puede diferir considerablemente en amplitud y en profundidad. Incluso puede ser nulo.

Resonancia natural: fenómeno acústico que se produce cuando un sonido grave es emitido. Estos armónicos, aunque poco perceptibles al oído, dan su color al sonido fundamental y son múltiplos de la frecuencia de éste. Por ello, con toda razón, se les califica de naturales. Pues los armónicos de los graves y de los agudos coinciden con la evolución de la armonía*. Efectivamente, la naciente polifónica descubrió en un principio la octava, luego la quinta, después el tercio, etc. Filósofos y teóricos, en particular Rameau, fueron seducidos por este paralelismo y basaron en él sus reflexiones. Desgraciadamente apercibimos, al reunir los diferentes armónicos en una escala cromática, que los medios tonos obtenidos no son del todo regulares. Ha habido, pues, que dividir la octava en doce sonidos iguales para obtener transposiciones fáciles y poder jugar con todos los tonos. Se trata del «temperamento igual» de J. S. Bach, y esta aproximación ha acarreado bastantes polémicas e introducido la turbación en los espíritus que habían considerado la resonancia natural como una verdad inmutable. E. H.

➢ CONSONANCIA.

RESORTE DRAMÁTICO. En una obra teatral o, por extensión, narrativa, se llama resorte dramático a toda fuerza global, todo principio motor inherente al universo de la obra y que, a través de los

personajes, tensa las situaciones y hace que la acción se encamine. Así, la ambición, la envidia, el vértigo mental, el punto de honor, la necesidad de ser libre, la fatalidad... son resortes dramáticos empleados muy a menudo. A. S.

RESPLANDECIENTE

I - Sentido propio

Que lanza partículas incandescentes; o por analogía, que brilla con puntos luminosos que emiten breves destellos. El efecto de surgimiento de una luminosidad en movimiento rápido, provoca fácilmente un sentimiento estético, por ejemplo en la pirotecnia, la decoración o la ornamentación.

➢ BRILLANTE.

II - Sentido figurado

Que es abundante en rasgos de ingenio, en juicios breves y pertinentes o agudos, en salidas vivas, en ocurrencias repentinas, dando así como destellos rápidos y brillantes.

➢ CONCETTI, SUTIL.

RESPUESTA. En todos los casos en los que un elemento, un pasaje de una obra de arte no da una impresión de plenitud y acabamiento, pero que constituye una llamada a otra cosa, la *respuesta* es lo que viene a traer eso que sentíamos que faltaba. El término se emplea sobre todo en las artes del tiempo (por ejemplo, en música), pero se puede utilizar en las artes del espacio si este espacio es recorrido en un sentido dado en el cual el elemento que llama a otro aparece en primer lugar. A. S.

➢ CLÁUSULA.

RESTAURACIÓN. La restauración es el arreglo por medio de técnicas antiguas o modernas de una obra estropeada por el hombre o la naturaleza. Es más que una reparación: si la instauración constituye la obra, la restauración quiere restituirla en cuerpo y alma. Retoma, pues, y al mismo tiempo presenta de nuevo la obra, o incluso puede hacer una nueva obra –ambigüedad debida al latín *restaurare:* recomenzar y ofrecer por primera vez.

I - La restauración escrupulosa no desea más que reavivar una obra (en arquitectura, escultura, pintura, cine, bibliofilia) ahí donde fue atacada, tal como *La Piedad* de Miguel Ángel.

El restaurador respeta estrictamente el estado original o acabado de la obra; además, debe evitar una traidora innovación tanto como huir de una renovación demasiado llamativa, ya que el ojo del espectador prefiere una pátina familiar antes que un original insólito, para guardar la medida entre el estado primario y las aportaciones históricas. La restauración «a la idéntica» es, pues, rarísima.

II - La libre restauración recompone la obra: «restaurar un edificio (...) es restablecerlo en un estado completo que pudo no haber existido nunca en un momento dado», escribe Viollet-le-Duc. El restaurador no sirve entonces al pasado, sino que crea. Esta licencia es lícita si despliega la polisemia de una obra en lugar de estereotipar lo que la costumbre tiende a hacer olvidar. Interpreta en un sentido en que la obra tolera variaciones coherentes por su ambigüedad, como Notre-Dame de Paris, en otro tiempo tan retocada.

III - El problema de la restauración es el límite de su intervención y los efectos de retroceso o retraso de sus procedimientos; se trata, sobre todo, de certificar la intención de un autor, cuál es la obra definitiva, cuál es el original, lo que a veces es delicado. Se plantea la cuestión de la *autenticidad* que, para ser respetada, exige un restaurador absolutamente neutro (como pensaba Lassus), lo cual es poco probable, e incluso es rechazado por los «reconstructores» (cf. el hormigón de Sir Evans estropeando el sitio de Cnosos). De este modo, hay dos escuelas que se oponen: o dar la ilusión de lo intacto o señalar los puntos de intervención. C. G.

Retocar / Retocador ➢ *Diascévaste*

RETOQUE. *I* - Cambio aportado al elemento de una obra para perfeccionarlo.

El retoque puede ser la supresión de un defecto material. En grabado: burilado nuevo de tallas usadas para mejorar el tirado; en fotografía: el repicado de un cliché defectuoso; en costura: retoque del vestido para darle la talla correcta.

Puede ser también, de manera más psicológica, la resolución de una duda, vuelta sobre un error. En pintura, en literatura: corrección* de una parte de la obra por añadido, retirada o sustitución.

➢ ARREPENTIMIENTO.

II - Sentido excepcional

Figura de estilo, diferenciando el enunciado de una palabra por rectificaciones y aposiciones. La diferencia con el significado *I* es que el retoque es aquí intencionado desde el principio, y no la marca de los estados sucesivos en la elaboración de la obra. C. G.

RETÓRICA. La retórica puede definirse globalmente como el arte del orador y la teoría de este arte. Pero esta definición de conjunto exige algunas precisiones.

I - Retórica y artes del lenguaje

La retórica, inicialmente, concierne solamente al arte de la *palabra.* Algunas de sus partes le están reservadas, en efecto: la elocución, la «acción», es decir, la postura y los gestos del orador. No obstante, todo lo que tiene que ver con la composición, con el estilo, con las figuras, etc., se aplica tanto al discurso escrito como al discurso oral; y esta zona común, en el transcurso de la historia de la retórica, ha adquirido cada vez mayor importancia. Luego se puede admitir que hoy en día la retórica no tiene únicamente como objeto el arte de la oratoria, sino las artes del lenguaje y todo el campo de la literatura.

II - Retórica descriptiva y retórica normativa

Disciplina que es objeto de enseñanza, y esto desde sus orígenes en la Antigüedad, la retórica adquirió un status un poco ambiguo, a la vez que descriptivo y normativo. En efecto, estudiaba el

empleo y los recursos del lenguaje a partir de los hechos, es decir, de los discursos y obras preexistentes, aunque quería formar a los oradores, siendo los hechos considerados, sobre todo, como modelos a seguir; además, la retórica daba preceptos y consejos. La admiración por la Antigüedad apoyaba este doble aspecto. Sobre todo en el siglo XIX, cuando el lado normativo de la retórica fue claramente cuestionado de nuevo, y en la primera mitad del siglo XX fue el más impugnado. No obstante, el conflicto procedía menos del carácter normativo en sí mismo que del género preconizado. Los modelos parecían obsoletos; los preceptos, recetas que encerraban un estilo antiguo, inadaptado a las nuevas situaciones; la retórica parecía inseparable del clasicismo o del neoclasicismo. Incluso su vocabulario erudito repelía y parecía anticuado. Sin embargo, la renovación en el estudio del lenguaje, hacia mediados del siglo XX, devolvió su interés a la retórica. Se ha constatado que había descrito, analizado, nombrado y clasificado todo un conjunto de hechos importantes de la estética del lenguaje que no se podía despreciar. En este momento, la retórica modifica su equilibrio interno aproximándose un poco a la lingüística. Se pone menos el acento sobre lo que se *debe hacer* que sobre el estudio de lo que se *hace*.

III - La retórica y los valores

Se encuentra otra ambigüedad en los preceptos de la retórica tradicional. Ésta quería conducir a los futuros oradores por la vía buena, pero esta buena vía era juzgada a partir de tres criterios diferentes.

Muy pronto se distinguió de los otros el criterio moral: el *Gorgias*, de Platón, reposa sobre esta distinción. Cuando Cicerón definió al orador como *vir bonus dicendi peritus* (un hombre honesto hábil al hablar), le atribuye efectivamente dos cualidades y no una sola. En efecto, un orador podría poner su talento al servicio de una causa justa tanto como a una causa injusta, impulsar a su auditorio tanto al cumplimiento de acciones buenas como al crimen. Es la moral y no la estética quien juzga el valor del fin, al cual la retórica suministra solamente los medios.

Pero si consideramos aparte el criterio moral, quedan otras dos funciones a partir de las cuales se puede juzgar un discurso: su eficacia práctica y su valor estético. Aunque se puede señalar que la mayoría de los tratados de retórica clásica no los distinguen apenas; o, antes bien, parecen admitir como evidente que coinciden: el discurso bello, por su misma belleza, adquiere una forma influyente sobre el auditorio.

Esta concepción es interesante ya que se basa en numerosos hechos constatados, en los que el arte del orador permite suscitar en sus oyentes determinadas reacciones. Cuando litiga por un acusado, cuando denuncia a un traidor, cuando llama a la defensa de la patria o cuando predica el socorro a los desheredados, el gran orador no es solamente a quien aplauden sus oyentes, gritando ¡bravo!, sino que también es él la causa por la cual los oyentes absuelven al acusado, arrestan al traidor, corren a comprometerse o vacían sus monederos. La retórica clásica no se equivocó, pues, al concebir el arte como una fuerza práctica y una incitación a la acción.

Pero queda por saber si hay una coincidencia total entre la belleza del discurso y su eficacia. Muchos discursos de propaganda nos hacen dudar de ello. La retórica tradicional aparece como una mezcla de reflexión estética y de técnica de manipulación de los hombres. Incluso ahí en donde ambos elementos van unidos, no por ello son en menor medida de diferente naturaleza, y pueden desbordarse al exterior uno y otro. La naturaleza de la retórica la sitúa, pues, en su intersección.

A. S.

➢ DISCURSO, FIGURA *[III]*.

RETÓRICO

I - Significado general

El que hace uso de la retórica*. El término, hoy en día poco usado, tiene, sin embargo, un matiz preciso por el cual no ha sido reemplazado: un retórico estudia la retórica y/o es teórico de ella (por lo que podemos decir que es un tratadista de la retórica), un orador de la retórica la practica. En un principio laudatoria, la palabra califica a un escritor u orador que utiliza la retórica con maestría. Después ha designado también, peyorativamente, a quien hace uso exagerado o artificial de la retórica.

II - Significado histórico

Los «Grandes Retóricos» son autores y, sobre todo, poetas que florecieron a finales del siglo XV y que marcan la transición de la Edad Media al Renacimiento: George Chastelain, Jean Molinet, Guillaume Crétin, Octavien de Saint-Gelais (padre de Mellin de Saint-Gelais), Jean Marot (padre de Clément Marot), Jean Le Maire de Belges, etc. Virtuosos del verbo y especialmente de la rima, cultivando géneros complicados, se vinculan con la forma misma; poetas de corte, consideran a la poesía como una forma de celebración*, que confiere la gloria a los Príncipes pero que les advierte que tienen que merecerla.

A. S.

➢ MARÓTICO (ESTILO).

RETRATO. En sentido general, representación de una persona; pero la definición de retrato como concepto de estética necesita de algunas precisiones.

En las *artes plásticas*, no se emplea el término retrato para la escultura, y, sin embargo, existe en ella, pero se dice *cabeza, busto* o *estatua; retrato* se dice de una obra en dos dimensiones, pintura o dibujo. El retrato es, pues, interpretación y transcripción, y luego, pues, elección para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. Aunque sea únicamente visual, el retrato es una descripción*, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente, y la reflexión literaria ha sido muy sensible, desde las teorías medievales, a esta particularidad y a la importancia del orden adoptado. El

retrato literario puede indicar directamente los aspectos no visibles de la persona, por ejemplo, ofrecer sus características psicológicas. Finalmente, no hay que olvidar la existencia del *retrato musical,* que no puede mostrar rasgos o señas del modelo, pero que puede por medio de analogías evocar el paso de una persona, su clave de dinamismo en la acción o en el pensamiento, el acuerdo o el desacuerdo interior de su psiquismo; no es ni una representación ni una descripción, sino una evocación.

El hecho de que el modelo sea *una persona real o alguien ficticio* no tiene ninguna importancia para los procedimientos empleados por el arte para darlo a conocer; pero sí la tiene para el trabajo encargado al artista. El retrato de una persona real exige que el artista sea observador, incluso psicólogo, para penetrar en la personalidad del modelo. El retrato de una persona ficticia le exige una imaginación muy precisa y completa; muy a menudo los retratos ficticios se apoyan en la observación de modelos reales.

El género del retrato, sea el arte que sea, testimonia un *interés por lo individual;* el retratista no muestra solamente al ser humano en general, o a un determinado tipo de toda una especie, sino a una cierta persona en tanto que ella misma (y esto, incluso, si a través del individuo se transparenta una idea del planteamiento general: el retrato no se reduce a esto). Este carácter se da tanto en el retrato como obra autónoma, como en el retrato fragmento de una obra más amplia; si un novelista hace en un pasaje el retrato de uno de sus personajes, la representación que hace de cada uno es un retrato, entonces es el individuo en tanto que él mismo el que aparece aquí. En la numismática, ha ocurrido a menudo que se conceda una especie de fisonomía simbólica al valor genérico, y no por sus rasgos propios, a un determinado personaje que figura en una moneda; entonces no se trata de un retrato.

Pero las ideas de la época sobre un ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el retrato, sobre todo cuando el modelo quiere parecer bello y cuando el pintor o el escritor le adula*. Así, se aprecian ciertos tipos genéricos de época en los retratistas mundanos.

Finalmente, hay que hacer un sitio aparte al autorretrato en el que el artista se representa a sí mismo. Presenta la ventaja práctica de tener siempre a mano un modelo y no depender de otros. Tiene el inconveniente práctico de que al mirarse en un espejo no se tiene de sí más que una imagen invertida; se da también la dificultad psíquica de estar demasiado interesado directamente como para verse con facilidad de manera imparcial. El autorretrato, sobre todo cuando es frecuente en un artista, es un testimonio de la clase de interés que tiene sobre sí mismo. Se trate ya del retrato de uno mismo o del de otro, el retrato viene siempre a señalar que se atribuye importancia a la *mismicidad* del yo, a la identidad personal. A. S.

RETRATO EXAGERADO. Acción de representar un tipo o un individuo por una imitación exagerada y a menudo bufonesca.

En el arte literario y en el arte escénico, los medios utilizados son, sobre todo, la exageración cómica de una situación, el agrandamiento ridículo de trazos característicos, la imitación de gestos, actitudes, maneras de pensar... reforzando de este modo las particularidades.

En las artes plásticas, el retrato es una representación casi esquemática del modelo. El dibujante, exagerando un solo trazo, consigue resumir un aspecto ridículo, una extravagancia moral; puede utilizar la deformación como una especie de metáfora (los retratos de Louis Philippe en busto). Mientras que el retrato apunta al parecido, el retrato burlesco o exagerado busca traducir una equivalencia. En tanto que el retrato lucha contra el tiempo en busca de una suerte de inmortalidad de su modelo, el retrato, en cambio, está adherido al tiempo. Y, sin embargo, el retrato burlesco es normalmente más verdadero que el retrato corriente (vgr. los retratos exagerados de Tiépolo, de Bernin y, más proximo a nosotros, de André Gill, de Manet en *Le Diògene,* de Leonetto Capiello en dibujo y en escultura...). Ciertos retratos burlescos son puramente amistosos y traicionan la complicidad entre el dibujante y el modelo; hacen sobresalir la gracia de ciertos rostros conocidos. (Los retratos exagerados que Picasso hizo a su amigo Apollinaire de académico, de tetera, etc., entran en esta categoría.) Desde un punto de vista puramente formal, el retrato burlesco es interesante por la simplificación del trazo, la estilización del dibujo, la originalidad del estilo.

Ciertos pastiches resultan ser retratos exagerados contra formas de arte a las que buscan deliberadamente ridiculizar.

RICO

I - Que posee una gran fortuna

Este significado interesa a la estética sociológica. La riqueza permite gastos importantes que pueden colocarse en el dominio del arte: compra de cuadros, frecuentación habitual de teatros y conciertos... Determina, por varios motivos, la constitución de un público particular.

II - De alto precio y apariencia magnífica

Califica sobre todo obras de arquitectura o de las artes decorativas; se aplica a aquella cuya materia es preciosa y el trabajo muy ornamentado.

➢ SUNTUOSO.

III - Abundante en algún bien (en sentido propio y figurado)

Se dice, en general, que una obra, o incluso un artista, son *ricos en...* cuando poseen este bien en gran cantidad (rico en ideas, rico en imágenes, rico en motivos variados...). Absolutamente, una lengua, la lengua de un escritor, es rica cuando contiene un gran número de palabras capaces de ofrecer una gran variedad de matices; una rima es rica por el número de fonemas sobre los cuales recae; una composición plástica es rica si comporta numerosos elementos (figuras, formas de detalle...) organizados entre sí. A. S.

RIDÍCULO

I - Significado antiguo

Divertido, chistoso. Este término tiene un uso muy claramente estético para designar la categoría* estética que incluye lo pintoresco*, lo caprichoso, la agradable extravagancia que tiene algo de grotesco*. Hoy, este uso del término es un arcaísmo.

II - Significado reciente

Ligeramente risible, pero especialmente monótono y pasado de moda. Este sentido despreciativo pertenece sobre todo al lenguaje corriente; se emplea poco en estética.

RÍGIDO / RIGIDEZ. *I* - Términos peyorativos que califican lo que carece de flexibilidad y permanece tenso, recto o duro por una incapacidad de movilidad o adaptación. La rigidez está directamente enfrentada con la gracia*. En las artes plásticas, el término sugiere que un dibujo es inhábil o un tanto frustrado; por ejemplo, falta de ligereza y muchos trazos inflexibles para sugerir la vida o el movimiento. En las artes del espectáculo, los movimientos rígidos aparecen más bien como torpes y dan la impresión de ser mecánicos; pero la rigidez puede ser intencionada si se trata de una característica del personaje diegético interpretado (como en el caso de un personaje que interpreta a un autómata*). A. S.

En el arte de la danza, la contracción esencial en la ejecución del movimiento coreográfico clásico, lleva a veces a acusar la rigidez en esta forma de danza. La rectitud dorsal, la firmeza de las piernas y la inflexibilidad del talle cuando se efectúa un giro, proceden de una poiética de la verticalidad. Los desplazamientos del eje del estilo neoclásico compensan la rigidez por el paso de lo estático a lo dinámico y aumentan su potencialidad expresiva. M. Sm.

II - Términos más bien laudatorios que indican el vigor de un «*lancé*» que se desarrolla directamente hasta su fin. A veces estas palabras se emplean en el arte literario cuando se aprecia, por ejemplo, una fórmula lapidaria, una respuesta mordaz, un *epigrama**.

RIGUROSO. De una precisión capaz de satisfacer las más severas exigencias. Se aplica, sobre todo, en estética, a la construcción de una obra de arte, al ajuste exacto de sus partes o a la observancia de las reglas. El término es laudatorio por el tacto del artista y su preocupación por el trabajo bien hecho. A. S.

➢ EXIGENCIA.

RIMA

I - El principio estético de la poesía rimada

Rima es la repetición de un *ritmo** tomada en el sentido de *disposición formal regular que caracteriza el discurso poético.* El ritmo fundado en la longitud de las sílabas ha sido sustituido, en la transición de la Antigüedad y las épocas siguientes, por un ritmo basado en el número de sílabas y la repetición regular de los mismos fonemas que abarcan este cómputo de sílabas. Si esta repetición se da al comienzo de los versos o de los pies, se trata de la poesía *aliterada,* que encontramos principalmente en las lenguas cuya entonación comienza con fuerza y el acento tónico se sitúa a menudo al principio de las palabras; pero ahí donde el acento tónico tiene tendencia a ser final, como en francés, la repetición de los fonemas que dan ritmo al discurso se sitúa lógicamente al final de las unidades rítmicas (versos o hemistiquios); esto da lugar a la poesía *asonantada,* y luego *rimada.*

La asonancia* se define por la repetición, al final de verso, de un mismo timbre de vocales *(canto, alto; amigo, mío, vino).* Se pasa progresivamente de la asonancia a la rima a medida que las condiciones de la asonancia se hacen más exigentes. Finalmente, se encuentra claramente en el caso de la rima si la homofonía es la de la *última vocal acentuada y de todos los elementos que la siguen* y en el caso en que el verso termine por una vocal acentuada libre, de *esta vocal y la consonante que la precede;* en definitiva, de la última vocal acentuada y su consonante de apoyo *(libertad, amistad; gesto, honesto; bello, cabello).*

Todo un sistema poético ha tomado la rima como uno de sus elementos constitutivos esenciales; para ello hay que encontrar en esto un valor estético. La rima, se dice desde hace siglos, es una «armonía»; lo es en el sentido de que entraña una conveniencia entre versos que de este modo concurren a una justa relación entre ellos. «Agraciada música cayendo en buen y perfecto acuerdo», dice Du Bellay. El discurso poético consta de ritmo por la repetición de determinados sonidos, anulando de este modo la medida por esta función de cláusula; pero a diferencia de la cláusula del tipo dáctilo-espondeo de los versos latinos, es (tras el abandono de la tirada monorrima) una clásusula* que, sin cesar, varía en sus repeticiones: va de un verso a otro u otros, pero no a todos; es, pues, una elección, y diseña la organización de los versos entre sí. La rima introduce, de este modo, en la poesía un juego de llamadas y resoluciones; «el verso es así un medio de interrogar a lo desconocido, le hace una proposición, le ofrece una condición de existencia sonora... alternada con una proposición y una respuesta» (Claudel, *Posiciones y Proposiciones,* Reflexiones y proposiciones en los versos franceses). Estas llamadas cadenciales y estas caídas rimadas sobre estabilidades concluyentes ponen de relieve el timbre de la vocal, la articulación de las consonantes en los pasajes puestos en evidencia de este modo y hace degustar particularmente a la materia sonora. Existe una especie de glotonería sensual en la rima hermosa, plena y justa. Finalmente, coloca en la posición fuerte a la palabra con que termina y la prolonga por la resonancia de una suspensión de la voz al final del verso, la rima es un lugar privilegiado de adaptación entre la forma y el pensamiento. Théodore de Banville, en su *Pequeño tratado de poesía francesa,* estima que el poeta es aquel para quien la sonoridad y el sentido se presentan uni-

dos, en la doble necesidad de la «palabra característica»; mientras que el poeta malo rima después de haber pensado en prosa.

Se puede resumir este análisis estético en una definición: la rima es *un principio estético que define una determinada clase de poesía en la cual forma una armonía propia por un juego de llamadas y de respuestas sonoras que se puede apreciar al tiempo que se releen los versos.*

No obstante, si la rima es el principio de una forma de poesía, hay que señalar que este principio no se ejerce nunca solo: la rima está en relación con un cómputo de sílabas o de acentos tónicos (poesía alemana o inglesa); no existe sin él, y él puede existir sin ella. Se llama *versos blancos* a los versos sin rima. Se ha podido admitir la mezcla de versos blancos y versos rimados (cf. el teatro de Shakespeare); la presencia de la rima confiere entonces un lirismo, o una función más específicamente poética, mientras que el verso blanco causa la impresión de discurso corriente.

II - Las contestaciones estéticas de la rima

1 / La rima pareció un juego artificial a quienes (por ejemplo, en el siglo XVIII) solamente veían en el lenguaje la significación. El ritmo del verso está calcado entonces sobre la organización gramatical y semántica (de ahí la proscripción del encabalgamiento); el verso es sobre todo percibido como forma pura, descarnada, de ahí una falta de sensibilidad con respecto a la rima; al mismo tiempo, se da una depuración del lenguaje, llevada hasta el empobrecimiento, que restringe el número de palabras que pueden rimar, lo cual nos lleva a rimas demasiado previsibles. La vuelta a la sensibilización ante la rima señala el interés reencontrado por la materia carnal sonora.

2 / En sentido inverso, cuando Verlaine en su *Arte poética* (¡rimada!) pone en duda la rima, condena la búsqueda minuciosa de una simple sonoridad, vaciada de sus connotaciones poéticas.

En uno y otro caso, la discusión en torno a la rima puede situarse solamente en el sistema de una poesía rimada; no es posible en otros sistemas y existen, además, muchos otros principios poéticos de base al margen de la poesía rimada (como existen, junto a la geometría euclidiana, geometrías no euclidianas). Así, la poesía actual se ha desprendido de la rima y se desarrolla ampliamente por estas otras vías. Y cuando Aragon *(La rima en 1940)* quiere instaurar, para poner fin a la «poesía verborreica», nuevas clases de rimas encabalgadas de un verso a otro (lo que a veces se ha llamado después «rimas aragonianas»); se trata, en efecto, no de rimas, sino de la conjunción de una asonancia final con una aliteración inicial, por otra parte, ya utilizada en antiguas formas de poesía.

III - La estética de la disposición de las rimas

Es la disposición de las rimas lo que organiza a los versos entre sí y da al poema rimado una forma de conjunto. Las *rimas planas* que van de dos en dos *(aa bb cc dd...)* y que forman, pues, un discurso continuo, muy ligero y, al mismo tiempo, homogéneo; es la disposición del teatro clásico o de la poesía narrativa (de la novela cortesana a las formas épicas modernas). Las *rimas abrazadas (abba)* forman cuartetos cerrados, tales como los del soneto*. Las rimas cruzadas *(abab)* forman cuartetos más abiertos y en paralelismo con ellas mismas, mientras que los de las rimas abrazadas tienen una simetría interior. Las estrofas están estructuradas por la disposición de sus rimas, de las cuales ciertas disposiciones son clásicas (tal como la estrofa de la oda: *ababccdeed;* el comienzo abre lo que el final amplifica y cierra). Un poema construido sobre pocas rimas que se reencuentran de estrofa en estrofa es un organismo profundamente unido a sí mismo en su complejidad; así son el soneto, el villancico*, el pantum*, la balada*, etc. La *terza rima* encadena una serie de tercetos en los que, para cada uno, el tercer verso rima con el primero, y la rima central es retomada por el primer y tercer verso del siguiente terceto; esto forma una especie de trenza pegada y entrelazada; es la disposición adoptada por Dante en la *Divina Comedia.*

No hay que desestimar, finalmente, los intentos de una verdadera ebriedad verbal de las rimas tal como se las encuentra en el llamado estilo marótico*, que es, sobre todo, el de los Grandes Retóricos*. Aquí desarrollan la rima *malabarista* que hace rimar un verso con el primer hemistiquio del siguiente *(Quand Neptunus puissant Dieu de la mer // Cessa d'armer caraaues et galées),* la rima *fraternal* que retoma el comienzo del verso siguiente *(Mets voile au vent, cingle vers nous, Caron // Car on tâttend),* la rima *coronada* en la que la última palabra del verso es una parte de la palabra que la precede *(La blanche colombelle be lle...),* la rima *quebrada* que hace rimar los hemistiquios, corta el poema en dos en la línea de las cesuras y hace con él, por mitades, dos poemas de diferente significado; etc. Voltaire la ha tomado irónicamente en *Zadig:* «Par la les plus grands forfaits / J'ai un troubler la terre; –sur le trône affermi / le Roi sait tout dompter. –Dans la publique paix / l'Amour fait seul la guerre, –C'est le seul ennemi / qui soit à redouter»; lo que ofrece con los primeros hemistiquios: «Par les plus grands forfaits –Sur le trône affermi, –Dans la publique paix, –C'est le seul ennemi». Sería un error ver en estos refinamientos una distracción únicamente; la rima hace del poema, en tales casos, un cosmos «simpático a sí mismo» y teje una especie de embrujamiento por estas repeticiones matemáticamente agenciadas por el Verbo creador. A. S.

➢ ALITERACIÓN, CRUZADO, ECO *[III]*, ABRAZADAS (RIMAS).

RISA

I - La risa, hecho físico

Se define por la contracción de los músculos faciales que levantan las comisuras de la boca, realzando las mejillas, etc., junto con una vocalización con expiraciones, sacudidas convulsas que forman la risa propiamente dicha. Intensa o prolongada, la risa da lugar a reacciones secundarias (congestión del rostro, movimientos de la espalda, etc.).

La mímica o la imitación de la risa intervienen en las artes, sobre todo en las artes plásticas y las artes del espectáculo, e incluso en otras como la música (la orquesta imita las carcajadas en un pasaje de *Coppélia).* Pero la risa interesa a la estética como reacción que pretende provocar el cómico y las categorías estéticas próximas. Innumerables autores han intentado definir las fuentes de la risa; se puede dar una idea de su variedad clasificando las teorías de la risa, únicamente en lo que concierne a las artes.

II - La risa de devaluación

La gran mayoría de los análisis hacen de la risa un comportamiento de depreciación: «juego de devaluación», «sector de la armonía perdida», dice Charles Lalo *(Estética de la risa,* 1949). Las formas de arte más típicas son aquí la caricatura, la sátira cuando pretende matar por medio del ridículo y una gran parte del teatro cómico.

1 / La devaluación individual

Ya Platón y Aristóteles mostraron algo de desprecio por el objeto de la risa. Hobbes, en el *Tratado de la naturaleza humana* y en el *Leviatan,* plantea una teoria de la risa. Ve la risa como una explosión de orgullo, «un súbito sentimiento de triunfo que nace de la concepción repentina de alguna superioridad en nosotros en comparación con la inferioridad». Hacia la misma época, Descartes describe una variedad de la risa debida a que se percibe un pequeño mal en una persona a la cual se creía digna *(Pasiones del alma).* Lipps (*Komik und humor,* 1898) hace nacer la risa del empequeñecimiento de lo que uno esperaba como lleno de significación.

Estas teorías de la risa depreciativa han sido sostenidas por muchos autores, pero entre ellos hay que hacer un sitio aparte a quienes hicieron de la risa una concepción teológica; ven en ella la marca de un orgullo propiamente diabólico; esto sería incluso una consecuencia del pecado original. Si los padres de la Iglesia, como San Basilio, han juzgado la risa indigna de un cristiano, los principales de estos «*agé lastes*» son Bossuet, Lamennais *(Sobre el arte y lo bello,* 1841) y Baudelaire *(Curiosidades estéticas, Sobre la esencia de la risa y en general del cómico en las artes plásticas,* 1885).

Los románticos alemanes hicieron, sin embargo, una tesis metafísica de la risa irónica, caída del infinito en la nada por la mediación de lo finito. Así se va de la ironía, según Schelling (ironía de Dios que, cansado de ser uno, engendra en sí mismo) a la posición de Zeising *(Aesthetische Forschungen,* 1855: «Cuando el Dios supremo llega a la *nada,* se produce un mundo. Y cuando su imagen, el hombre, encuentra la nada, se produce la risa. El universo es la risa de Dios»).

2 / La devaluación social

Hegel veía en la risa una acción de lo negativo. Él y Marx situaron lo cómico en la dialéctica de la historia. Para Hegel la risa, al disolver, niega una época precedente, la desvalorización pasa a dar lugar a una nueva fase del arte. Para Marx, la comedia señala la última fase de una forma histórica. Se les ha objetado muchas veces que los grandes autores cómicos no están siempre situados en épocas de decadencia (como Luciano, invocado por Marx), sino a menudo en los momentos de apogeo de una civilización, de una literatura.

La teoría de la risa como castigo social es tradicional. Esto se dio ya en Horacio *(«castigat ridendo mores»)* y en los teóricos clásicos de la comedia. El ejemplo evidente aquí es el de Molière. Por lo demás, son ejemplos tomados sobre todo en el teatro cómico clásico, así como en el vodevil del siglo XIX (Labiche), sobre los que Bergson apoya su teoría de la risa. Esta compleja teoría combina tres explicaciones: social, intelectual y vital. Socialmente, Bergson ve en la risa una reacción de defensa de la vida en común, amenazada cuando un individuo deja de adaptarse a los otros y de prestarles atención; se trata, pues, de una *represión de la sociabilidad.* Sin simpatía por la persona de la cual nos reímos, el que se ríe no tendría más que una reacción *puramente intelectual* (Bergson no considera aquí como emociones o sentimientos más que los de la simpatía; cae en la paradoja de hacer de la risa un fenómeno no afectivo); Bergson concluye que el objeto de la comedia es un concepto general, mientras que el arte y, en particular la tragedia, buscarían siempre lo individual. Finalmente, la atención a los otros, exigida por la sociedad, sería únicamente posible en la tensión y la elasticidad que Bergson considera características de la vida; su ausencia reduciría al hombre a los puros automatismos y lo risible sería, entonces, lo *mecánico adherido a lo vivo.*

La teoría de Bergson verifica muchos hechos, pero está lejos de ser aplicada a todos; se le han hecho muchas objeciones, de las cuales citaremos solamente las que se sitúan específicamente en el dominio estético. Ciertos autores hasta le han contradicho a priori. De este modo, Balzac *(Revue parisienne,* 25 de julio de 1840) atribuye precisamente a la reducción de lo vivo a lo mecánico ciertos fracasos flagrantes de los escritores, tales como Fenimore Cooper, que intentaban en vano hacer reír. Pues el verdadero genio cómico, para Balzac, es un surgimiento en el que incluso la repetición está constantemente renovada según las circunstancias; la repetición mecánica señala una impotencia en el autor y provoca, en lugar de la risa, ya sea la irritación, ya sea el aburrimiento. En apoyo de la posición balzaquiana, se puede señalar que en muchos casos de repeticiones cómicas, no es el propio hecho de la repetición lo que hace reír, sino su relación con las circunstancias (como el ¿Qué diablos iba a hacer en este infierno? de los *Fourberies de Scapin).* También se ha notado que ciertos ejemplos ofrecidos por Bergson, como el resorte del diablo, son más bien lo vivo adherido a lo mecánico (pues esta vida inesperada dada a los objetos inanimados es una gran fuente de comicidad, a menudo empleada con éxito en el teatro, el cine y en dibujos animados). Finalmente, la sociedad reprime a menudo por medio de la risa lo que es novedoso, invención, originalidad, todo lo que no es conforme a sus estereotipos y sus usos fijos.

Esta última anotación ha llevado a los estudiosos de la estética a poner en duda la identidad admitida por los autores precedentes entre lo risible, lo ridículo y lo cómico (Bergson emplea estos tres términos indistintamente como sinónimos). Etienne Souriau, en «Lo risible y lo cómico» (1948), opone lo risible, anestético e, incluso a veces antiestético, y lo cómico, estético. Muy a menudo lo risible, es decir, lo que de hecho ha provocado una risa, no tiene ningún carácter cómico; sucede que incluso puede ser una simple reacción de incomprensión ante una forma de arte, una actitud estética, a la cual no se estaba acostumbrado. Además, lo cómico está lejos de hacer reír siempre; hay muchas formas de humor con las cuales nos divertimos pero con las que no nos reímos.

III - La risa de escape

La *risa-sorpresa* es su variedad más evidente y es a ella a la que se achaca la reacción torpe de la risa ante una nueva forma de arte. Al lado de la risa guasona, Descartes situaba una risa de sorpresa feliz. Kant se sitúa en la intersección de las teorías de la risa-sorpresa y de la risa-devaluación. Escribe en la *Crítica del juicio* (primera parte, *Crítica del juicio estético,* § 54): «La risa es la afectación que resulta de la negación brusca de una espera aumentada a un elevado grado». Precisa que no se trata de la «transformación del objeto esperado en su contrario», que no hace reír y que puede ser una decepción; hay risa cuando la espera comportó «algo que pueda hacernos ilusión», que esta apariencia se desinfle y revele que en realidad no había nada.

La *risa alivio* es una de sus formas cuando la espera era una inquietud. En una película policíaca y humorística, una puerta se entreabre lentamente y todos los indicios hacen pensar que un asesino va a entrar; la cámara se adelanta y muestra, en picado, la entrada de un gatito. El efecto es irresistible y la sala se carcajea con una risa propiamente kantiana. La negación, por otra parte, no tiene por qué ser brusca; Bernard Shaw, en *El león de Androcles,* saca un partido muy curioso en la escena del circo, por el hecho de que la angustia llevada hasta su *apogeo* no puede prolongarse en este alto nivel y su propia duración la destruye; lo cual crea la transición hábil y progresiva de lo angustioso a lo cómico.

A veces hemos apreciado en la risa la ruptura de una angustia existencial. De este modo Chapiro *(La Ilusión cómica,* 1941) hace de la risa una expulsión de lo absurdo que «no tiene derecho de ciudadanía en nuestra «consciencia de lo real»; este proceso de irrealización libera el sentimiento de la angustia, también Chapiro relaciona la risa con la religión, por medio de una función común de catarsis en torno al temor de la muerte: Para Mac Eastman *(The sense of humor,* 1921; *Enloyment of Laughter,* 1936) la risa se debe a un estado de espíritu *fun,* juego y alegría a la vez, divertimento opuesto al estado de *earnest,* provocado por tomar la vida en serio, que sería el tipo de actitud religiosa. Sirve de preventivo contra las frustraciones, decepciones, posibles angustias: es un «parachoques».

James Sully, en su *Ensayo sobre la risa* (1902), distingue tres factores: la sorpresa de lo inusual, la expansión tras una angustia y la felicidad del juego. La risa-juego, que ya figuraba en Goethe y en Kuno Fischer, es también tomada por Dugas *(Psicología de la risa,* 1902): la risa marca un punto de vista lúdico desde el cual se trata a lo real como irreal y a lo irreal como real. De este modo, emancipada de las obligaciones de lo real, la risa se libera (cf. Renouvier y también Penjon *La risa y la libertad,* 1893). Pero ¿por qué la euforia de la libertad provoca la risa antes que el entusiasmo o cualquier otra reacción? Hay, pues, que suponer otra causa, ya que el escape, el alivio, la depreciación también pueden provocar, igualmente, otros efectos distintos de la risa.

IV - La risa de coincidencia formal entre esencias independientes

En los casos citados anteriormente, la risa aparece cuando dos seres, hechos, etc., de naturalezas separadas y sin comunicación entre sí, se reúnen en una coincidencia perfecta y gratuita de sus formas. Un juego de palabras como el retruécano, une bajo una misma forma sonora dos expresiones verbales que tienen un contenido semántico absolutamente diferente. Los mejores gags del cine o del teatro cómico, o del circo, nos llevan a una serie causal movida por su lógica interna que desvela un hecho que resulta de ella y, sin embargo, parece ser totalmente extraño. Muchas historias en imágenes o en dibujos humorísticos juegan con semejantes concordancias (por ejemplo, entre los hábiles zig-zags de un esquiador de slalom o un fugitivo que hace «crochets» para evitar a su perseguidor). Los efectos cómicos de las artes no representativas están aquí particularmente esclarecidos: generalmente la esfera de lo cómico inspira sobre todo a las artes del espectáculo, del lenguaje o de la representacón plástica; pero, aunque sean muy escasas, existen casos de comicidad en artes tales como la música o la arquitectura; y aquí la concordancia de dos realidades extrañas en sí produce la risa (como, por ejemplo, una casa que intenta tomar la forma exacta de un objeto completamente distinto, como, por ejemplo, un zapato; o, en música, una melodía que hace concordar un ritmo alegre y saltarín con el timbre grave y pomposo del instrumento que lo ejecuta; o, en danza, movimientos sacudidos, posiciones hacia adentro perfectamente insertadas en un conjunto que, por naturaleza, pide la continuidad y la posición hacia fuera).

Las risas, en estos casos, son a veces depreciativas, como ante una caricatura que hace perfectamente concordancia con un personaje real y muy ordinario con una fealdad anormal; pero también hay risas de admiración ante lo que esas fusiones inesperadas revelan de ingeniosidad, de espíritu, de dominio de una situación. Criticando un ejemplo de Bergson, Etienne Souriau escribe: «es falso que nos riamos del hombre que se cae. Nunca nos reímos, pura y simplemente, porque se caiga un

hombre. Es necesario que haya algo más (...). En realidad, alabamos más que despreciamos, y lo que alabamos riendo, es lo pintoresco espectacular, lo gratuito, lo inesperado, la ingeniosidad gestual». En sociedad, quien hace reír es, a menudo, quien admiramos, quien sabemos capaz de apiñar al grupo en una alegría común; he aquí otra función de la risa que no podemos ignorar.

V - La risa colectiva

Las teorías precedentes observaban, sobre todo, la relación del o los rientes ante lo que les hace reír; pero Hobbes y Bergson esbozaron una teoría de la risa como reacción colectiva: la risa para ellos necesita un público, no nos reímos solos. (Es curioso que Voltaire, en el artículo *Risa* del *Diccionario filosófico,* haya tomado partido contra Hobbes, sin nombrarlo, teniendo en cuenta lo mucho que utilizara como arte la risa de devaluación; y saca de ello el argumento de la existencia de la risa solitaria.) En las risas colectivas, la sociología de la risa ha puesto en evidencia casos en los que no se ríe *de* o *contra,* sino *con.* De este modo, la risa desarma: se está *con* cuando nos reímos. Además, la risa puede tener como función justamente la de establecer un *nosotros,* por comunión de los *Yo* rientes; esto sobrepasa el simple contagio. James Sully califica esta forma de «risa coral»; Dupréel, en «El fenómeno sociológico de la risa» *(Revue philosophique,* 1928) distingue la «risa de exclusión», que arroja del grupo, y la «risa de acogida» que hace entrar en él. Para el estudioso de la estética, uno de los casos más evidentes de la risa connivente es la que une al público de un espectáculo gracioso, uniendo tambien al público con los actores.

Victoroff, en *La risa y lo risible, introducción a la psicosociología de la risa* (1952), demuestra la existencia de «risas de aprobación» y también de estereotipos de la risa, socialmente aprendidos. Lo que hace reír en una civilizacion no hace reír siempre en otra; Victoroff observa que los «diez mandamientos del cómico», con los cuales Max Eastman quiere mostrar de modo sistemático la diferencia entre una buena y una mala chanza, definen exactamente el humor americano. En su contribución a *La Risa, fenómeno humano* (volumen colectivo, 1959), Victoroff da cuenta de sus investigaciones estadísticas sobre la apreciación de las diferentes formas del cómico según los modelos sociales (estos estudios tenían como finalidad encauzar la elección de emisiones radiofónicas); el máximo de concordancia se sitúa en «lo cómico extravagante».

VI - La risa de admiración

Si es verdad que existe una perfección de extravagancia, ocurre también que la risa sobreviene ante lo que no parece extravagante, sino perfecto en su belleza. Sus formas más puras han sido observadas en el niño, aunque también en el adulto. Podemos evocar aquí a Spinoza, que distingue explícitamente *irrisio* y *risus. Irrisio* es la irrisión, la risa de devaluación; *risus* es «pura alegría», tránsito a una gran perfección, que nos hace participar de la naturaleza divina. ¿No es una alegría el descubrimiento de un *mayor valor* ahí donde se calibraba uno menor? Ahora bien, encontramos estos casos en las risas de admiración.

VII - La risa de vitalidad dichosa

Siempre en la línea de Spinoza, paso a una mayor perfección en la alegría de considerar su poder de producirse, finalmente encontramos la risa *sin objeto externo,* nacida de la actividad y del dinamismo de la vida. Es, por ejemplo, la risa del niño que corre, se maravilla de sentirse tan ligero y tan fuerte y se ríe del correr. Ahora bien, estas dos risas, risa de admiración, risa de vitalidad dichosa, han sido poco estudiadas. Hay aquí ciertamente una laguna en los trabajos sobre la risa, y sobre todo en los trabajos de estética; y, por ello, una vía abierta para futuros trabajos. Quizá es debido este hecho a que estas risas son difíciles de provocar voluntariamente y por el arte. Rebajar es mucho más fácil. Para que el arte logre provocar esta risa ligera y dulce del éxtasis dichoso ¿no necesitaría tener algo de divino? A. S.

➢ Bufón, Caricatura, Espíritu, Grotesco, Humor, Insólito, Juego, Espiritual, Tensión.

RITMADO / RITMAR. ***I*** - Dar cierto ritmo, sentir algo como organizado según tal o cual ritmo. Se dice, por ejemplo, que un verso alejandrino puede estar ritmado en 7 más 7 o en 8 más 6, que un decasílabo puede ritmar 5 más 5 o 4 más 6 o 6 más 4, según dónde esté situada la cesura*.

II - Donde el ritmo está fuertemente marcado. Se dice sobre todo de la manera de interpretar un fragmento musical o de recitar versos. A veces es también una indicación dada al intérprete: «bien ritmado». A. S.

RÍTMICO. Adjetivo, de *ritmo**.

I - Relativo al ritmo, que concierne a los hechos del ritmo. Éste es el significado empleado en estética normalmente.

II - En el que el ritmo constituye el hecho esencial. Este sentido es más propio del lenguaje corriente que del vocabulario estético.

III - Que presenta un ritmo regular, o incluso adormecedor. Éste es un significado impropio, aunque bastante utilizado, sobre todo en el lenguaje corriente. La estética apenas lo utiliza. A. S.

RITMO

I - Estética general

La palabra procede del griego *rhytmos,* primitivamente «manera de fluir» (*rhein,* fluir). Platón hizo de él un término estético en *El banquete,* 187 b-c, donde el ritmo se plantea como una oposición, tras una armonía, entre lo rápido y lo lento en música y poesía; lo definió en las *Leyes* (665 a) como «el orden en el movimiento». Aristóteles lo extendió a la prosa en primer lugar, depués concibió la idea de los ritmos en el espacio, donde los ritmos naturales regulan el mundo de forma divina. La noción estética de este concepto se constituyó entonces. El ritmo es, según el compositor Vincent de Indy, «el orden y la proporción en el espacio y en el tiempo» (*Cours de composition*

musicale, 1903-1909), y esta disposición equilibrada en un marco espacio-temporal es válida para todas las formas artísticas. El ritmo determina la ordenación de las líneas, las formas, los colores, los movimientos y los sonidos.

Así, Henri Delacroix escribió *(Psychologie de l'art)* que «el ritmo estético nos muestra la organización del tiempo, del espacio y de la cantidad mediante una conciencia activa que construye conjuntos organizados en el corazón, de los que ella marca las diferencias. El ritmo es, por tanto, un sistema de tiempos o de espacios unidos siguiendo un orden». Esto se puede comparar con la célebre definición de cuadro propuesta por Maurice Denis (una superficie plana recubierta de colores reunidos en un orden determinado).

II - Música

Según testimonios muy antiguos (varios milenios antes de Cristo), las percusiones acompañaban a la danza y a los cánticos. Se sabe también que los hombres prehistóricos usaban el arpa (claramente representada en los frescos de las grutas del Néguev en Israel). El ritmo expresa la sucesión de sonidos dentro del tiempo musical, «hace del motivo una unidad, una individualidad: es el que da su valor y su importancia a la sucesión de los sonidos; es el hilo en el que se ensartan las perlas de distintos colores y de forma y grosor diferentes» (Henri Delacroix, *op. cit.).* Las relaciones rítmicas no son sólo de duración, son también relaciones «de intensidad y de agudeza», añade Vincent de Indy.

La gran ley del lenguaje musical es el ritmo de los sonidos, que establece la claridad y el orden en su sucesión que, sin ley, sería un caos. Hay que señalar que el ritmo esta asociado al oído, porque, para percibirse, el período rítmico nunca debe sobrepasar los límites de las imágenes auditivas: debe limitarse tanto su rapidez como su lentitud. Para que aparezca de forma clara el dibujo de un elemento rítmico es muy importante que se interprete en un *tempo* adecuado. Algunos virtuosos que no aciertan con la velocidad adecuada, destruyen totalmente el ritmo de la obra que interpretan. La no observación del ritmo oscurece el sentido de la frase musical. El error en el ritmo –o la ausencia de éste– hacen ininteligible la frase musical.

De hecho, la psicología de la percepción del ritmo es muy compleja, ha sido el objeto de múltiples estudios modernos (ver los trabajos de Paul Fraisse y en especial la *Psychologie du rythme,* 1974).

Por otra parte, es necesario separar claramente la noción de ritmo de nociones vecinas y diferentes a las que se le suele asociar, como el *tempo,* lo *agógico** y el *compás,* de los que hay que diferenciarlo de forma tajante.

1 / El ritmo y el acento

El acento, que es un efecto de fuerza e intensidad, es uno de los fundamentos del ritmo musical. La música extrae del acento rítmico todo su carácter y su personalidad. La importancia del acento en el ritmo musical es especialmente evidente en la música descriptiva o popular, que expresa los sentimientos mediante sus variaciones de acentuación. La división rítmica se apoya en los diferentes valores de intensidad que dan a la música su color y su «clima». La acentuación –más o menos marcada– combinada con los cambios de movimiento –más o menos rápido– y de sonoridad –más o menos fuerte– crean de este modo una «paleta» musical, superponiendo su dibujo al de la melodía. En una obra, no interpretar los acentos o cambiarlos es traicionar el pensamiento de su autor. Hacerse con el acento rítmico de la música es esencial para «devolver» una obra a su verdad. No respetar su ritmo es desnaturalizar el sentido de la misma.

2 / El ritmo y el compás

Desde la Antigüedad sabemos que el canto es un aspecto esencial de la música y «en el canto, el ritmo lo es todo» (había dicho Platón). El canto, unido a la poesía que habla a la imaginación, se asocia al ritmo que «se pega al oído y ayuda a retener los poemas» (F. Liszt, *Les Bohemes et leur musique en Hongrie).* Cuando el canto se convierte en canto llano, su ritmo no es todavía tributario de ningún compás. Obedece, dice San Agustín, a los latidos del corazón o, según Guy de Arezzo, a la respiración, semejante a la del caballo que sube una cuesta, llega hasta arriba y luego desciende. La esencia del ritmo reside en «ese curso de la voz, esa ondulación sonora que sentimos dentro de nosotros mismos... esa sucesión de notas desiguales, ahí aparece el ritmo en su noción esencial y primordial» (Dom Mocquereau, *Le nombre musical grégorien).*

La música polifónica que siguió al canto llano fue primero esencialmente rítmica y el compositor no sintió la necesidad de someter el ritmo de su frase al compás. Éste no intervendrá hasta el siglo XVI y es importante distinguirlo del ritmo con claridad y no confundirlo con él, como hacía Jean Jaques Rousseau. El compás es «la manera de dividir y subdividir el tiempo musical oponiendo un orden periódico a la libertad del ritmo» (R. de Candé, *Diccionarie de la musique).* El ritmo es natural y se apoya en las relaciones de intensidad y de duración de los sonidos, el compás es una división artificial. Confundirlos ha tenido para la música «consecuencias deplorables» (V. de Indy) y empobrece el ritmo, que es forzado por las exigencias restrictivas del compás. El ritmo no es aritmético, sino «un equilibrio sutil donde la duración, la intensidad, la altura y el timbre contribuyen a partes iguales» (Louis Laloy, *Comoedia,* abril, 1914). La coincidencia del ritmo y del compás no es nunca necesaria, el ritmo «contiene al tiempo sin someterse a él» (René Dumesnil, *Le rythme musical).* El ritmo depende del oído cuando el compás es un cuadro gráfico que aquél puede interrumpir a su antojo. Algunas obras musicales pueden estar también bajo la obediencia total del ritmo (cfr. L. Laloy) como *La consagración de la primavera,* de Igor Stravisnsky. Otras mezclan los ritmos, sin preocuparse de superponer los compases. En el Baile de *Don Giovanni,* Mozart, ante el terror de

los músicos que han de interpretarlo, entremezcla una contradanza, un vals, y un *minué*...

Hay que señalar el hecho de que el director de orquesta no es un simple indicador del compás. Él lo marca con su batuta, pero con su mano izquierda y con todo su cuerpo introduce el compás en el ritmo, lo organiza, marca los acentos y determina la intensidad, avisa a los que deben intervenir y expresa con su actitud el ritmo del texto musical.

El jazz*, que ha influido profundamente en la música del siglo XX, se apoya sobre ritmos variados. Manifiesta una fuerte atracción por el ritmo binario –batería, bajo, etc.– y por el ritmo sincopado, en el que uno nuevo se establece a contratiempo del ritmo original. La combinación de la síncopa y el bajo crea una infinita variedad de ritmos. L. F.

III - La danza

El ritmo coreográfico sigue al ritmo musical, o, de manera más exacta, los dos coinciden, ya que la danza tiene su propio ritmo.

La organización del movimiento de la danza en el tiempo comienza con el ritmo binario: alternancia de tiempos fuertes y débiles. El ritmo ternario es igualmente elemental, porque permite una acentuación alternativa a derecha e izquierda. En las danzas primitivas o populares, el tiempo fuerte se solía marcar golpeando el suelo con los pies o aplaudiendo. Así pues, existe una relación entre el ritmo de la danza como disposición organizada en el espacio y la estructura del cuerpo humano, con sus simetrías y asimetrías. La danza clásica pura se adapta mal a las rupturas rítmicas y algunas composiciones musicales, como *La consagración de la primavera,* no pudieron encontrar hasta la segunda mitad del siglo XX una expresión coreográfica coherente, gracias a la técnica de lo clásico contemporáneo. Ciertos coreógrafos, como George Balanchine, buscan una equivalencia rítmica concreta y rigurosa entre música y danza, «un paso con cada nota», por así decir. Otros, como Serge Lifar, hacen que coincida la frase melódica con la coordinación coreográfica. Hoy en día, coreógrafos como Merce Cunningham prefieren disociar las dos cosas y organizan su ballet en contra del compás o fuera de él de forma deliberada.

El ritmo contribuye a la expresividad de la danza. Los mismos pasos ejecutados con más o menos rapidez, de manera ordenada o anárquica, ligados o separados, sugieren sentimientos o ideas diferentes.

El arte del bailarín –y de la bailarina– consiste, en lo que se refiere al ritmo, en dar un aire personal a su actuación mediante pequeñas variaciones en el tiempo, anticipándose o retrasándose.

El ritmo propio de la danza, independiente del de la música que le sirve de soporte, fue puesto de relieve por Serge Lifar durante sus investigaciones para la creación del ballet *Icare* en 1935, en el que la coreografía precedió a la composición musical. Más tarde se crearían ballets sin música, como *La Création,* de David Linchine, en 1948, en los que el ritmo de la danza carece de cualquier soporte sonoro. G. P.

IV - Literatura

Los ritmos literarios descansan sobre el reparto temporal de varios aspectos de los sonidos. Aristóteles hizo apoyarse al *ritmo* en los ascensos y descensos de la voz (mientras que la métrica dispone regularmente las largas y las breves). Los latinos llamaban *ritmo* o cantidad a toda organización regular, tanto de la duración como de los acentos. Todo esto es válido para la poesía y la oratoria.

En la Edad Media, el concepto de ritmo aparece como noción eminentemente poética. Los teóricos medievales (Everardo el alemán, Juan de Garlande, etc.), a pesar de un vocabulario variable, llegan a una conclusión muy clara: el *ritmo* o *cantidad* es un «tratamiento» y una «modulación» de los elementos sonoros de la lengua y podemos distinguir varias clases: la disposición de las sílabas tónicas y átonas, la de las sílabas largas y breves, la organización en grupos de un número dado de sílabas y la de la *consimilis vox,* es decir, del retorno de una misma sonoridad (para este último caso, la lengua vulgar crea la palabra *rima**, doblete de *ritmo,* designando, de este modo, uno de los tipos mediante el nombre del género; todavía en el siglo XVI algunos autores franceses escribían en este sentido «la rhytme»). Estas diferentes clases de ritmo pueden influir unos sobre otros; así, un acento tónico puede alargar una sílaba. Y cada tipo presenta dos variantes: una en la que las acciones sonoras están dispuestas en grupos iguales (*partes similares)* y otra donde las modulaciones rítmicas hacen variar la largura de los grupos desiguales (*partes no similares).*

La época moderna reintroduce la idea de los ritmos de la prosa. Pero el deseo de hacer coincidir los hechos rítmicos de las lenguas modernas con las teorías de la Antigüedad dificulta la reflexión sobre el período clásico. La época contemporánea renueva con sus métodos el estudio de los ritmos: no desea legislar normativamente a partir de principios, sino extraer las formas a partir de la observación de los hechos. Para esto se recurre a la experimentación y a la anotación, tras el análisis de los hechos sonoros. Mediante tales métodos, Pius Servien, por ejemplo, distingue los *ritmos de intensidad,* los *ritmos de timbre* y los *ritmos aritméticos* (por el número de sílabas). Numerosos trabajos sobre los ritmos poéticos han permitido a gran cantidad de autores mostrar las combinaciones e interferencias entre ellos. Se ha podido comprobar que, en versos con el mismo número de sílabas sujetos al ritmo, los acentos tónicos determinan pies (el tiempo fuerte sobre la primera sílaba del pie). Estos pies no son estrictamente isócronos, ya que el fraseado que alarga el tiempo de cada sílaba no permite medir de manera exacta dos breves por una larga; las sílabas acentuadas son largas. Además hay que tener en cuenta las anacrusis, así se llama a las primeras sílabas no acentuadas que comienzan un verso, antes de que un acento tónico no haga comenzar un pie. La unión de todo esto forma lo que Etienne Souriau llama «*el arabesco del dibujo que traza la onda rítmica*» y «*son los perfiles de estos arabescos los que consti-*

tuyen el hecho estético esencial» (La correspondance des arts).

Pero el ritmo no es sólo propio de la poesía. Se pueden encontrar ritmos en la prosa, determinados por el reparto de acentos tónicos en las frases y modulados por la desigualdad de longitud de las sílabas y los ascensos y descensos de la voz. Pius Servien, que estudió especialmente los ritmos de la «prosa lírica» –es decir, aquella «de la que los ritmos son parte integrante», opuesta a la «prosa científica», en la que sólo cuenta el significado–, distingue los «ritmos de canción», donde las series de las cantidades de sílabas entre acentos dan las mismas o múltiplos de las mismas cantidades, y los casos de prosa fluida y sin ningún riesgo de versos blancos, que, por el contrario, evitan dichos múltiplos (cfr. *Lyrisme et structures sonores*, y *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique).*

Así pues, los ritmos, como la melodía o lo agógico, pueden encontrarse igualmente en la música y en la literatura, aunque con un material sonoro que no es idéntico. Esto justifica de una forma objetiva lo que los poetas sienten de manera intuitiva. «La armonía interna» del verso (como dijo Lamartine) depende del ritmo como orden y cantidad: Victor Hugo dijo en su *William Shakespeare:* «El número se revela al arte mediante el ritmo, que es el latido del corazón del infinito. En el ritmo, ley del orden, se siente a Dios».

A. S.

V - Arquitectura

Mientras que el ritmo musical o literario se inscribe en el tiempo, el ritmo en arquitectura, que es también un tipo de música, se inscribe en el espacio.

La fachada de un edificio o de un monumento no es tan sólo un muro desnudo: las aberturas, puertas y ventanas cortan su desarrollo conforme a un orden y una proporción que son sus acentos particulares y crean su ritmo. En una columnata, la distancia entre las columnas puntúa su espacio, y la sucesión de las mismas es el ritmo que la unifica. Los capiteles, los cornisamientos de las puertas, las acroteras sobre los techos, las curvas y las contracurvas, son como acentos que rompen la monotonía y dan vida al edificio. Si la inmutable «proporción áurea» de los pitagóricos, que preside el plano de tantos monumentos, es su compás, su decoración y su ornamento son su ritmo. Serlio y Paladio, los grandes arquitectos italianos del Renacimiento, son maestros incontestables del ritmo en arquitectura. No obstante, éste interviene también en el plano, y la arquitectura barroca ofrece numerosos ejemplos de edificios en los que las formas se imbrican con viva y rítmica fantasía (podemos citar los planos –muertos antes de nacer– de Bernin para el Louvre y el de LeVau del Instituto de Francia).

Sin embargo, no se puede decir que la arquitectura, arte de los volúmenes en el espacio, exista totalmente al margen del tiempo. «¿Hay edificios instantáneos?», pregunta Paul Souriau en *Esthétique du mouvement.* «¿Se ve a la vez el interior y el exterior de una catedral, el impulso de las flechas y el cántico de las columnas? ¿No hay una evolución melódica –no sólo por la contemplación sucesiva, sino por el paseo que realiza el espectador– de los diversos aspectos estéticos que el edificio nos ofrece por partes y en un orden concreto?...». No se trata de otra cosa, sino del ritmo interno del edificio percibido por el que lo mira. Así pues, se forma para cada persona que lo contempla un ritmo compuesto por la progresión de su emoción ante la obra y por la melodía interior de ésta.

VI - Escultura

El ritmo es aún más evidente en el caso de una estatua, en la que determina el equilibrio, la actitud, el gesto y toda su vida interior. El ritmo de la estatua, que es un gesto en el espacio, también depende de un desarrollo temporal: nos hace dar vueltas alrededor para percibir todos los aspectos e interpretaciones posibles.

VII - Pintura

En pintura, el ritmo interviene con fuerza en la concepción interna de un cuadro y su composición. Toman parte en ello diagonales y horizontales, curvas y volúmenes, sombra y luz. Estudiar un cuadro es hacer evidente el ritmo interno de la obra, su movimiento, sus toques intensos, sus líneas de fuerza, su orden en el tiempo y su proporción en el espacio.

En conclusión, se podria decir que las artes espaciales y las artes temporales, las sensaciones visuales y las sensaciones auditivas, tienen en común el concepto de ritmo. Es la analogía de las leyes de construcciones rítmicas la que da lugar a sus afinidades (cfr. Etienne Souriau, *Art et esthétique*, 1935). «La emoción creadora tiene su origen más allá de la inteligencia... no es semejante subjetivamente en todos los artistas, y todas las artes no se diferencian sino por su forma de exteriorizar el ritmo. Las cantidades donde puede inscribirse el ritmo se dan en el espacio o en el tiempo y el hombre, para crear sus símbolos, utiliza ambas posibilidades» (Jacques Roussille, *Au commencement était le rythme*).

L. F.

➢ ACENTO, ACENTUAR, AGÓGICO, ALTERNANCIA, ARTICULAR/ARTICULACIÓN, ARRITMIA, BINARIO, CADENCIA, CUENTA, MEDIDA, TERNARIO.

RITO

I - Actos, gestos particulares fijados por la tradición para celebrar un culto o una ceremonia

El rito es siempre la formalización de un gesto, de un acto; pertenece, pues, *ipso facto,* al dominio estético, el de las formas. Su cumplimiento, dependiente de la finalidad buscada y del contexto cultural, puede revestir una infinidad de aspectos. El rito posee un carácter repetitivo y comunicativo. Comporta generalmente un acto central elemental que puede verse acompañado de un ceremonial más o menos desarrollado con la finalidad de solemnizarlo.

1 / Los ritos religiosos

Al formalizar el acto arquetípico que le sirve de soporte, el rito religioso tiene por función revelar el sentido sobrenatural y expandir las fuerzas espirituales sobre los miembros de la comunidad que lo celebra. Los más importantes sacralizan las principales etapas de la vida –nacimiento, casamiento, ascensión a una función sagrada, funerales–, otros se relacionan con los ritos de las estaciones, trabajos, sucesos ocasionales. El rito religioso no es una representación, sino que es considerado como eficaz por sí mismo, por lo cual recurre no a la imitación, sino a una figuración simbólica, siendo considerados los símbolos como los signos materiales de las realidades invisibles. Los ritos pueden revestir formas estéticas muy diferentes. Por ejemplo, la liturgia oriental de la misa insiste en el esplendor, queriendo ser la anticipación de la liturgia celestial, mientras que en la liturgia romana subsiste una tendencia más intelectual.

2 / Los ritos mágicos

En ellos se representa a menudo el acontecimiento que se quiere provocar (magia imitativa). En los ritos de maleficio, se modela una efigie que se asemeje a la víctima. Los lugares mágicos están delimitados con la ayuda de trazos geométricos (círculos, estrellas con determinado número de aspas...). Los ritos están a menudo acompañados por encantamientos, por cantos.

3 / Los ritos profanos

En ocasiones se llama así a las ceremonias civiles: colocación de la primera piedra de un edificio civil, inauguración de un monumento... Sería más preciso hablar de ritos profanados, pues en el origen se trataba de actos sagrados, ritos de fundación, consagración. La eficacia de estos ritos es psicológica: exaltación de ciertos valores, conmemoracion de acontecimientos historicos o sociales. El registro estético de estas manifestaciones es más restringido que el de los ritos religiosos o mágicos.

II - Por extensión: lo que se hace según un orden tradicional o variable

Toda accion que tiende a repetirse y uniformarse en su desarrollo es a veces llamada rito (ejemplo: «ritos de cortesía»). La tendencia a la ritualización parece un rasgo, si no extendido, al menos general. La formalización de los actos puede, por medio de una estilización ceremonial, conferirle un valor estético. M. S.

➢ CELEBRAR/CELEBRACIÓN, CEREMONIA, HIMNO, RELIGIOSO.

ROBUSTO. Fuerte, sólido, resistente a las pruebas. Se aplica a una obra de arte, un estilo, un *hacer* que denotan vigor en la concepción, constitución firme, ejecución de buena calidad técnica e incluso de un cierto rigor en la preocupación del trabajo bien hecho, aunque no en la minuciosidad de los detalles, ni en la delicadeza demasiado refinada. Théophile Gautier llegó incluso a calificar al propio arte de robusto, en tanto que es la producción más duradera de una civilización y la más capaz de resistir al tiempo. A. S.

➢ MACIZO.

ROCOCÓ. Se podría decir que el estilo rococó es una devaluación del estilo grutesco, del cual surgió. Más pesado, más cargado, habiendo perdido la gracia y la medida, se desarrolla principalmente en la segunda mitad del siglo XVIII, en España, en Italia y sobre todo en Alemania (en Dresde y Munich).

En sentido figurado, el término rococó toma un significado diferente. Evoca lo anticuado y lo caduco, pero no despojado de un cierto encanto basado en las cosas del pasado. L. F.

ROJO. Color situado en el extremo del espectro solar, en el lado de las longitudes de onda más grandes (alrededor de 0,62 m).

El rojo tiene entre los colores una posición muy particular, privilegiada en algunos aspectos. Es un color vivo, brillante, cálido, estimulante y el que antes individualizan los niños más pequeños. Los estudios sobre los nombres de los colores en las lenguas más diversas muestran que éste es reconocido en casi todas partes como un color especial (cuando las otras zonas del espectro tienen, a menudo, nombres que designan extensiones de colores más amplias: por ejemplo, de modo frecuente, toda la zona de los azules y los verdes). Dentro de las lenguas indoeuropeas, es el único color al que se le puede reconocer un origen indoeuropeo común para un nombre que denomina a un color como tal, y no en cuanto a luminosidad o como referencia a un objeto coloreado. Por tanto, el rojo parece percibirse como específico mucho más que el resto de los colores.

Además, el rojo es el color del fuego y de la sangre, ambos de un interés fundamental para el hombre y, con mucha frecuencia, asimilados a la vida. Del mismo modo, hay simbolismos del rojo desarrollados universalmente que han desempeñado un gran papel en la literatura y las artes. El rojo es el color de la vida, de la fuerza, de la función guerrera, de la alegría, de lo que se eleva ignorando la gravedad, del ardor que abrasa, del amor divino, de la espiritualidad, de la belleza... pero también de las pasiones, de la muerte e incluso del demonio.

Por otro lado, las razones para utilizar el rojo encontraron dos circunstancias prácticas especialmente favorables para su utlización en las artes. En primer lugar, existen pigmentos minerales rojos muy extendidos, fáciles de pulverizar y mezclar con un componente adaptable que les permite conservar su bello color. Así, las técnicas pictóricas más antiguas (las artes prehistóricas) o las más simples pudieron usar el rojo de manera abundante. A esto se añade otra facilidad: el rojo nunca cambia de apariencia bajo la luz artificial, permite pintar de noche; de ahí su papel en las escenas nocturnas. A. S.

ROMANCE / NOVELA

I - Significado antiguo

La palabra romance *(roman* en francés) significa, etimológicamente, escrito en lengua romance, es decir, en lengua vulgar y no en latín erudito. Se

aplica, pues, a toda *obra narrativa, de determinada amplitud, escrita en lengua vulgar para la lectura*. Obra histórica y ficción, obra en verso y obra en prosa, todas estas variedades están agrupadas en la noción más general de *romance*. No obstante, la noción se corresponde con la aparición medieval de un género literario nuevo, establecido hacia mediados del siglo XII.

El romance se opone en un principio a los escritos eruditos en latín; se dirige, pues, a un público de un medio social elevado, aunque más amplio que el público especializado del clero (el autor de *Roman de Thèbes,* hacia 1150, lo dice expresamente). No obstante, se benefició de una tradición literaria erudita anterior: la *narratio fictionis* latina, la epopeya, los relatos novelescos bizantinos. Generalmente el lector de novelas se interesa sobre todo por las aventuras de los personajes y por la forma literaria de la obra, que en general está muy cuidada, en su redacción o en su composición; estos tres aspectos son, pues, bastante característicos del género novelesco.

La novela es escrita para ser *leída* –y esto se opone, entonces, a los géneros hechos para ser recitados o cantados (tales como la canción de gesta), y la literatura de transmisión oral– por los analfabetos del propio medio social elevado. La aparición de la novela va a la par con la difusión de la lectura y la formación de un gran público cultivado que lee por puro placer. Se sabe que la Edad Media descubrió la lectura silenciosa, sólo con los ojos. En la Antigüedad únicamente se leía articulando materialmente, en voz más o menos alta, las palabras descifradas. La moda de la novela está, pues, relacionada también a un nuevo modo de contacto entre el público y la obra, contacto más personal, más intimo y más intelectualizado. Más ligero también: se puede leer la obra a la velocidad que se quiera, se puede volver hacia atrás si se desea. La obra destinada a la lectura puede ser entonces más larga, farragosa y compleja que la obra solamente escuchada.

La novela saca provecho de ello y se opone, pues, finalmente a los géneros cortos como el cuento, la fábula, o la endecha. Evidentemte, el límite no está trazado, estableciendo las obras de extensión media una continuidad; pero se puede distinguir una tendencia al recogimiento y otra tendencia a la amplitud. Ciertas novelas medievales son verdaderas novelas río, como la versión llamada *Vulgata* del *Merlín-Lancelot-Graal* o el *Tristán* en prosa. Esta longitud permite procedimientos literarios tales como el *entrelazamiento,* en donde el autor sigue alternativamente a varios personajes o, más exactamente, varios puntos de vista*; la estética de la novela encuentra en ello grandes recursos.

Todas estas características subsisten después de la Edad Media en el concepto de novela, aunque la época moderna le haya añadido otras que van a restringir la extensión del término.

II - Significado moderno

Forma una especie en el género del significado *I,* siendo las dos diferencias específicas que determinan este nuevo significado la *prosa* y la *ficción.*

La moda de la novela en prosa se había ya desarrollado hacia finales del siglo XII, sobre todo tras el gran éxito del *Tristán* en prosa. Pero a partir de la época moderna clásica, la prosa se convierte en una característica del género. Huet, en el siglo XVII, escribe en la *Carta a M. de Segrais sobre el origen de las novelas:* «Anteriormente, bajo el nombre de Novelas, se comprendía no solamente lo que estaba escrito en prosa, sino más frecuentemente lo que estaba escrito en verso (...). Aunque hoy en día el uso contrario ha prevalecido, y lo que llamamos propiamente Novelas son *historias ficticias de aventuras amorosas, escritas en prosa con arte, para el disfrute y la instrucción de los lectores* (...). Tienen que estar escritas en prosa para ser conformes al uso de este siglo». Pero, ¿por qué el siglo le ha impuesto semejante uso? Quizá haya en él una solución de facilidad para escritores a menudo demasiado abundantes y prolijos. De todos modos, las novelas se hacen más familiares; Huet, comparándolas a la epopeya, dice que «las Novelas son más simples, menos elevadas, menos figuradas en la invención y la expresión.» Es un género con el cual el lector se siente al mismo nivel, en tanto que se siente más reverente en torno a la obra en verso.

No obstante, la época clásica fluctuó en su opinión: la prosa, ¿realza o no en la novela su carácter de «género noble»? La novela, ¿no debe tener un estilo especial, el «tono» o «estilo novelesco», que excluya las expresiones vulgares y admita un cierto lirismo? Dos posiciones se confrontan. Por una parte, una corriente realista admite una novela que describa la vida real y corriente, incluso haciendo uso de las trivialidades *(La Novela cómica,* de Scarron, la *Novela burguesa,* de Furetière, las novelas picarescas o *Moll Flanders* en la que Defoe transporta a un nivel literario de la producción las historias de salteadores o buhoneros). Frente a esto, otros ven en la novela el equivalente en prosa de la epopeya y la tragedia, formando estos tres géneros una especie de tríptico; la verdadera novela no debería entonces tener por héroes más que a grandes personajes, y por estilo, nada más que el estilo elevado (como en *Le Grand Cyrus* o *La Princesse de Clèves).* En nombre de esta concepción se ha criticado *Manon Lescaut* del abate Prévost o *La vida de Marianne* de Marivaux. Lenglet du Fresnoy, uno de los que mantienen esta tesis, veía incluso en el estilo una diferencia entre la historia y la novela: decía de *La Condesa de Montfort:* «Quizá no haya otra cosa que reprochar en esta obra que el tono demasiado histórico con que se aparta de la novela».

La otra característica de la novela en la época moderna es que se opone a la historia, siendo obra de imaginación. Este carácter parece esencial en un momento en que el espíritu científico adquiere un gran impulso, en el que el pensamiento clásico está prendado de la verdad. Esto no quiere decir que se desprecie lo ficticio, lo maravilloso o lo imposible. El mismo Descartes apreciaba las novelas de caballería, además estimó

como acción, y no como pasión del alma, el hecho de imaginar un palacio encantado o una quimera *(Las pasiones del alma,* artículo XXC). Sin embargo, lo que rechaza es la confusión, el error que hace que tomemos lo ficticio por lo real. Por ello, la estética de la novela es en gran medida, la de las relaciones de lo verdadero con lo imaginario.

La distinción entre las dos hace que surja la novela histórica, en la cual los dos elementos se combinan sin confundirse; el género tuvo bastante éxito como para que en 1747 Lenglet du Fresnoy pudiera reunir y publicar toda una colección de este tipo de novelas. Sin embargo, el género tuvo opositores; Diderot lo declaraba «un mal género», en el que «falseáis la historia con la ficción y la ficción con la historia». El siglo XVIII jugó muy a menudo con esta ambigüedad: la novela formada por una correspondencia da mayor apariencia de realidad a la ficción; las memorias falsas son admitidas como historia novelada.

El propio Diderot en su *Elogio de Richardson* habría querido que se encontrara otra palabra distinta a la de novela para designar un género moral y virtuoso; en efecto, era corriente la idea de que una novela sólo puede hablar de amor e incitar al amor. Sin embargo, determinados educadores veían, por el contrario, en la lectura de novelas, una buena formación para la juventud (así pensaba Huet, que había sido subpreceptor del Delfín hijo de Luis XIV). Por otra parte, la concepción de la novela como centrada en el sentimieto del amor iba a hacer sitio muy pronto a una idea más amplia, al mismo tiempo que el concepto de novela se restingía. Efectivamente, abandonó lo maravilloso, que se consideró más propio del cuento. De ahí surge una última concepción de la novela.

III - Significado contemporáneo

Este significado, aún utilizado actualmente, se forma hacia mediados del siglo XVIII y corresponde al género tal y como se expande y crece en los siglos XIX y XX. El paso de la época moderna a la época contemporánea está marcado por el enorme desarrollo de este género, que pasa a primer plano. Su audiencia se amplía considerablemente gracias a una nueva difusión de la lectura, que se hace en todas las clases sociales; se beneficia, por otra parte, de las nuevas formas de contacto con el gran público: los gabinenes de lectura y las bibliotecas de préstamo y la publicación de novelas en folletín. Se ha señalado, por otra parte, que la extensión de la novela entre los siglos XVIII y XIX corresponde a una llegada masiva de mujeres-autores; la novela llegó incluso a parecer a veces un género sobre todo femenino.

¿Qué es, pues, la novela? Analizando su función, aparece como esencial, en un principio, la idea de *ficción*. Se emplea incluso la indicación «novela», en subtítulo, cuando se quiere dar cabida a lo ficticio en la pintura de seres reales, por ejemplo, para evitar atentar contra la vida privada (actualmente, la palabra «relato» tiende a reemplazar a «novela» cuando se juega con una ambigüedad entre lo real y lo ficticio. No obstante, estos hechos imaginados son *expuestos como si fueran reales,* y situados en los marcos del espacio geográfico y del tiempo histórico. Esto, a veces, es de una gran precisión («En 1792, la burguesía de Issoudun disfrutaba de los servicios de un médico llamado Rouget...»: comienzo de *La Rabouilleuse),* en ocasiones, por así decirlo, por preterición; sin indicación explícita, se supone que la novela transcurre en el momento en que se escribe. Además, los acontecimientos están *contados* y la novela pertenece, pues, esencialmente al género narrativo*. Sin embargo, el narrador se oculta a veces tras los diálogos*, lo cual aproxima la novela, por intervalos, al género dramático. O bien, mediante una narración en tercera persona, el narrador ya no aparece como intermediario, sino que asume el punto de vista del personaje diegético al cual sustituye (incluso sucede que la novela, por una ficción a la segunda potencia, esté firmada con el nombre del personaje, tomado como sinónimo por el novelista: Doëlle, Ellery Queen, Noémi Holleméchette...). En ciertas formas recientes, la novela presenta incluso el pensamiento de un personaje en estado bruto por medio de un lenguaje interior ofrecido tal cual; esto se ha convertido en algo corriente y algunos novelistas actuales parecen creer que es suficiente con suprimir la puntuación y las mayúsculas para llevar a cabo una psicología de las interioridades. El autor puede también dar vueltas reflexivas en torno al universo de la obra explicando, analizando, comentando. La interrupción de la narración por medio de frases didácticas es frecuente en Victor Hugo y en Herman Melville. Pero, en general, el modo que domina la novela es el relato. Se puede, pues, resumir lo que es la novela definiéndola como *un relato ficticio, cuyos sucesos y personajes son presentados como reales e inmersos en el universo real.*

No obstante, sobre esta base común, el género ha demostrado una gran aptitud para el polimorfismo. Se han constituido numerosas variedades: novela sentimental, novela de aventuras, novela histórica, novela de costumbres, novela negra o de terror, novela de aprendizaje, novela psicológica, novela popular o novela folletón, novela policíaca*, novela de ciencia ficción*... Cada una de estas variedades posee sus propias exigencias y se ha podido hablar de «leyes del género». No se trata de convenciones arbitrarias, sino de necesidades internas de la categoría estética elegida por el autor y de exigencias lógicas de la empresa. De este modo, una novela histórica es solamente posible situarla en el marco de una época definida, y haciendo compatibles los acontecimientos imaginarios con lo que se conoce de esta época; o bien, una novela de misterio no puede preservar esta atmósfera misteriosa* más que por la estricta observancia de un punto de vista tal que los hechos destacables sean entrevistos de manera parcial, quedando en un principio lo esencial desconocido. Aunque a esto a veces se añaden convenciones o costumbres, erigidas en dogmas, o incluso consignas dadas por editores para armonizar la novela con el espíritu de la colección en la que está publicada, o para hacerla más comercial

a partir de la idea que los editores se hacen de los deseos de los *lectores*. Por otra parte, la constitución de géneros definidos no paraliza la flexibilidad del género novela, pues siempre se pueden inventar más géneros. Además, los géneros a menudo son muy acumulables entre sí, si el autor integra en una misma materia varios sistemas formales de exigencias (como Balzac en *Maître Cornelius* o George Sand en *Lélia).*

El florecimiento de la novela ha atraído reflexiones, de ahí que se dé una abundancia de teorías sobre la novela. Según la relación entre la actividad creadora y la actividad reflexiva, se pueden distinguir, en un principio, las teorías que se apoyan en las novelas escritas por otros, y las teorías de los novelistas-teóricos, alternando o entrelazando especulación y práctica; estos últimos toman parte en la teoría de sus propias novelas, como Zola en la *Novela experimental,* o Maupassant en el prefacio de *Pedro y Juan;* no obstante, a menudo su pensamiento tiene un alcance más general, en el cual su experiencia vivida con la invención y la escritura aporta un elemento de información irremplazable. De este modo, se pueden distinguir las teorías descriptivas, que constatan, analizan, pero que no prescriben, y las teorías normativas, que legislan sobre lo que debe ser la novela (aquí se da el peligro de erigir arbitrariamente como absolutos los gustos particulares del autor, o de que un novelista emprenda su propia glorificación). Según la extensión se puede hacer una distinción entre las teorías sobre los géneros particulares de la novela (así se expanden las teorías sobre la ciencia ficción, surgidas por el éxito de este género) o las que se basan en la novela en general. (No obstante, ciertos autores consideran únicamente como general un solo tipo o se limitan a la novela que esté de moda en su tiempo.) Finalmente, según su objeto, se dan las teorías que se basan en las esencias (esencia de la novela, como cuando se discute si es debido a la propia esencia de la novela el que los personajes estén conducidos por los acontecimientos, como pensaba Brunetière, o si se puede admitir lo contrario; o esencia de una variedad); también están las teorías que se interesan en los modos de creación y en las motivaciones de los novelistas, en su psicología e incluso en su psicoanálisis; los que estudian la novela en sí misma, como un objeto (teorías estructuralistas); las que se preocupan de las relaciones de la novela con otros factores, por ejemplo sociales (Escarpit investiga cuáles son los medios favorables para «la incubación» de los escritores).

Algunas de estas «teorías de la novela» exigen ser expuestas con más detalle.

A finales del siglo XVIII, en Alemania, la novela se convierte en objeto de una discusión filosófica en la cual la teoría literaria se inspira aún actualmente. En su reflexión sobre los géneros literarios, Friedrich Schlegel hace de la novela –considerada hasta aquí como un género semiartístico– el género moderno por excelencia: «la poesía universal progresiva» que recoge en ella todos los otros géneros y queda por definición inacabada, abierta. El concepto de novela está aquí estrechamente ligado al de romanticismo, cuya subjetividad transforma la estructura tradicionalmente objetiva de la epopeya. Esta idea será desarrollada por Georg Lukács en su *Teoría de la novela* (1916) y por Walter Benajamin en su libro sobre el *Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919). Según esta corriente, la novela reencuentra la objetividad épica gracias a la autorreflexión irónica de la subjetividad que se divide entre el héroe y el narrador y por su sabia composición, que intenta hacer olvidar que solamente hace significativos ciertos fragmentos de la realidad: los que se relacionan con el ideal del héroe. Lo que distingue fundamentalmente al universo de la epopeya del de la novela, es el hecho de que la realidad de la edad épica es siempre significativa, poética en sí misma, sin necesitar la intervención del escritor, mientras que el universo moderno es el de la prosa, como dice también Hegel en su *Estética* a propósito de la novela. Con más profundidad, la sobriedad de la prosa es lo que define la modernidad de la forma novelesca, la flexibilidad infinita del lenguaje que tiende al equilibrio entre la trivialidad del universo prosaico y lo sublime exaltado del personaje al que se opone.

Ya Schelling en su *Filosofía del arte* (1802-1805), que hace una primera hipótesis de la estética del idealismo alemán, distingue en la literatura novelesca, con un rigor sin duda excesivo, dos obras canónicas que el pone al lado de la perfección de Homero y de Dante: *Don Quijote* y *Wilhelm Meister.* Lukács añadirá a éstas *La Educación sentimental* así como Tolstoi y Dostoievsky, trazando la evolución histórico-filosófica hasta finales del siglo XIX, tal como lo retomará más tarde René Girard *(Mentira romántica y verdad novelesca,* 1961). Según esta tipología histórica, la «novela educativa» de Goethe (en R. Girard la novela stendhaliana) se sitúa a remolque de dos épocas de la novela, la del «idealismo abstracto» y la del «romanticismo de la desilusión», caracterizadas respectivamente por la estrechez o la riqueza físicas del héroe en comparación con el universo social, o por el paso progresivo de la mediación externa de Cervantes (exterioridad del ideal perseguida con relación al mundo del héroe) a la mediación interna de Dostoievski (la regla de la envidia, el odio, el resentimiento). La novela de Goethe constituye la síntesis de dos tipos de inadaptación del personaje al mundo, en la medida en que el héroe y las estructuras sociales son bastante maleables, bastante abiertas al «ideal» para permitir una adaptación recíproca. Estos tipos novelescos no son más que tendencias, aunque el tipo predominante de una época actúa indirectamente sobre los otros tipos de novela y transforma su estructura. En su posterior teoría de la novela realista y de la novela histórica, Lukács dará una importancia preponderante a Walter Scott y a Balzac, no en razón de su superioridad literaria, sino de su realismo histórico, testimonio fiel de una sociedad. Es en parte por oposición a esta teoría del realismo ligada a una política cultural dog-

mática, por lo que la nueva novela rechazará violentamente el modelo balzaquiano.

Con Dostoievski –Lukács, Bakhtine y Girard están de acuerdo sobre este punto– la literatura novelesca alcanza un momento histórico crucial. Al cambio de relaciones entre el narrador y los personajes y entre los mismos personajes –a la vez exacerbación de la locura y del aislamiento novelesco y respecto a una nueva transparencia y una comunidad reencontrada– corresponde una transformación del lenguaje novelesco en el sentido de una dramatización dialógica, una ruptura con el estilo monológico de la narración. Paralelamente a esta nueva atención al lenguaje, la teoría de la novela dio a luz, desde los años 1960, a los fundamentos sociológicos y psicoanalíticos de la cuestión novelesca: la inadaptación constitutiva de toda búsqueda de autenticidad y de absoluto en la sociedad comercial (L. Goldmann) y la «novela familiar» (en el sentido freudiano) que está en la base de sus propios desarrollos literarios (M. Robert), *El idiota de la familia,* de Jean-Paul Sartre, que es la síntesis de estas dos aproximaciones teóricas.

La novela del siglo XX no dispone aún de una esquematización generalmente aceptada; Henry James, Proust, Thomas Mann, Joyce, Kafka, Musil, Broch, Malraux, Céline y otros, se disputan constantemente el papel de figura-clave de una época muy rica y muy diversa. Al lado de la periodización de L. Goldmann *(Para una sociología de la novela,* 1964): novela individualista –hasta Flaubert; novela de transición– de Dostoievski al existencialismo; novela de la desaparición del personaje; se encuentran los análisis más matizados de M. Zéraffa *(Persona y Personaje,* 1969) que distingue varias fases en el período de «transición»: la búsqueda de la totalidad a través de la presentación tan exhaustiva como sea posible de la «corriente de la consciencia», del monólogo interior de los personajes, en Proust, Joyce y Mann, su pérdida en Musil y Kafka, el compromiso en la acción para salvarla en Malraux o en Hemingway, el fracaso de estas tentativas que conduce a través de Céline al existencialismo y a la resignación de la nueva novela, disimulada tras la «frialdad lúdica» de sus esfuerzos por reconstituir la consciencia y la memoria desfallecientes.

Más que nunca, la novela actual parece escapar a toda clasificación, a toda normatividad detenida. Junto a todas las formas clásicas, que entran en la categoría de los premios literarios y de las lecturas de distracción de mayor o menor calidad, se encuentran siempre intentos novelescos que, tras haber alcanzado un esoterismo extremado en Joyce, en Beckett, en el Noveau Roman, en las investigaciones lingüísticas y psicoanalíticas, se orientan hacia la búsqueda de una mitología moderna a través del análisis de las experiencias más extremas, más subjetivas y más cotidianas de la sexualidad, de la enfermedad, la muerte y los poderes. Esta inclinación, no obstante, es resueltamente fragmentaria y no busca la totalidad más que a través del carácter, dentro de lo que cabe neurálgico, de la experiencia relatada. En la medida en que se trata solamente de la presentación de una totalidad social, las fronteras se mueven entre lo novelesco en el sentido tradicional y las formas del relato de ambiciones más limitadas. Sin embargo, lo que distingue al género novelesco de las otras formas de narración, es la tendencia a una mayor universalidad y penetración de una experiencia mucho más amplia que un suceso significativo, de compromiso con toda una vida, cualquiera que sea la duración de la experiencia.

Toda esta definición de la novela –en la que una de las características es estar constantemente cuestionada por cada nueva obra que aparece– se aplica en primer lugar a la novela occidental. No hay que olvidar, sin embargo, que existen formas análogas en numerosas culturas no europeas y que la novela se desarrolla en ellas a medida que el individuo se diferencia y se opone a colectividades en otro tiempo compactas. R. R.

➢ FICCIÓN, PROSA.

ROMANCE / ROMANZA

I - Nombre masculino

Poema corto español, de carácter histórico o novelesco, en verso de siete, ocho o nueve sílabas, cuyos versos pares son asonantes. Los más antiguos, anónimos, datan de los siglos XV y XVI. Los romanceros, libros de romances, constituyen una importante tradición literaria que tuvo influencia en la literatura francesa (Leyenda del Cid, de Corneille a Leconte de lisle y Heredia).

II - Nombre masculino o femenino

El romance español, las baladas inglesas o escocesas, una cierta imagen de las endechas medievales, contemplados a través del *género trovadoresco* y la teoría de la *poesía primitiva,* han constituido para el prerromanticismo y el comienzo del romanticismo una amalgama bastante confusa que proporciona el concepto sincrético de *romance:* es un poema corto lírico-narrativo, a veces cantado, muy frecuentemente estrófico, definido sobre todo por su atmósfera novelesca y la impresión de pertenecer a un pasado lejano aureolado de leyenda. Este significado desapareció con un mejor conocimiento de la historia literaria: se distinguió el romance, la romaza, la balada, la canción, los auténticos poenas medievales. A. S.

➢ CANTILENA-ÉPICO-LÍRICO, TROVADOR.

III - Nombre femenino

Aria cantada, acompañada por un instrumento (piano, guitarra...) que apareció en el transcurso del siglo XVIII y que conoció un gran éxito en los salones franceses hasta muy avanzado el siglo XIX. La romanza ha sido despreciada a menudo a causa de su forma en estrofa (letras diferentes sobre una misma música), de su frecuente exceso de sentimentalidad y de la mala calidad de muchos de sus compositores; su nombre sirve a veces para fines peyorativos. No obstante, Berlioz y Gounod escribieron bellas romanzas; el gran estudioso de la estética de la música, Roland Manuel, deseaba que se llamase *romanzas* a todas las bellas melodías

francesas: el término entonces habría servido como equivalente del lied* alemán. E. H.

➢ CANCIÓN.

ROMÁNICO (arquitectura). Estilo arquitectónico propio del Occidente cristiano que se desarrolla del año mil al siglo XII aproximadamente. El primer empleo de la palabra en este sentido apareció en diciembre de 1818, en una carta de un arqueólogo normando, C. Duhérissier de Gerville, para quien «...la arquitectura (de ciertas iglesias normandas), pesada y grosera, es el *opus romanum* desnaturalizado... por nuestros rudos ancestros»; el mismo juicio se ha emitido sobre la lengua romana que «estropea» la lengua latina. El inglés H. Walpole habla ya del pleno telar romano» en una carta de 1769.

En el Occidente dividido tras la muerte de Carlomagno y las invasiones normandas, árabes y húngaras, las estructuras políticas, religiosas, económicas se restauran en el transcurso del siglo X y se apartan de las antiguas supervivencias. Las órdenes religiosas –Cluny sobre todo– desempeñan un papel determinante en la formación de un marco construido para el servicio y la exaltación de la fe. La arquitectura románica es, ante todo, religiosa: iglesias de ciudad para los fieles y conseguir prestigio; abaciales en el corazón de los dominios monásticos. La planta basilical antigua evoluciona. La exensión del ábside, por el añadido de un deambulatorio y de absidiolos y el desarrollo de los brazos del crucero, que responde a un nuevo programa litúrgico: permitiendo el culto de las reliquias y multiplicar los altares. De este modo se afianza la planta de cruz latina que simboliza la cruz del Calvario y al propio crucificado. En las abadías, la planta, a la vez geométrica y orgánica, es una imagen de orden (Fontenay, 1119).

El recubrimiento con piedra de las naves es la mayor innovación de los constructores románicos. Bóvedas de cañón, bóvedas cruzadas, bóvedas de aristas, bóvedas de ojivas, cúpulas sobre trompas o pechinas testimonian una experimentación intensiva que contribuye constantemente a mejorar la construcción y a vigorizar el estilo. Las bóvedas participan, a través de la forma y del material, en la unidad sustancial del edificio. El cuadrado de la cruzada del crucero simboliza la tierra en sus cuatro elementos dominados por la cúpula; en su bóveda esférica, imagen de la perfección y de la totalidad, y, por lo tanto, de Dios en su residencia celeste, la cúpula está identificada con el cielo.

En general, la geometría elemental de la volumetría exterior se articula claramente en una composición piramidal que culmina en el este, por ejemplo, con una torre interna (Saint-Paul, Issoire) o con un campanario (San Clemente de Tahul, España). Sólo unas aberturas, contrafuertes, cornisas, arquerías, lesenas y un labrado pulido, proporcionan ritmo a estos muros, poderosos generadores de un espacio arquitectónico, a efectos de masa predominante, tanto por fuera como por dentro. La parte monumental de la entrada, a menudo afianzada por dos torres gemelas, se enriquece con una decoración escultórica, ornamental o historiada, en el pórtico central (Sainte-Foy, Conques) o sobre toda la fachada (Notre Dame-la-Grande, Poitiers). El programa iconográfico –El Juicio Final, etc.– se desarrolla también en los capiteles de la nave y del deambulatorio. De este modo, la escultura monumental se inscribe rigurosamente en su contexto arquitectónico considerado corno espacio orientado (fachada y tímpano del pórtico) o como construcción poderosamente articulada (capiteles). En principio, señala la grandeza y la belleza del acto de construir ofrecido en homenaje a Dios, el arquitecto supremo.

Esta escultura tiene además un valor doble como tal. Contribuye a la edificación del cristiano; la elección de sus emplazamientos y de sus temas es significativa a este respecto. Tienen también valor como imágenes esculpidas, como estilo. Si la composicion de las grandes escenas esculpidas en los tímpanos de los pórticos está basada tanto en la jerarquía impuesta por las Escrituras en los personajes representados, como por la sumisión a un marco arquitectónico (Iglesia de Beaulieu, Corrèze), los capiteles, en el interior de una silueta heredada en su conjunto del corintio, asocian al hombre a un bestiario corriente y fantástico, uno y otro, a menudo enlazados por una misma vegetación estilizada, hasta llegar al signo (colateral de Saint-Benoît-sur-Loire). El sentido de la elipse en la narración y el del escorzo en las formas y los encadenamientos favorecen una rítmica orgánica, de preferencia asimétrica, que hace de cada piedra un prodigio; una imagen de lo maravilloso en el límite de lo indecible, en la cual al candor y la crueldad se aúnan, en una plástica contrastada, las sombras y la luz.

Aparte las diferencias de expresión propias de cada técnica de representación, se reencuentran los mismos caracteres religiosos y estilísticos en los frescos pintados en las paredes y en las bóvedas de numerosas naves y ábsides. A este entusiasmo por una decoración monumental, grandiosa y ejemplar, Bernard de Clairvaux, que entra en 1112 en la orden de Cister, responde con la prohibición de decorar los edificios monásticos. Esta búsqueda de lo absoluto en la pureza concierne únicamente a las construcciones de obediencia cisterciense, por lo que se puede concluir que la iglesia románica concebida, construida y decorada en tanto que representación del universo conjugando lo visible y lo invisible, es, pues, el medio que reúne al hombre y a Dios en la intimidad de lo sagrado por el juego de símbolos incansablemente vueltos a escenificar. G. L.

➢ CÚPULA, GÓTICO, OJIVA.

ROMANO

I - Significado geográfico: situado en Roma

O en su vecindad inmediata. Un palacio romano, un jardín romano son tales por su emplazamiento, pero, además, su presencia está relacionada con circunstancias históricas y el significado geográfico sobreentiende siempre poco, y a

través de la situación en el espacio, la pertenencia a la civilización de Italia.

II - Significado histórico: que pertenece a la Roma antigua

Una vía romana, un trofeo romano, pueden estar situados lejos de Roma; llamarlos romanos señala a la vez su época y el empleo de las técnicas de fabricación o de construcción de esta época, así como las características de su estilo.

III - Significado morfológico: a la manera de la Roma antigua

Es romano, entonces, lo que se parece por su forma a lo que se hacía en la Roma antigua, o su imagen más o menos mítica. Tal como el ropaje romano de las estatuas del siglo XVII. La referencia a Roma y a dos funciones claramente estéticas, se aprecia cuando: *1)* se transfiere una época histórica real a una especie de intemporalidad; y *2)* al conferir nobleza y grandeza. La romanización de la apariencia es, pues, en suma, un procedimiento de apoteosis.

IV - Significado paradigmático: digno de la Roma antigua

Roma es tomada aquí como una especie de prototipo de lo que es firme, grande y austero (pues si el significado *III* se refiere sobre todo al Imperio romano, el significado *IV* se refiere más bien a una imagen tradicional de la República romana). Se dice, entonces, que es romano un estilo lapidario, un bello gesto estoico, una arquitectura simple y sobria, etc. A. S.

ROMÁNTICO / ROMANTICISMO. *Romantico* adquirió muy pronto el significado de *pintoresco**; designa la naturaleza libre y salvaje en la que el hombre puede recogerse, y es en este sentido en el que Rousseau califica de románticas las riberas del lago de Bienne. Se aplica también a los *jardines ingleses,* a las sinuosas alamedas que invitan a la ensoñación, a los paseos solitarios, por oposición a los *jardines franceses* de Le Nôtre, a las grandes alamedas rectilíneas que se dirigen a la inteligencia, no dejando nada por adivinar, hechas para la vida de la Corte o de la alta sociedad (véase *Jardín).* Por otra parte, en Inglaterra, en donde la tradición de las antiguas novelas ha permanecido más viva, se evoca gustosamente un decorado medieval. En Alemania, la palabra *romantisch,* calcada del *romantic,* es aplicada al mundo caballeresco de la Edad Media y a la literatura que la representa. Desde 1760 los historiadores de las letras oponen lo romántico y lo gótico al clasicismo del siglo XVIII. A comienzos del siglo XIX, a su vez, los hermanos Schlegel y, bajo su influencia, Mme. de Staël, oponen la literatura clásica, entendida como la de la Antigüedad grecorromana y de sus imitadores, y la literatura romántica, entendiendo la palabra más allá del culto a la Edad Media, y la literatura «indígena», nacional y moderna.

La palabra *romanticismo* apareció más tardíamente. Era el nombre que se había dado a cierto grupo de escritores alemanes. Bajo el nombre de *romanticismo* o de *escuela romántica (Die Romantik, die romantische Schule),* se entiende un conjunto de ideas y de nombres que se enmarcan en el gran período clásico de Goethe y Schiller y se suceden de 1795 a 1816 aproximadamente.

En Francia, la palabra entró en uso en el siglo XIX; designa, a partir de 1824, un grupo determinado de escritores y una doctrina literaria explícita. El período de 1815 a 1830 es el de las teorías y discusiones, en el que aparecen obras cada vez más embebidas por el nuevo espíritu; se forman círculos como la Sociedad de las Buenas Letras, o el salón del Arsenal de Charles Nodier, que frecuentaban, entre los más notorios, Victor Hugo o Sainte-Beuve. Sus ideas se expresan en la prensa que fundaron: *El Conservador literario,* de los hermanos Hugo (1819), *La Musa francesa, El Globo* (1824). En el segundo período, los debates prácticamente cesaron y las obras abundaron en los dominios más diversos; si únicamente consideramos el movimiento que efectivamente llevó este nombre, el romanticismo francés va hasta 1850. Aunque se le puede enmarcar, en su larga supervivencia, hasta finales del Segundo Imperio e incluso un poco más allá. Si no en la forma, en el fondo, el romanticismo francés abarca, aproximadamente, un siglo.

Fueron los historiadores de la literatura quienes colocaron en las filas del *romanticismo* a escritores ingleses y a sus obras, que, sin embargo, proceden de un terreno muy alejado del romanticismo francés, reconociendo de hecho su afinidad espiritual y literaria con escritores alemanes, y, después, escritores franceses. Paradójicamente, se ha convenido llamar *prerrománticos** a los escritores alemanes o franceses contemporáneos de los primeros románticos ingleses que, como ellos, no formaban grupos ni hacían teorías sobre una nueva literatura.

Por otra parte, el término romanticismo, en un principio término literario, se aplicó a todas las artes. De hecho, en Francia, la «revolución pictórica» precedió a la revolución literaria. Como dice Louis Réau, «este manifiesto de una estética nueva» que era *Le Radeau de la Méduse,* de Géricault, en 1819, y «que oponía al "bello ideal" la "belleza expresiva" sin retroceder ante el horror, debió de tener la misma repercusión que el *Prefacio de Cromwell* de 1827». Este manifiesto fue, para Delacroix, «una fulminante revelación». La música fue la primera en adoptar poco a poco caracteres fundamentales de este movimiento, pero creó con las otras artes grandes correspondencias estéticas, fundiendo en un vasto crisol el genio romántico. La unión de las tres artes es simbólica por la elección que hizo Thèophile Gautier de sus representantes más significativos: «Delacroix, dice, forma con Victor Hugo y Berlioz la Trinidad del arte romántico».

I - En busca de una definición

1 / Significado histórico y significado estético

Vemos, por lo dicho anteriormente, que, a lo largo de su evolución, la palabra *romántico* (como también *clásico** y *barroco**) adquirió dos acepciones, una estética y otra histórica. Desde un punto

de vista estético, el romanticismo es una tendencia general en las letras y las artes. Desde un punto de vista histórico, es un movimiento fechado y es también la época en la que floreció este movimiento. La época pudo conocer otras tendencias, aunque hayan sido de menor importancia, y la tendencia ha podido reencontrarse en otras épocas (¿no se ha podido evocar con pleno derecho –es el título de una obra de E. Deschanel, 5 volúmenes, 1882-1886– *El romanticismo de los clásicos?)*. No obstante, la tendencia encontró en la época condiciones particularmente favorables; a menudo se han mostrado (De Hegel a Taine, pasando por Musset) las relaciones del romanticismo con las profundas transformaciones sociales y políticas que vertebraron los siglos XVIII y XIX, con la Revolución y el Imperio, con posibilidades de acción abriéndose o cerrándose, con cambios en el papel del individuo frente a la sociedad. Pero no hay que confundir este terreno especialmente favorable al romanticismo con el propio movimiento romántico. Además, éste se desarrolló en fechas más o menos precoces según los países y según las artes.

En el significado histórico, hay que señalar la existencia de un romanticismo que interesa a la historia de la filosofía y particularmente a la historia de la estética. Se ha dado los nombres de *romanticismo filosófico* o de *filosofía romántica* a un grupo histórico de filósofos alemanes de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y a su doctrina. Ésta se caracteriza por una reacción contra el espíritu de la *Aufklärung* (las «Luces»); se traduce en una depreciación de las reglas estéticas juzgadas convencionales, en la apología de la espontaneidad, de la intuición, de la pasión, de la aspiración al infinito. Sus principales representantes son Fitche y Schelling, a los cuales se puede añadir Hegel, así como Herder. La influencia de Fichte, considerado como el gran teórico de la Escuela, sobre Friedrich Schlegel, su mayor crítico, fue muy grande, así como sobre la línea de los poetas románticos, sobre todo Jean-Paul, Novalis, Tieck y Hoffmann.

Sin embargo, lo que aquí se estudiará es el romanticismo como noción estética, tomando preferentemente los ejemplos en la época histórica en la que el romanticismo se encarnó como tendencia de un modo privilegiado. L.M. M./A. S.

2 / Unidad del romanticismo en su multiplicidad

Puede parecer difícil definir el romanticismo a causa de la multiplicidad de sus apariencias. Ya el movimiento romántico, al tomar conciencia de sí mismo, se enfrentó con esta dificultad, sin poder, no obstante, esquivar el problema fundamental: ¿qué es el romanticismo?

Encontramos una graciosa exposición de semejante investigación en la primera *Carta de Dupuis y Cotonet,* de Alfred de Musset (1836). Estos dos burgueses provincianos buscan una definición a través de diversas aventuras generalmente cómicas (de las cuales una, se puede señalar el pasaje, está copiada palabra por palabra de las *Memorias* de Saint-Simon, publicadas recientemente y aún poco conocidas). Hacia 1824 «se trataba de lo *pintoresco**, de lo *grotesco**, del paisaje introducido en la poesía, de la historia dramatizada, del drama histórico, del arte puro, del ritmo quebrado, de lo trágico fundido en lo cómico, y de la Edad Media resucitada». Después de 1826 «creímos durante dos años que el romanticismo... se aplicaba solamente al teatro y que se distinguía del clasicismo porque prescindía de las unidades». En 1828, en «un ilustre prefacio que devoramos», se dice «que el romanticismo no era otra cosa que la alianza de lo alocado y lo serio, lo grotesco y lo terrible, lo bufonesco y lo horrible, dicho de otro modo, si lo prefieren así, de la comedia y la tragedia. Lo creímos... durante el espacio de un año». Enseguida «creímos, hasta 1830, que el romanticismo era la imitación de los alemanes y añadimos a los ingleses por las recomendaciones que nos dieron... De 1830 a 1831, creímos que el romanticismo era el género histórico... De 1831 hasta el año siguiente... pensamos que era el género *íntimo* del que se hablaba mucho. No obstante, a pesar del trabajo que nos tomamos, nunca pudimos descubrir lo que era el género íntimo... De 1832 a 1834, creímos que el romanticismo consistía en no afeitarse, en llevar chalecos de amplias vueltas, muy almidonadas. Al año siguiente, creímos que era rechazar hacer la guardia. Al otro año no creímos nada». Consultaron entonces a un muchacho que, pretendiéndose conocedor de los parisinos y de la literatura, les declaró: el romanticismo es indefinible. «Es la estrella que llora, el viento que sopla, el trazo inspirado, el éxtasis lánguido, el aljibe sobre las palmeras... el vestido blanco de los sauces... lo infinito y lo estrellado... lo desembriagado... lo diametral, lo piramidal... lo turbulento», etc. Entonces, reducidos por sus propias fuerzas, finalmente se encuentran con que el romanticismo, o la operación de traslación de cualquier texto al estilo romántico, «es muy simple: basta con añadir gran cantidad de adjetivos».

Si nos hemos excedido un tanto al citar este texto es porque bajo su forma humorística *está la fábula que contiene más que una enseñanza.* En ella se encuentra un buen repertorio de *temas, géneros, categorías estéticas* –e incluso comportamientos– que son afectos al romanticismo como *movimiento.* No obstante, no se puede definir un concepto (aquí, la *noción estética* de romanticismo) por la enumeración de casos particulares entrando en profundidad. Esta imposibilidad no permite, sin embargo, que se concluya con la imposibilidad de definir la noción. Además, no hay que confundir una definición, es decir, el conjunto de caracteres cuya reunión conforma la comprensión del concepto, como una fórmula seca, en varias palabras. El Romanticismo es un estado global del espíritu que inspira a todos estos casos particulares; la única definición posible del romanticismo es el análisis de este estado de espíritu.

A. S.

II - Caracteres generales constitutivos del romanticismo

El romanticismo, como concepto estético, parece estar constituido por la reunión de los prin-

cipios fundamentales siguientes: la aspiración a la ausencia, la valoración de lo ausente, la valoración de lo individual, la dualidad básica del Uno y la intensidad cualitativa se combinan en dos conjuntos complejos en los que cada uno adquiere proporcionalmente una importancia variable; no obstante, la esencia del romanticismo está en su combinación.

1 / La aspiración a la ausencia es sobre todo percibida como un modo de la *sensibilidad* romántica. La afectividad romántica se caracteriza como *movimiento hacia,* como inquietud misma en el sentido etimológico del término, es decir, ausencia de tranquilidad y plenitud colmada. Es una insatisfacción, una orientación hacia lo que está ahí *hic et nunc.* Este movimiento hacia lo ausente puede revestir una gran cantidad de formas, de las cuales citaremos solamente las principales.

A / *La necesidad de evasión,* que tiene varias posibilidades:

a / La evasión en el tiempo ha adquirido sobre todo la forma de una *vuelta al pasado,* por otra parte transfigurado, para hacerla más viva o más expresiva. El objeto privilegiado es la Edad Media católica y feudal, la de la Caballería, las cruzadas y las catedrales (magnificada, contra el juicio clásico de sus «tinieblas»). En Inglaterra, el pseudo-Ossian de Macpherson hace revivir la nebulosa Caledonia, Walter Scott publica los *Cantos de la frontera angloescocesa.* En Francia, le responden los relatos de Nodier y Taylor, *Viajes pintorescos por la antigua Francia,* a los que siguen los *Relatos de los tiempos merovingios* de Augustin Thierry y la *Historia de Francia* de Michelet, más romántica que muchas novelas. En Alemania, los relatos de Armin y de Brentano, después de los hermanos Grimm *(Hausmärchen)* hacen sombra a los de Scott o Nodier. Los alemanes rehabilitan el gótico, considerado entonces como una creación del genio germánico; pues no todos los países reclaman la Edad Media, sino su propio pasado medieval (ver más abajo).

b / La evasión en el espacio conduce al *exotismo y a los viajes.* Un medio de desprenderse de la realidad presente es irse para explorar un mundo nuevo por el clima, la religión, las costumbres: el Nuevo Mundo (Chateaubriand), España, Grecia y «el Oriente», es decir, el mundo musulmán de África del Norte y del Próximo Oriente. Este gusto, que ya existía, se reforzó considerablemente en el siglo XIX en virtud de tres grandes acontecimientos políticos: la campaña de Bonaparte en Egipto, la guerra de independencia de Grecia y la conquista de Argelia. De ahí su gran papel en la literatura romántica internacional (Goethe, *El Diván occidental-oriental,* 1814-1816; Chateaubriand, *Las aventuras del último Abencerraje,* 1826; Hugo, *Los Orientales,* 1829, etc.) y la pintura (Delacroix, Chassearíau...).

B / *La aspiración a lo infinito y a lo sentimental religioso.* Si bien es verdad que el romanticismo se complació en el dolor y en el sentimiento de la muerte, la meditación sobre la nada del destino humano no excluye la aspiración a un más allá, a lo desconocido, a lo infinito. «El destino del hombre, dice Schelley, no puede ser desagradable hasta ese punto aunque no haya venido al mundo más que para morir». Si bien es verdad que este sentimiento religioso señala a veces, como en *El Genio del Cristianismo,* un despertar de la fe en una religión reconocida, también es cierto que, muy frecuentemente, refleja el deísmo del Gran Ser o el panteísmo de una Naturaleza mística. Esta especie de religión responde a esa intuición profunda de que el ser humano y la naturaleza entran tanto más fácilmente en simpatía cuanto que en realidad no son más que uno. El sentimiento más común es que sólo Dios o lo divino puede aportar una solución al enigma de la vida.

C / *El romanticismo político y social* no carece de relación con el romanticismo religioso: en un principio realista, católico, conservador, ha tenido la religión del pasado, especie de paraíso perdido; después socialista, humanitario, inflamado por las grandes causas de la libertad y de la humanidad universal, tiene fe en el futuro y la religión del Progreso. En uno y otro caso, la aspiración de un ideal social se combina con una evasión en el tiempo.

D / *La aspiración ejerciéndose en el vacío,* en el estado puro, pues no tiene objeto preciso, ha ofrecido dos formas características del romanticismo: el *mal du siècle* y la melancolía. Parece que la búsqueda universal del siglo XVIII haya sido la de la felicidad, aunque se haya revelado decepcionante. Descubrimos aquí lo que Maupertuis (1698-1759) llamó ya el *mal de vivre* cuyos síntomas son muy diversos: *spleen* o aburrimiento, que se convierte en *melancolía* cuando paraliza y entraña un letargo de todas las aptitudes del alma, una «vocación de desgracia». Lo volvemos a encontrar en Saint-Preux de *La Nueva Heloísa* (1761), en *Werther* (1774), en el *René* de Chateaubriand (1802), en el *Childe Harold* de Byron (1812-1818). Es un dolor de algún modo sin objeto porque la vida no tiene ningún objeto. Este «mal du siècle» es en *René* una crisis de los sentimientos, en el *Oberman* de Senancour (1804) una crisis de la inteligencia, en el *Adolphe* de Benjamín Constant (1816) una crisis de la voluntad; no obstante, el rasgo común es el vacío del alma y la insatisfacción. Esta melancolía, aspiración vaga *(Sehnsucht, longing)* a un ideal mal definido es la forma más extendida del romanticismo personal. Se la ha comparado al längtan de los poetas suecos, «nostalgia de un corazón que muere por no poder nombrar lo que ama».

2 / La valoración de lo individual es una promoción de la «ipseidad» de lo singular irreductible; a menudo se ha señalado la oposición entre este aspecto del romanticismo y el interés del clasicismo por lo general. Aquí, igualmente, se puede citar numerosas formas importantes de este elemento constitutivo.

A / *La individualización personal* se ve a veces incrementada por el *sentimiento de soledad.* Los poetas románticos han tendido frecuentemente a desahogarse de su vida sentimental y de las aventuras íntimas de su corazón. El alma romántica anima a un *héroe* al individualismo en ocasio-

nes forzado, a veces gran señor, frecuentemente de nacimiento de baja extracción o desconocido, aislado en la sociedad, orgulloso de su singularidad (el Manfred de Byron, el Karl Moor de Schiller, Hernani, Ruy Blas, el Antony de Dumas...); más raramente es un héroe delicado, víctima de la sociedad (el Chatterton de Vigny).

Junto al *héroe romántico* hay que citar al *artista romántico*. El romanticismo afirma la excelencia del genio, siempre original y único, sobre el talento. El poeta, figura ideal del mundo literario, aparece como un exiliado que sufre del menosprecio o de la incomprensión de la sociedad moderna. El músico romántico está solo.

Lo está realmente porque no es ya funcionario de la Corte o de la Capilla. No tiene cuentas que rendir ni obligaciones; compone libremente sin que sus obras tengan un destino particular. En el dominio del intérprete, el tipo de músico romántico es el virtuoso. La existencia de estos virtuosos (Paganini, o, al piano, Chopin, Liszt, Kalakbrenner, Moscheles) no dejó de influir sobre los compositores (a menudo virtuosos ellos mismos) que escribieron entonces música de virtuosos. Con una música que se ha hecho más autónoma (no se trata ya de una música de encargo y ya no se va a un concierto con invitación, sino pagando la localidad) los músicos componen obras en las que se expresan personalmente. De algún modo imponen sus sentimientos al público reunido para escucharlos (lo cual es, en la época, absolutamente nuevo). De este modo, el compositor se entrega al público que acepta o rechaza lo que se le propone. Es la época del genio solitario y atormentado. «Mi música, dice Schubert, es el producto de mi inteligencia y de mis dolores». La diversidad de públicos y su importancia indiferenciada, los asaltos de la crítica, llevan al compositor a una indiferencia soberbia. «Ni siquiera intento ser comprendido por todos», dice Schumann. Lo esencial es ser original; músicos y virtuosos no han faltado a este propósito.

Pero junto a la originalidad del individuo no hay que olvidar la de las colectividades.

B / *La individualidad y la irreductibilidad de las entidades colectivas* se ha combinado a menudo con la evasión al pasado bajo la forma de una *vuelta a las fuentes* para revalorizar el *espíritu de los pueblos*. Se ha exaltado el genio nacional, las leyendas, con preferencia por el período medieval, el estilo gótico, el burgo alzado sobre un promontorio rocoso y frecuentemente en ruinas. Esta vuelta a los orígenes engendró, en música, escuelas nacionales: la Escuela rusa con el Grupo de los Cinco, la Escuela de Bohemia con Smetana, etc.; se intentan reencontrar las raíces dando forma musical a las leyendas, los acontecimientos históricos, los grandes hechos nacionales, encarnados en poemas sinfónicos u óperas.

C / *La búsqueda del color local** es, en otro sentido, una forma de irreductibilidad de lo original. El romanticismo no se interesa como el clasicismo por el hombre en general, por lo que hay en común en todos los tiempos y todos los países. Se interesa por el hombre en su diversidad histórica y geográfica, en sus diferentes costumbres, en la variedad de su vida material. Si el primer significado estético de *romántico,* como se ha señalado más arriba, fue *pintoresco,* aquí lo pintoresco es lo que caracteriza a un país, una época, unas circunstancias singulares en el espacio y en el tiempo (lo cual viene a reforzar el deseo de evasión en el espacio y en el tiempo.)

D / *La voluntad de la palabra propia y evocadora* es también una forma de esta tendencia en el ámbito de la lengua. Se busca menos el término de sentido abstracto y general que el término que ofrece un matiz particular, no asimilable a un término parecido. Victor Hugo es muy interesante en sus análisis de matices del lenguaje corriente (véase, por ejemplo, en *El Rhin* lo que dice sobre las diferencias entre «voces que ordenan» («des voix qui ordonnent») y «voces que mangonean» («des voix qui jordonnent»). Junto al exotismo o el gusto por la Edad Media o a una promoción del vocabulario técnico, este elemento del romanticismo contribuyó poderosamente al enriquecimiento, en literatura, del material lingüístico.

3 / La dualidad relativa del Uno funciona en el romanticismo en sentido inverso al clasicismo. La unidad clásica acoge y sintetiza la multiplicidad, la organiza para constituir al uno. La unidad romántica se desdobla y se hace extraña a sí misma. Por la vía clásica, lo múltiple se hace uno; por la vía romántica, lo uno se hace múltiple. En este caso se pueden citar muchas formas; indiquemos algunas.

A / *La dualidad interna del individuo* puede incluso llegar hasta su *desgarramiento interior.* El *Doppelgänger* perseguido por Schubert y Schumann se desdobla en Floresta y Eusebius. Musset se ve encantado por el espectro vestido de negro que le parecía un hermano. El héroe romántico siente amargamente el contraste entre su situación social y su propio valor. Muchos personajes de Hugo están construidos sobre una oposición interior, por ejemplo, entre un cuerpo deforme y un alma bella, una condición social baja y un alma noble. El solitario desgarrado por su soledad está enamorado de ella. *El Caballero de la doble Estrella* de Thèophile Gautier acaba por luchar contra sí mismo.

B / *La dualidad interna de la obra* se muestra en esas categorías estéticas o en esos géneros basados en la asociación de contrarios. El drama une lo trágico y lo grotesco; la ironía romántica reúne la convicción con un distanciamiento que no toma en serio la diégesis.

C / *La dualidad interna de la forma* se encuentra en el rechazo de las formas tradicionales acompañado, sin embargo, por una vuelta a las fuentes; se ve también en la síntesis de un vocabulario grandioso y excesivo con términos familiares o, en pintura, en composiciones a la vez vigorosamente centradas y que tienden a separarse de sí mismas.

4 / La intensidad afectiva es, finalmente, un carácter esencial del romanticismo que exalta la sensibilidad.

El ejemplo más claro es, quizá, el *amor romántico,* que no puede ser más que único y eter-

no, resistente a todos los obstáculos e incluso a la muerte. Tan pronto tierno y soñador, como tan pronto vehemente y apasionado, este amor elevado al absoluto es considerado no como un impulso sensual, sino como un principio divino, cuyos derechos imprescindibles priman sobre las tradiciones sociales e incluso sobre las leyes civiles (como sostenían las heroínas de *Indiana* o de *Lélia).* En la concepción de la mujer amada se encuentran también dos tendencias opuestas y extremas. Una es la de la mujer ángel, descendiente de las Beatriz y de las Laura. La otra es la de la mujer demonio, de la mujer fatal, a la cual la pasión encadena al héroe, para su desgracia, por un implacable destino. Es la ascensión al paraíso o el descenso a los infiernos.

Los acontecimientos terribles, el estilo exclamativo («¡Masacre y desgracia!») son un aspecto muy conocido de la intensidad romántica; pero no hay que pensar que esta intensidad esté siempre vuelta hacia el exterior.

Efectivamente, hay que otorgar un gran lugar, en el romanticismo, a esta *intensidad introvertida* que es una profundización hacia el interior. Además, en la aspiración a lo íntimo, a la «florecilla azul», en la pintura de escenas simples y familiares, el romanticismo no ha puesto menos intensidad en la profundidad que intensidad extravertida por las grandilocuencias o los frenesís.

III - Las categorías estéticas románticas

El complejo estado del alma que constituye el romanticismo ha dado lugar a numerosas categorías estéticas; además, el romanticismo surge como movimiento que da lugar y florecimiento a tantas categorías que su unidad fundamental se distingue difícilmente. La mayoría de estas categorías estéticas se encuentran definidas y analizadas por orden alfabético; no obstante, no se puede explicar lo que es el romanticismo sin ofrecer brevemente una idea de ello.

La aspiración a lo ausente domina en lo *poético** soñador que transparenta a través de lo real un más allá de gracia y de trascendencia a menudo etérea. Está, pues, próximo a la *nostalgia melancólica* que hace de este más allá, y quizá de lo que está fuera de este mundo, nuestra verdadera patria. Lo *misterioso** está también presente en la ausencia, aunque lo misterioso romántico se une a veces a otras categorías estéticas, dramática, fantástica o a veces humorística. Lo *fantástico** es, a la vez, aspiración a otro mundo y dualidad y contraste; está poblado de seres frecuentemente venidos de tradiciones populares (evasión en el pasado legendario): trasgos, hadas, elfos, gnomos, sílfides, dragones, fantasmas inhumanos o semihumanos que escapan a las leyes de la naturaleza real. Lo *mágico** es más ligero y gracioso y da lugar al encantamiento ingenuo. No obstante, el extrañamiento de lo imaginario se une a veces a lo *caballeresco* que busca este extrañamiento en un pasado más de la Edad Media que verdaderamente medieval, y que aparece a veces en lo dramático; lo caballeresco es más firme, dinámico y contrastado que lo *trovadoresco**, más atenuado, más gracioso (y en ocasiones incluso ligeramente remilgado) que acentúa menos el color local (fuertemente acentuado en lo caballeresco «estilo castellano»). Lo *exótico** extraña por la lejanía en el espacio (que puede combinarse con la lejanía en el tiempo, como en las evocaciones de los preadamitas, de un oriente originario y primitivo y de regiones tan alejadas como fabulosas); no obstante, el exotismo aspira también a lo otro por medio de la imagen de países más coloristas, más espléndidos que nuestro marco de vida cotidiana. La naturaleza virgen es el marco de lo *agreste**; pero éste ha adquirido con el romanticismo dos formas diferentes, una dominando una aspiración a la paz, la otra en la que domina el dinamismo del contraste y de la dualidad, así como la intensidad. En el refugio de la naturaleza, lejos de las ciudades, los bosques y los campos aportan la soledad propicia para el ensueño apacible y la meditación; sin embargo, una sensibilidad exacerbada prefiere los lugares grandiosos y salvajes, la tempestad en el océano, los vértigos de la alta montaña. Los lugares abandonados, las grutas, las ruinas, hacen rechazar el día y la luz, sustituyéndolos por lo *nocturno**, categoría altamente romántica, propicia para el desencadenamiento de los sentimientos íntimos; pero también se da la atracción por la sombra, el lado tenebroso de los seres y de las cosas, tratándose, ya sea de la noche maléfica (como en el *Freischütyz,* de Weber), ya sea la noche divina que inspira el *Himno a la noche,* de Novalis. Lo nocturno angustioso puede desembocar en el mundo del sabat o de las tumbas, y conduce a lo *macabro**, a veces unido a lo fantástico. La extranjería unida a la valoración de lo original y de lo único conduce a lo *extraño**, destacado por Baudelaire y que muestran en Hugo seres anormales, deformes y horrorosos. Sin embargo, la deformidad, desde el lado cómico, ofrece lo *grotesco**, a menudo únicamente apreciado por sus formas descabelladas y caprichosas, cercanas a lo pintoresco, aunque también entrelazadas con lo trágico o lo fatal en conjuntos en los que la oposición y la dualidad dominan. Se encuentran tales conjuntos en lo *dramático** y en lo *melodramático** construidos sobre fuertes oposiciones; mientras que lo *pintoresco** acentúa más bien el elemento de irreductible originalidad. A lo dramático y a lo melodramático se suma lo *frenético* (que incluso ha dado su nombre a una rama del romanticismo histórico). Por el contrario, el contraste que juega con ligereza y une en una graciosa fantasía la diversión y la gracia da lugar a lo *humorístico**, categoría específicamente romántica.

Si la esencia, una y profunda, del romanticismo ha tomado tantas modalidades diferentes de una extrema riqueza de categorías estéticas, también es cierto que las ha multiplicado a través de las diferentes artes.

IV - El romanticismo en las diferentes artes

1 / La unión de las artes

El romanticismo, como movimiento histórico, fue muy sensible al parentesco entre las artes; además, el romanticismo como noción estética ha sido

a veces entendido englobando, además de los caracteres generales indicados más arriba, la doctrina de las *correspondencias* entre los significados y entre las artes.

Las relaciones entre las artes pueden tomar simplemente la forma de relaciones personales entre los artistas. Pintores y hombres de letras se encontraban en los mismos salones y mantenían relaciones frecuentes y cordiales; la unión entre pintores y músicos no es menos estrecha (uno de los mejores ejemplos es la amistad que unía a Delacroix y a Chopin). Los talleres han dado a luz a los combatientes más entusiastas de la batalla de Hernani.

Otras forma de relación es la inspiración extraída por un arte a partir de otro. Los dibujantes ilustran las obras de los escritores y los pintores sacan también los temas de sus cuadros de las obras literarias. Los músicos ponían música a poemas. El *lied** realiza una unión íntima entre la música y la poesía, la voz y el instrumento (Schubert, Schumann, Wolff...); la búsqueda de una fusión entre las artes condujo al poema *sinfónico**.

Finalmente, los artistas practicaron varias artes. Existen escritores dibujantes como Victor Hugo, pintores escritores como Delacroix y Fromentin, compositores escritores de libretos de sus óperas, etc. Es interesante, a menudo, relacionar la influencia mutua con el ejercicio de otro arte.

L. F./L.-M./A. S.

2 / La distinción de las artes

La manera en que cada arte pudo hacer entrar en las obras la común inspiración romántica depende, ante todo, de las técnicas y materiales necesariamente diferentes de un arte a otro. Además, cada arte puede crear *géneros**, y existen géneros específicamente románticos. Sin volver sobre los caracteres del romanticismo, que pueden compartir cada arte con los otros, hay que indicar cuáles son esos géneros propiamente románticos y en qué ha podido abastecer de medios al romanticismo su propia naturaleza.

A / *El romanticismo en literatura*

a / En sus orígenes, el romanticismo estuvo marcado históricamente por el rechazo de la tradición grecolatina; no admite que los antiguos hayan alcanzado la perfección en cada género y que sólo su imitación permita a los modernos aproximarse a ellos. Las fuentes románticas son las leyendas y las tradiciones germánicas, gaélicas y escandinavas (a menudo mal distinguidas, por otra parte, véase Ossiánico), la literatura medieval (frecuentemente conocida de segunda o tercera mano solamente) las tradiciones populares y el folklore*, la Biblia y la poesía oriental.

b / En sus temas, el romanticismo suma, a los que toma prestados de sus fuentes, los que caracterizan para él la vida moderna tal como es (es el romanticismo quien creó la palabra *modernidad**). Su poesía, sobre todo lírica* y elegíaca* está hecha de sentimientos personales, de emociones, de ensoñaciones, pero también de elevados pensamientos. La mayoría de los románticos se apasionan con Dios, la Providencia, la Creación, el destino y los fines del hombre, el problema del mal, el amor a la humanidad, el progreso social y moral. El ser personal es en ocasiones presentado como transportado por las fuerzas imperiosas, como inserto en el flujo de la vida cósmica. El sueño* es también una experiencia privilegiada que revela al hombre sus orígenes y su armonía, el desarrollo de los espectáculos oníricos es a la vez fuente y origen de la creación poética.

La literatura romántica, sobre todo en la novela y en el teatro, utilizó frecuentemente los temas históricos; pero dentro de este género, tan abundantemente representado, se da curso a una cierta fantasía (a menudo para hacer coincidir la historia con preocupaciones contemporáneas). La novela romántica se destaca, sobre todo, por la extremada variedad de sus temas; se pueden indicar como frecuentes: la novela personal, la novela de aventuras, la novela exótica, la novela rústica, la novela humanitaria y social. Hay que señalar que la novela admite, al igual que el cuento*, la intervención de lo sobrenatural, lo fantástico, lo maravilloso.

c / En sus géneros, el romanticismo, que juzga artificiales los géneros clásicos (sobre todo el teatro que se basa en la regla de las tres unidades) y no admite la jerarquía de los géneros, creó un nuevo género, el *drama romántico.* Victor Hugo apela a Shakespeare para definir los principios esenciales de dicho drama romántico en el célebre *Prefacio a Cromwell* (1827): «Shakespeare es el drama; y el drama que cimenta sobre un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufonesco, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual... La poesía de nuestro tiempo es, pues, el drama; la característica del drama es lo real; lo real resulta de la combinación de dos tipos de naturaleza, lo sublime y lo grotesco que se cruzan en el drama, como si se cruzaran en la vida y en la creación... Todo lo que está en la naturaleza está en el arte». Vigny ajusta el paso, indicando que no se trata de imitar a Shakespeare, sino de ser como él, original. El drama* romántico desplaza su acción a través del espacio diegético y presenta decorados diferentes sucesivamente; concede, por otra parte, una gran importancia a los decorados. Un género paralelo cultivado por el romanticismo es el melodrama*.

d / En su forma, la literatura romántica pretendía franquear las convenciones y las reglas («El arte, proclama *El Globo* en 1824, debe ser libre, y libre de la forma más ilimitada»). Pero, de hecho, las formas poéticas fueron más bien suavizadas que verdaderamente transformadas; el verso romántico obedece a los mismos principios prosódicos fundamentales que los versos clásicos. Lo que el romanticismo aportó como novedad fue la utilización de los ritmos intermedios entre los de la prosa y los del verso, lo cual dio lugar al género del *poema en prosa* (Aloysius Bertrand, *Gaspar de la Nuit).*

La principal característica del estilo romántico reside en la riqueza de los registros del lenguaje. El romanticismo proscribe el estilo noble y elevado y el estilo mitológico, así como la convención

de un vocabulario poético especial. La lengua literaria romántica recoge los términos nobles e incluso a veces grandilocuentes, tanto como los términos arcaicos (sobre todo los del siglo XVI y comienzos del siglo XVII) apreciándolos por su sonoridad y su valor; se abre al lenguaje popular, al lenguaje realmente rural e incluso a las lenguas especiales (términos técnicos, argot...).

B/ *El romanticismo en las artes plásticas*

a / La pintura

En el dominio de las artes plásticas de carácter romántico, se afirma la primacía de la pintura sobre las otras artes: arquitectura, escultura y artes decorativas. Esta preponderancia obedece a que, aunque la pintura no dispone más que de dos dimensiones y debe usar artificios para simular la profundidad, se presta particularmente a la expresión del movimiento, del sueño, del misterio y de la personalidad del artista.

α / *Entre los géneros,* dos se prestan particularmente al romanticismo:

La gran pintura evoca los grandes acontecimientos históricos o de actualidad, o temas sacados de la literatura (Delacroix: *La barca de Dante, Las masacres de Scio, La entrada de los cruzados en Constantinopla, La muerte de Sardanápalo...).*

El paisaje es ahora pintado por sí mismo; se convierte en íntimo o patético; los románticos se esfuerzan por resaltar los aspectos cambiantes. Así, Corot prefiere la autora y el crepúsculo, más ricos en matices y propicios a la ensoñación; la materialidad de las cosas se desvanece, las formas se difuminan en bruma, la naturaleza es fluida y cambiante. En Barbizon se crea toda una escuela de paisajistas, en la cual el más destacado, Théodore Rousseau, adorador de la naturaleza, decía oír «la voz de los árboles» y descubrir en ellos «las pasiones». Turner se complace en los desencadenamientos de la naturaleza, en las iluminaciones misteriosas; en sus últimos cuadros las formas se disuelven en la luz, y la visión se convierte en un espejismo. El paisaje romántico es también, frecuentemente, un paisaje de montaña, de relieve abrupto. Además, no hay que olvidar la existencia del paisaje puramente fantástico.

β / *En su técnica,* el romanticismo tiene dos grandes características: la importancia adquirida por el color y el dinamismo de las formas. «El enemigo de toda pintura, escribe Delacroix, es el gris. Hay que desterrar los colores terrosos. El principal mérito de un cuadro es ser una fiesta para el ojo». La manera de tratar los colores interesa al romántico; Delacroix constata cómo Constable yuxtapone sobre la tela varios matices del mismo color, sobre todo verdes, que se avivan al fundirse ante la vista del espectador, en lugar de mezclarlos en la paleta. Se destacan los colores por sus aproximaciones con sus complementarios. E, inversamente al clasicismo, que parte de un dibujo transportado al cuadrado de la tela para, seguidamente disponer los colores en ella, el romántico ataca directamente por lo esencial del efecto. Delacroix dice trabajar «siempre esbozando». No obstante, aunque es verdad que «no le gusta la pintura razonable», añade, sin embargo: «El arte es embriaguez ordenada». Y el orden está marcado por la firmeza de la composición. Hay, por otra parte, escenas de composición particularmente románticas, sobre todo a causa de su dinamismo; Musset, en el texto citado más arriba, enumeraba así, a este respecto, la diagonal, lo piramidal, lo arremolinado (movimiento en espiral o doble espiral tomado de Rubens).

b / La caricatura

En la lógica del romanticismo, que hace un sitio a lo feo y a lo grotesco, la caricatura busca el *carácter.* A la manera de los escultores romanos, se acusan los rasgos esenciales de los personajes para hacerlos expresivos. Así, Daumier eleva la caricatura al nivel de un arte mayor; Balzac decía de él: «este atrevido tiene a Miguel Ángel bajo la piel».

c / Las artes gráficas

El dibujo, el grabado (en madera, cobre, al agua fuerte), la litografía, están muy a menudo relacionados por el romanticismo con el arte del libro. Han servido tanto al romanticismo poético o melancólico (y encontramos aquí el género particular del *Keepsake)* como al vigor y contrastes del blanco y el negro. Así Delacroix, por su admiración hacia Goethe, ilustra su *Fausto* y Victor Hugo bosqueja los burgos renanos. Pero uno de los mayores representantes de la ilustración romántica es Gustav Doré, que mezcla lo fantástico con lo familiar, lo humorístico con lo dramático *(Don Quijote, El Infierno,* de Dante, *Orlando furioso,* de Ariosto...).

d / La escultura

A ciertos románticos, la escultura les pareció clásica por naturaleza; por otra parte, se ha visto impedida por otra razón más prosaica: cuesta cara, necesita de encargos oficiales o de mecenas. Esto la somete demasiado a los gustos del gran público; también el romanticismo cultivó la escultura «trovadoresca»; pero la escultura es romántica en la fogosidad y el aire épico de la parte alta del relieve del Arco del triunfo, *La départ des volontaires de 1792,* de François Rude, igualmente autor de la estatua de Ney en la cual admiraba Rodin el movimiento y el desarrollo del tiempo en el espacio. Barye, a pesar de las resistencias del público, llevó el *género animalista,* considerado entonces como inferior, al nivel de la escultura mayor; aquí incluso el romanticismo quebranta la jerarquía clásica de los géneros y ofrece un poderoso dinamismo a un arte de la inmovilidad. L.-M. M./A. S.

e / La arquitectura

En el dominio de la arquitectura, las características generales del romanticismo conducen a situaciones paradójicas. La evasión por medio de la atracción por el pasado y la valoración de la Edad Media condujo al movimiento romántico, tan amante de la innovación y de la libertad, a hacerse restaurador de monumentos medievales, lo cual hizo que salvara a muchos de éstos (papel importante de Lassus y de Viollet-le-Duc), pero también le llevó a constituirse en su imitador, lo cual condujo a conformismos sin invención y a obligaciones convencionales (cuando se construía una

iglesia debía ser en estilo gótico). Esta revalorización de lo gótico y el estudio en profundidad de este estilo mostró su lógica interna y el papel funcional de sus disposiciones más características; todo esto ha hecho posible que el romanticismo arquitectónico se convierta en el defensor del romanticismo funcionalista, mientras que el romanticismo aparece en general como la apología de las pasiones contra la razón. Finalmente, el romanticismo partidario del arte por el arte y tan desconfiado ante la industria, descubrió en arquitectura los recursos del armazón metálico y la analogía funcional de las armaduras metálicas con el crucero de ojiva; pudo, gracias a los grandes nervios con cristales de armazón de hierro, dar forma resueltamente modernista a la estética de las grandes catedrales góticas. Todo esto se desarrolló mucho más en la época del Segundo Imperio y en la segunda mitad del siglo XIX que en la época históricamente llamada romántica; no obstante, se puede considerar del romanticismo, en arquitectura, de manera típica, el castillo de Pierrefonds, rehecho por Viollet-le-Duc o los castillos delirantes de Luis II de Baviera y, de forma opuesta, la obra de Baltard y de Dutert.

C / *El romanticismo en música*

La inmensa variedad de las realizaciones del romanticismo se da en música como en las otras artes; Alfred Einsteins escribe *(El romanticismo musical):* «el romanticismo sueña con el ritmo de una quermese de estilos». La dualidad e incluso la contradicción interna que da forma a uno de los rasgos fundamentales del romanticismo entraña la antinomia y la tensión. Como demostró Alfred Einstein, el músico romántico rechaza la tradición pero vuelve a los orígenes y se establece en actitudes apasionadas, excesivas y teatrales, aunque simula la intimidad. El romanticismo se refugia gustosamente en el esoterismo, pero desea encontrar al pueblo del cual pretende ser el portavoz. A pesar de esta variedad, y aunque las diferencias son numerosas entre un Schumann y un Brahms, un Berlioz y un Chopin, todos ellos son profundamente románticos.

a / Los géneros románticos

Si bien es verdad que el romanticismo retomó un cierto número de géneros ya existentes (Sonata*, Sinfonía*), también es cierto que lo más frecuente era que a esos géneros les dieran características nuevas. Schubert, Brahms o Brückner componen sinfonías-río. Además, en música como en las otras artes, existen géneros (palabra poco empleada en este sentido en música, en donde se dice más bien *formas,* aunque la utilicemos aquí por analogía con las otras artes) que tienen una fisonomía especialmente romántica. Tales son el *nocturno,* el *humoresque**, ciertas danzas como el *vals** o la *mazurca**, el *lied** y el *poema sinfónico**.

b / Caracteres específicos de la música romántica

α / *Importancia de la «materia sonora», de las búsquedas de timbres,* de una orquestación coloreada y ricamente polifónica (véase Berlioz y su *Tratado de instrumentación),* se dio una gran importancia a la música instrumental: «cuando se habla de la música como de un arte autónomo, nunca se debería pensar más que en la música instrumental... es la única que expresa la absoluta pureza de un espejo, la verdadera esencia del arte» (E. T. A. Hoffmann). Por otra parte, los instrumentos se modernizaron (en particular los instrumentos de metal). El piano tiene ahora grandes recursos; además, el romanticismo es históricamente una época burguesa en la que es de buen tono tener un piano en casa.

β / *Un «colorido tornasolado».* Es frecuente, debido a la utilización del cromatismo –a menudo en graduaciones ascendentes o descendentes– que se alargue la tonalidad (alargamiento, por otra parte, enseñado por Anton Reicha, el profesor de Liszt, quien no se olvidará). Esta utilización del cromatismo se acompaña a menudo de ornamentos y apoyaturas, florituras, etc. (Weber, Schumann) que producen efectos nuevos y audaces.

Este color musical es también, en gran medida, una función de multiplicación de las modulaciones (en Liszt, por ejemplo, de intervalos extraños, de disonancias que reemplazan la cadencia final y la vuelta a la tónica. No obstante, la variedad de los modos empleados enriquece el «colorido armónico». Una de las consecuencias de esta vuelta a los orígenes fue, en efecto, el resurgimiento de las escalas y modos antiguos y olvidados (modos de iglesias, músicas nacionales, en los rusos particularmente). A su vez, crearon nuevas gamas que se correspondían con «recorridos melódicos, conjuntos de acordes disonantes convertidos en usuales» (J. Alain, *La armonía).*

γ / *En el ritmo,* abandono de la «carrure», ese recorte rítmico regular estimado en la época clásica, para los ritmos impares cambiando profundamente el equilibrio y el clima musical de la obra. A este propósito Berlioz escribe, hablando del *Oberon* de Weber: «Weber admite la libertad absoluta de las formas rítmicas. Nunca ninguna otra persona se había zafado como él de lo que llamamos "carrure" y cuyo empleo exclusivo y limitado a las aglomeraciones de los números pares, contribuye tan cruelmente no sólo a que nazca la monotonía, sino a producir la insipidez... En *Oberon,* se encuentran diversos pasajes en los que el tejido melódico está rimado de cinco en cinco... Weber no se considera en absoluto obligado a establecer a todo precio y por todas partes la simetría; muy a menudo la frase impar no tiene pendiente» (H. Berlioz, *A travers chants).*

δ / *El empleo del «tema conductor»,* armadura del poema sinfónico (cf. la *Sinfonía fantástica,* de Berlioz, o el *Freischütz,* de Weber, y también la explotación que de ello hace Liszt). Se convertirá en el leit motif de Wagner.

ε / *La utilización esética de la amplitud.* La doble tendencia a lo colosal y a lo enorme, e inversamente a lo íntimo, ya señalado, se vuelve a encontrar en música. Las orquestas son considerables, las salas de concierto cada vez mayores (los detractores del romanticismo los acusan de buscar «el estrépito»). En otro sentido, melodías muy cortas, piezas breves al piano (como las de Schumann) sacan mucho encanto de la reducción de las dimensiones.

L. F./A. S.

D / *El romanticismo en la danza*

La distinción entre el romanticismo como época y el romanticismo como estética es particularmente considerable en la danza, en la que el término «romántico» no designa una época, sino más bien un éthos. Los ballets románticos puros son poco numerosos, incluso en la época históricamente llamada romántica. El tiempo de su acción es la Edad Media, el lugar, un país frío y hermoso, más bien nórdico; hay fantasmas blancos. Dos actos, uno real, el otro fantástico. Semejante aspecto contrastaba con los temas mitológicos, las localizaciones mediterráneas, el fuego pleno, anteriormente en vigor. Introducía lo muelle, el sueño, lo vaporoso. La bailarina deja de ser una mujer (incluso si era una diosa) para convertirse en un ser inmaterial, transparente, lo cual permitía utilizar todos los pasos que recordaban aligeramiento (saltos, alzamientos de pierna, etc.) creados durante el período de formación (1800-1832).

El período del Ballet romántico va de 1832 *(La Sílfide,* música de Schneitzhoeffer, coreografía de Philippe Taglioni) a 1866 *(La Fuente,* música de Leo Delibes y Minkous, coreografía de Arthur Saint-Léon). El más conocido de todos los ballets es *Giselle* (1841, música de Adolphe Adam, coreografía de Coralli y Jules Perrot). Un cierto número de ballets pueden relacionarse con este género, aunque no presenten todas las características del mismo (la mayoría de los ballet de *época* romántica no son románticos). Estos ballets provocaron el entusiasmo de escritores como Théophile Gautier, pues correspondían al gusto y a la estética del romanticismo en general. A pesar del pequeño número de obras puras, el romanticismo tuvo un gran impacto en el ballet y dejó una profunda impresión.

También encontramos aquí un empleo de los términos «clásico» y «romántico» diferente al de todas las otras artes, y específico de la danza. La expresión técnica del romanticismo es una danza que recibió en esta época perfeccionamientos decisivos y constituyó un conjunto orgánico de posiciones y movimientos sometidos a reglas, convertido en tradicional y después objeto de enseñanza en la escuela: es lo que se llama la *danza clásica.* En danza, las palabras «romántico» y «clásico» se aplican a la misma cosa, a pesar de que la segunda tenga un significado más extenso. G. P.

➢ Byroniano, Frenesí/Frenético, Historia *[I, 2]*, Idealismo, Iluminismo, Lakista, Maldito, Prerromanticismo, Prerromántico, Sueño *[III]*, Total (arte).

Ronde-Bosse ➢ *Escultura (III)*

RONDÓ / RONDEL. Estas dos palabras, del mismo origen, designan diversas formas poéticas y musicales que obedecen a un mismo principio. El *rondel* o *rondó* de la poesía medieval posee varias formas, las más usuales tienen una estructura muy simple, *ABaAabAB* (llamado también *letrilla* y retomada bajo este nombre en el siglo XIX), y otra más compleja, *ABba abAB abbaA* (que es la forma favorita de Carlos de Orleáns). El rondó de la época clásica parece derivar de esta última por la escritura incompleta de versos estribillos; hay 13 versos sobre 2 rimas, más dos repeticiones fuera de las rimas, pues tras una estrofa de 5 versos vienen una de 3 versos y otra de 5 al final de las cuales se añade una repetición de las primeras palabras del primer verso, pero con un significado un tanto diferente. Cuando un rondó musical está acompañado de una parte inicial repetida después (generalmente en medio y al final del fragmento) enmarcando estas repeticiones por coplas que varían el tema con tonos semejantes, se trata tan pronto de un fragmento independiente (como el *Cucu* de Daquin), tan pronto una parte de una sonata* o de una sinfonía*. En un principio escrito *rondeau* (en francés), el nombre de esta forma musical se escribe *rondó* (tal y como nos ha llegado al español) desde el siglo XVIII, porque se imaginaban que el término de música no podía ser más que de origen italiano.

Se aprecia que en todas estas variedades el principio general es el mismo: vuelta al motivo inicial, volviendo dos veces tras los pasajes extraídos de ese tema fundamental. Esto da una composición muy equilibrada, densa, una y variada, un tanto hechizante por su vuelta obstinada al mismo motivo, y espiritual por su juego sobre los aspectos diversos del tema siempre recomenzado.

A. S.

ROPAJE. Esta palabra es un término de estética únicamente en el sentido de tela enrollada de manera floja alrededor de un cuerpo, formando pliegues, y a veces, por extensión, designa un vestido o túnica amplia y flotante que produce un efecto análogo. (El ropaje se opone, pues, a los vestidos, cortados y cosidos con una forma tridimensional que imita a la del cuerpo.) La himation griega, la toga romana, se disponían como ropajes. Los ropajes, a menudo representados en la escultura griega, han gozado de gran prestigio en la pintura y escultura clásicas; representar personajes con ropajes a la Antigua, aunque no se tratara de griegos o romanos sino de contemporáneos o de figuras alegóricas, les confería una especie de intemporalidad por encima de las limitaciones de la historia. Representar bien los ropajes era considerado como un talento esencial para un artista. Pero independientemente del culto a lo antiguo, los ropajes tienen un interés estético por sí mismos; sus líneas, sus curvas, sus volúmenes, resultan de la combinación entre las formas del cuerpo envuelto en los ropajes y las que adquiere un tejido sostenido en algunos puntos y abandonado a sí mismo entre esos puntos (la forma más simple en ese caso es la curva denominada *cadeneta,* que adquiere la tela que es sostenida en dos puntos); estos efectos que van de lo noble a lo gracioso merecían ser estudiados por un artista.

ROSA. *I* - La flor del rosal. La rosa, por su gran belleza y su poca duración en la mayoría de los casos, ha sido utilizada con frecuencia por las

artes, sobre todo por la poesía, como comparación o como símbolo.

II - Adjetivo: del color de dicha flor, es decir, de un rojo pálido mezclado con blanco. Es asimismo el color de una piel no pigmentada que deja que se transparente la sangre que la irriga, de donde viene el papel de este color en la pintura de retratos y desnudos. Estas dos asociaciones –con la flor y con la carne– marcan a menudo el empleo estético del rosa en las artes plásticas y en poesía.

III - Por analogía con la forma de la flor, nombre dado a ornamentos de forma circular, a los grandes huecos redondos, a las vidrieras de composición radial, situadas en la fachada principal o en los laterales del crucero de las catedrales góticas. Esta eclosión luminosa y brillante participa de los numerosos simbolismos del círculo y de la luz, incluso pudo aparecer, de manera poética, como una transposición de la flor efímera en una existencia que es la más pura imagen de la eternidad. Heredia *(Vidriera)* opone a las glorias pasajeras del mundo, la perennidad del arte: *La rosa de la vidriera siempre abierta.* A. S.

➢ Círculo, Vidriera.

Rosas (agua de –) ➢ *Agua (II)*

RUBATO. El *tempo rubato* es en música –y, por analogía, en todo arte que tenga una dimensión de sucesión temporal– una velocidad de ejecución cambiante en el transcurso de un mismo movimiento: tan pronto aumenta como disminuye. Hay estilos que no lo admiten, mientras que otros lo necesitan. El exceso de *rubato* bajo pretexto de interpretar «con sentimiento», «con alma», conduce fácilmente a la vulgaridad. A. S.

RUBIO. *I* - La palabra *rubio* designa un colorido claro del sistema piloso, cabellera y barba, que va desde un amarillo paja, que en ciertas razas nórdicas se aproxima al blanco, sobre todo bajo la influencia del aire libre, hasta ese tono caliente muy próximo al rojo que se llama rubio veneciano. El hecho de tener un sistema piloso de este tono no carece de incidentes estéticos para un ser humano. En principio, guarda relación con el temperamento y con ciertas armonías psicológicas y está especialmente en relación con el color de la tez. Tiene, por otra parte, incidencias en lo que concierne a la estética de la vida cotidiana, en particular al vestir y a la decoración de interior. Todas las mujeres saben que ciertos colores sientan mejor a las rubias y otros a las morenas. Esto no carece de importancia en el arte del retrato. En lo que concierne a la pintura, señalaremos también que en las composiciones con varios personajes en las que el pintor es libre de atribuir como le plazca el color de los cabellos, esta atribución no carece de importancia en la composición de conjunto que puede verse afectada por la distribución de cabelleras rubias, pelirrojas o morenas. Señalaremos, finalmente, que existen tradiciones iconográficas referentes a este tema. Por ejemplo, es tradición en pintura representar a Adán moreno y a Eva rubia. Louis Réau en su *Iconografía cristiana* (tomo II, p. 34) señala este hecho diciendo que por otra parte es cuestión de ideal personal para los pintores. Observa que los ángeles son casi siempre representados rubios, «asociando la idea de belleza a los cabellos dorados», y recuerda que en inglés *fair* significa a la vez bello y rubio.

Hay que señalar que existe en las diferentes artes una simbología de lo rubio que evoca al bien y lo puro (por ejemplo, lo angélico), por oposición a lo moreno y al negro evocadores de lo perverso, de lo diabólico. Esta simbología se refleja muy bien en las artes.

II - Por analogía y casi metafóricamente, la palabra rubio tiene ciertos empleos técnicos en las artes. Por ejemplo, en el arte de los grabados, los conocedores dicen usualmente de un grabado que es «rubio», para significar que sus tonalidades claras u oscuras no chocan en un contraste muy fuerte. Esto puede dar a esta palabra, en algunos casos, un matiz un tanto peyorativo.

También se dice, en tipografía, que una página es «rubia» cuando está impresa con caracteres débiles y las líneas están muy separadas.

En el arte del encaje* se llama «rubio» a un encaje de seda cuya característica es estar hecho con dos hilos: uno, muy fino, sirve para hacer una red sobre la que se destacan flores realizadas con un hilo más grueso. Se hacen estos encajes en blanco y negro. La mantilla española se hace, a menudo, en «blonda» negro. Se supone que la palabra «blonda» viene porque el encaje estaba hecho con seda cruda.

A veces, el empleo del término es puramente alegórico, sobre todo en poesía, como, por ejemplo, cuando Fernand Gregh habla de las «rubias mazurcas de Chopin». E. S.

RUDO

I - Sentido propio

Califica a un material sin pulir, cuya superficie presenta muchas asperezas. La rudeza del material puede ser un componente de estilo dentro de las artes plásticas.

II - Sentido analógico

Que crea una impresión de dureza áspera*, de obra mal pulida. El término puede ser peyorativo cuando se habla de versos rudos, o de un pintor que pinta con pincel rudo. Pero la rudeza también puede crear la impresión de vigor* tosco, de energía sin refinamiento, pero que da claridad a las grandes líneas de la obra. En este caso la palabra no es despreciativa en absoluto. A. S.

III - Sentido figurado

Que causa una impresión desagradable por su falta de medida. O que su elaboración es difícil y penosa. A. S.

RUIDO

I - Conjunto de sonidos diversos sin periodicidad regular

Aunque a menudo el ruido se opone a la musica, sin embargo desde siempre ha sido parte integrante del arte sonoro. Los tambores y otros

instrumentos rítmicos emitían sonidos sin elevación definida y los golpes de pies y manos, los tintineos de sonajeros, cascabeles, brazaletes, cencerros de todo tipo que acompañan a numerosas clases de música no son otra cosa que ruidos; se puede decir lo mismo de los silbidos, gritos y otras emisiones vocales de ciertos coros, especialmente los de Bali. Pero en todos estos casos, se trataba de ruidos seleccionados o ritmados. Entre 1909 y 1912, bajo el impulso del movimiento futurista, tuvieron lugar los primeros intentos de orquestas constituidas únicamente por ruidos. Se servían de utensilios sin ninguna relación con la música, como cacerolas y objetos similares. Marinetti imaginó incluso instrumentos de comando eléctrico llamados «zumbadores, descargadores, silbadores, resonadores, estridentores, resopladores», antepasados lejanos de la música concreta cuyos pintorescos nombres son muy expresivos.

Si estas experiencias parecieron sin futuro, es cierto que poco a poco el interés por el vasto dominio de los ruidos se despierta en numerosos compositores. Primero se manifiesta en la creciente importancia que se da a los instrumentos de percusión, que dejan de tener un papel secundario para pretender, en ciertas obras, la exclusividad *(Integrales* de Varése, 1926, para 35 instrumentos de percusión), el papel de solista *(Sonata para piano y percusión* de Bartok). John Cage extendió el dominio del ruido en música con *Construcción metálica,* obra en la que utiliza toda clase de objetos, entre ellos chapas de viejos chasis de coches, cajas de hierro, etc. Conduciendo su búsqueda en la misma dirección, Cage también utiliza pianos «preparados», es decir, pianos entre cuyas cuerdas introducía tapones, trozos de madera, trozos de caucho, y otros elementos que transformaban el clásico instrumento de martinetes en una especie de batería con timbres desacostumbrados. Sin embargo, en sus diversos ensayos, se trataba siempre de ruidos ritmados, aunque el ritmo se alejara cada vez más de la métrica tradicional.

Sólo con la música llamada concreta y con los tratamientos electroacústicos de los sonidos, sin distinción alguna de origen ni de naturaleza, el ruido hizo su entrada definitivamente en el dominio musical.

Desde el punto de vista estético, la aportación del sector integral de los ruidos aparece con una considerable riqueza, pero por esta misma riqueza presenta ciertos riesgos. Riqueza innegable que ningún instrumento ni conjunto de instrumentos sabría igualar. Por otra parte, los músicos han tenido siempre un oído sensible al encanto de los ruidos, de los que las músicas de imitación expresaban ingenuamente la nolstalgia, imitaciones musicales de ruidos naturales –el viento, la tormenta– o humanos –batallas– y hasta el *Pacific 231* de Honegger, que rinde homenaje a los ruidos de la civilización industrial.

Hoy en día, ruidos de fábricas o de multitudes, conversaciones y gritos, el universo sonoro entero ofrece el encanto de sus murmullos o rugidos, rumores, susurros, zumbidos, desencadenamientos y estruendos, y también todos los acentos de las voces humanas –risas, quejas, gemidos o gritos– todo esto puede ser, gracias al tratamiento electroacústico, transformado de nuevo, enriquecido, irreconocible, reducido a una nueva materia sonora, o por el contrario acentuado en un sentido expresivo más agudo. Pero el empleo de tal material plantea al compositor más de un problema estético, y a veces la función misma de la música puede estar implicada por la manipulación de estas nuevas fuentes sonoras.

La fuerza expresiva de estas sonoridades, su poder de hechizo, su acción directa sobre la sensibilidad, en una palabra, su magia, actúa, en efecto, sobre el oyente de distinto modo que las estructuras sonoras constituidas por una fuga, una sonata, una sinfonía. Se puede aceptar esta acción directa, afligirse o regocijarse en ella, es importante constatarla. En obras como las últimas de Stockhausen, en las que los mismos ruidos de la sala, incluidos los aplausos, las protestas o las risas, son utilizados en el desarrollo de la obra, se constata este deseo de distinguir cada vez menos el universo de la obra del del oyente. En último extremo, ¿no nos dirigimos hacia la disolución de la obra musical en la expresión sonora directa? La música se inscribe así en la corriente general de nuestro tiempo –el teatro que tiende a fundirse en la acción, la obra plástica en el objeto natural o la producción utilitaria.

Se ve que la introducción del dominio total del ruido en el arte musical constituía una verdadera bomba de efectos retardados en el centro mismo del arte sonoro. Estamos en el corazón de la explosión y puede ser que haga falta esperar algunos años para estimar los efectos.

En literatura, el ruido puede ser descrito, pero interviene directamente bajo la forma de la onomatopeya* y de la armonía* imitativa.

II - Todo sonido que se opone al sonido útil cualquiera que sea, música o letra y, en la teoría de la informacion, todo lo que confunda interfiriendo con la información útil. En este último sentido, el ruido puede estar constituido por un elemento no sonoro. Así, en un mensaje escrito, los errores tipográficos, la mala calidad de los caracteres que disminuye la legibilidad, son asimilados al ruido. El sentido *II* no concierne a la estética más que desde el punto de vista de la expresión técnica. Así, el ruido de fondo en un disco o la excesiva resonancia en una sala de acústica defectuosa impiden la buena audición de una obra teatral o musical. Es, pues, el ruido en el sentido *I* el que posee considerable importancia en estética. M. S. /C.

➢ AUDICIÓN, CACOFONÍA, OÍDO, SERIAL (MÚSICA), SONIDO.

RUINA. Ruina, del latín *ruina,* ha conservado sus dos significados: derrumbamiento, y escombros resultantes del mismo; ambos en sentido propio y figurado. Se lo considera término estético sólo cuando hace referencia a los vestigios de un edificio parcialmente destruido.

Las *ruinas reales* han sido desde la Antigüedad fuente de inspiración artística, sobre todo como

signos del paso del tiempo y del carácter efímero de los poderes terrenos (Lucain, *Pharsale*: César sobre las ruinas de Troya), y a veces como signos de la cólera divina (ruinas de la Torre de Babel o de Jerusalén). La idea de que las ruinas en sí mismas puedan constituirse en objeto estético es más moderna, y la *poesía acerca de las ruinas* se practicó principalmente durante los siglos XVIII y XIX. También se han imaginado ruinas ficticias de edificios reales, como las que representa Hubert Robert en *La grande galerie du Louvre en ruines* (René Huygre escribió sobre ello en *Dialogue avec le visible:* «los pintores a los que el sentimiento de la vida les exalta acaban por idolatrar a las ruinas que recuerdan el valor que poseen las horas. Algunas veces, como en el caso de Hubert Robert, se complacen en anticipar las destrucciones que causa el tiempo»). En cuanto a la *ruina puramente ficticia* –los restos de un edificio que sólo haya existido en el universo de una obra–, podemos encontrarla en la literatura y las artes plásticas. Como fragmento de geometría pura, es muy frecuente dentro de la embriaguez de perspectiva propia de los siglos XV y XVI. Gran cantidad de autores imaginaron en ruinas edificios y ciudades a los que nunca pintaron intactos, y esta evocación de un mundo imaginado solamente como desaparecido, está presente tanto en la Alta Edad Media (episodio del Principé Entristecido en el *Beowulf* anglosajón), como en la época moderna (tema muy frecuente en la ciencia ficción). Pero también hay que hacer mención a las *ruinas facticias*, falsas ruinas que adornan algunos parques auténticos. Jaques Guillerme las denomina un «caso de tratamiento poético del tiempo» (en *Recherches Poiëtiques* del Grupo de investigaciones estéticas del CNRS (1976). Éstas crean, con carácter retrospectivo, un pasado ilusorio o, al menos, ficticio, «un pasado de novela en el vagar de la imaginación ucrónica». Pero puede verse una contradicción entre su existencia material efectiva y su esencia de ficción, mientras que la ruina irreal representada en la pintura o la literatura posee la doble aureola estética de una ausencia doble, proponiendo con relación a una diégesis* imaginaria un pasado desaparecido.

La ruina ha contribuido a numerosas categorías estéticas: a lo fantástico* –ya en Saint-Amant, pero sobre todo en los románticos–, lo pintoresco*, lo poético* –ambos mencionados de forma explícita por Diderot al hablar de Hubert Robert–, lo patético*, incluso a lo heroico*, lo épico* –Victor Hugo–, lo nostálgico –tan apreciado por los románticos, cf. *Aux ruines de Monfort-l'Amaury* en las *Odes et Ballades*–, a lo insólito y a lo extraño cuando se imagina en ruinas cualquier edificio extraordinario –de Breughel a Gustave Doré–.

La estética de la ruina atañe principalmente a la forma de la ruina misma, morfología compleja de una arquitectura modificada por agentes naturales tales como la intemperie; a la relación entre la forma de la ruina y la del edificio original –una ruina puede suponer, por ejemplo, una especie de diagrama depurado por la desaparición de los elementos sobrantes–; al contraste entre el lado humano de la ruina y la naturaleza opuesta al hombre –líneas del paisaje, vegetación invasora e incluso animales salvajes, como en Isaías 13, 21-22 o 34, 11-15–; y, por último, a la oposición entre la soledad y abandono de la ruina, y la actividad humana existente en sus orígenes. A. S.

➢ ARQUEOLOGÍA, ARQUITECTURA, FÁBRICA.

RÚSTICO

I - Literatura

Lo rústico es, en primer lugar, un género* definido por su tema: la vida en el campo, las costumbres de los campesinos, su manera de pensar y de sentir. Pero no basta el tema para definirlo, también hay que hablar de una atmósfera. Balzac, en *Les Paysans*, analiza de manera detallada lo rural desde una mirada exterior, hostil; no está hecha desde lo rústico, que conlleva cierta simpatía hacia los pensamientos campestres del interior (el mismo punto de vista interno separa lo rústico de las *cosas del campo*, en las que los campesinos aparecen como divertidos objetos de espectáculo). Lo rústico campestre posee cierta bondad y los valores propios de la simplicidad. Pero aunque sus campesinos están, en ocasiones, idealizados, mantienen siempre una parte real. Esto le separa de las *pastorelas* y de lo *bucólico*, que pueden ser quiméricos o convencionales. Asimismo existe un rústico más rudo, que expresa los sólidos valores del arraigamiento, a veces del silencio o del secreto (Henri Pourrat, Maurice Genevoix). Lo rústico contiene un elemento de autenticidad. Hay que destacar, por otro lado, que numerosos maestros de lo rústico –George Sand o Eugene Le Roy en novela, Brizeux o François Fabié en poesía– vivieron en el campo y guardaban de él recuerdos de la infancia. Puede ser que este hecho esté asociado a un doble aspecto de lo rústico: el campo es conocido, familiar, pero visto con un alejamiento que hace sentir mejor lo que tiene de específico; lo rústico es, en gran parte, un género para los habitantes de la ciudad. Algunos autores sitúan sus obras en el límite entre lo rústico y lo agreste (André Theuriet, *Le chemin des bois, Le sang des Finoël*); lo rústico se centra sobre lo humano y lo agreste, sobre la naturaleza en sí misma. Dentro de su estilo, lo rústico toma prestado a veces el sabor de expresiones campesinas, tiene gusto por la tierra.

➢ AGRESTE, BUCÓLICO, PASTORELA, «PAYSANNERIE», REGIONALISMO.

II - Artes decorativas y arquitectura

En la alfarería y la fabricación de loza, el mobiliario, los trabajos en madera, la construcción, etc., lo rústico hace referencia a las técnicas artesanales que, o bien se utilizan, o sólo se imitan. Las formas son más abombadas que elegantes, pero sin aspecto de pesadez, armoniosas por su equilibrio y la adaptación a su función. Debido al uso de madera maciza, se le nota hecha para durar. Evoca la solidez de las tradiciones estables. Para su decoración se suele recurrir con frecuencia a la flora local. Lo que la lengua corriente llama, refiriéndose al mobiliario, «estilo rústico», pertenece al

Luis XV campesino, o incluso al Luis XIV o Luis XIII, estilos que se habían extendido también al campo. En cuanto al empleo de lo rústico para designar un orden arquitectónico derivado del toscano, es un tema que pertenece a la historia del arte más que a la estética.

➢ NAÏF.

III - Jardinería y técnicas de construcción: método para causar una apariencia rústica («rusticage»)

Provocar el aspecto rústico («rustiquer» en francés) es tallar piedras en relieves irregulares para darles un aspecto tosco, disponer el yeso, el cemento y los barnices de tal forma que se logre de ellos una apariencia rugosa que imite a las materias naturales, realizar con cemento falsas protuberancias o imitaciones de madera sin descortezar, y también introducir piedras de formas extrañas en jardines o conjuntos edificados. En resumen, el «rusticage» es un arte propio del entorno creado, en el que se establece una naturaleza artificial o artificios naturales. Lo rústico es aquí la idea que inspira estas técnicas, aquello hacia lo que ellas tienden y que les hace pasar a la acción, aquello en lo que ellas se materializan. Por tanto, lo rústico es la entelequia de este método. A. S.

S

SABOR / SABROSO

I - Sentido propio

Un sabor es una impresión agradable producida por el sentido del gusto (y en la que también toma partido el olfato). Es sabroso aquello que tiene un gusto agradable, bastante intenso, pero sin caer en lo excesivo. El sentido propio apenas se usa en estética, donde sólo se emplea si se considera la cocina como arte.

II - Sentido figurado

El *sabor* de una obra de arte es su cualidad propia, su éthos* particular, que le proporciona interés estético y hace que cause placer. Podemos encontrar la misma metáfora en el vocabulario estético de la India clásica: el término «ra sa», que significa en sentido propio *sabor*, se corresponde de manera muy aproximada en sentido figurado con la noción de *categoría* estética.* El adjetivo *sabroso* no supone un éthos particular, se emplea principalmente en el campo literario: se dice que una obra, un pasaje de un libro, una expresión o un estilo son sabrosos, cuando se entienden en profundidad y causan gran placer debido al uso que hacen del lenguaje, juicioso y original al mismo tiempo, inesperado y muy ajustado. A. S.

SACRO / SAGRADO

I - Sentido general

Lo *sagrado** es un orden de cosas separado del mundo corriente profano* (*pro-fanum*, que se halla fuera del lugar prohibido, lo que es accesible para todos). Es *sagrado* lo que pertenece a un modo de existencia superior, respetado como si poseyera un valor absoluto y tuviera un poder sobrenatural. Por tanto, se entra en contacto con lo sagrado con respeto y siguiendo ritos especiales. Pueden ser sagrados hombres, cosas, hechos, lugares y momentos. Nadie se les acerca, ni los toca, ni participa de ellos más que bajo ciertas condiciones y reglas. Los libros sagrados (la Biblia, el Corán) son los que contienen revelaciones de origen divino, principios fundamentales, etc., para los adeptos a una religión.

II - El concepto de arte sagrado

El arte *sagrado* es aquel que se integra en el ejercicio de un culto. No aspira en primer lugar a satisfacer necesidades estéticas, a fascinar o a emocionar; su primer objetivo es su función litúrgica o contribuir a un modo de vida consagrado. Así pues, no se debe confundir con el arte *religioso*, concepto más amplio, que abarca todo lo que se inspira, en su contenido o en su espíritu, en las creencias de una religión.

Cada una de ellas, cada pueblo, poseen su expresión específica de lo sagrado, y constituye de ese modo un inmenso e irremplazable terreno para la estética. Si el arte sagrado tiende a la perfección es porque lo que contribuye al servicio de la divinidad debe reflejar su esplendor. El arte sagrado puede alcanzar el más elevado nivel estético.

La noción general de *arte sagrado* concierne a la escala completa de artistas y artesanos. En la actualidad, el término se utiliza principalmente para designar *la creación de objetos que sirven para una celebración*. Como en toda producción funcional, existe, al lado de obras maestras, numerosos objetos sin personalidad que repiten los modelos tradicionales. No obstante, la observación de las reglas de un canon evita en ellos, por lo general, faltas de gusto, y lleva a mantener un honorable nivel de calidad. Pero también se puede encontrar en los tesoros de las iglesias una abundante creación artesanal que testimonia la habilidad, imaginación y sensibilidad estéticas de artistas que trabajan en los sectores más diversos: fabricación de tejidos y bordados, encuadernación, orfebrería, escultura y cincelado en los más variados materiales, vidriería, etc.

La *música sagrada* es la que toma parte en una liturgia* o la que la acompaña. El canto gregoriano* es un perfecto ejemplo de dicha música. La *arquitectura sagrada* no pretende sólo construir un lugar de culto, sino que tiene por función instaurar un espacio consagrado. La *danza sagrada*, ausente del culto cristiano, tiene un papel considerable en otras religiones. Es una parte del culto llevada a cabo por los celebrantes: personas consagradas –sacerdotes, sacerdotisas– o que llegan a estarlo por su participación en dicha danza. Suelen ser danzas estáticas, así pueden establecer un espacio sagrado a su alrededor.

Esta diversidad de manifestaciones de lo sagrado representa, desde el punto de vista estético, una inmensa riqueza, unificada por su función de juntar a celebrantes y fieles con el plano de lo trascendente.

III - El arte sagrado y los imperativos religiosos

El arte sagrado traslada al estético el problema de la libertad del artista, a pesar de las obligaciones y prohibiciones que atañen a la vez al contenido, a la composición y a la técnica. El arte sagrado está sometido por naturaleza a reglas estrictas, determinadas por la tradición y las autoridades religiosas. Y el estado del espíritu en el cual la forma de religión sitúa la celebración, tiene influencia sobre el mismo arte.

Así, durante la Edad Media, en el Occidente cristiano, el arte sagrado intenta suscitar el recogimiento, calmar las pasiones, orientar la alabanza hacia Dios, la Virgen o los Santos. De igual mane-

ra, los objetos de culto mezclan a menudo la sobriedad de las formas con la suntuosidad de los materiales. Esto ocurre por las mismas razones por las que los gestos y los movimientos litúrgicos se reducen a actitudes inmóviles –estar de pie, arrodillamiento, postración– o a desplazamientos y movimientos lentos y hieráticos –procesiones, inclinaciones del cuerpo, gestos de bendición o adoración– acordes con la grandeza del santuario y la desnudez del canto. Por el contrario, en la Iglesia católica romana de la Contrarreforma y del arte barroco, el mundo celestial se representa en las paredes de las cúpulas, invade el santuario con un movimiento impetuoso, desde los torbellinos de ángeles hasta los vestidos ondulantes, las volutas y la abundancia de una decoración que se dirige a la imaginación y a la sensibilidad. La celebración propiamente dicha se desarrolla siempre con sobriedad de gestos y actitudes, incluso si se acompaña con frecuencia de una música fastuosa que no deja de tener relación con la ópera. Los grandes motetes y oratorios –con dobles coros y orquesta– envuelven literalmente al auditorio en una atmósfera deslumbrante y suntuosa (triunfo de la Iglesia).

Las danzas sagradas forman parte de una iniciación: están fijadas de manera estricta y queda excluida cualquier forma de expresión demasiado individual de los participantes. Pero bailadas por danzantes enmascarados en África o por todos los habitantes de una población, pueden conducir a una embriaguez estática, a ser poseído por los espíritus (vudú). En el Islam existe la danza de los derviches que giran, mientras que en la India, danzas sagradas como el Bharata-Natyam, lenta y hierática, constituyen verdaderas oraciones gestuales. En nuestros días, la frontera que separa lo sagrado de lo profano y también de lo religioso tiende a desaparecer. En ocasiones, el culto se celebra en habitaciones o incluso en garajes, se sustituyen los vasos sagrados por utensilios normales de menaje, los textos sagrados se traducen a la lengua vulgar y hasta son modificados por los celebrantes (aunque la situación varía según una religión otorgue o no valor sagrado a la propia formulación, a una lengua concreta o sólo al contenido que se quiere expresar). Es lamentable ver cómo se sacrifican espiritualidades propias que las mezcolanzas y la confusión acaban por corromper. Lo sagrado es, por naturaleza, diferente.

IV - El arte, ¿valor sagrado?

En un sentido completamente distinto al anterior, a veces se ha calificado al arte de «sagrado» –sobre todo en el siglo XIX–, para decir que posee tal valor, que es digno de tal respeto, posee una capacidad tal para hacer que el hombre acceda a la comunión con un nivel trascendente, que se le puede tener por algo sagrado. No se trata, en ese caso, de determinar en el conjunto de un arte una forma especial, «el arte sagrado», definida por su relación con la religión. Es el arte en general lo que se convierte en objeto de una religión.

M. S./C.

➢ BÍBLICO, LITURGIA, RELIGIOSO, RITO.

SAGA

I - Sentido propio

La saga es un género literario cultivado en la literatura escandinava del siglo X al XIII. Es un relato de aventuras en prosa que cuenta hechos históricos o legendarios, pero situados en un pasado real. Es, en resumen, una novela histórica «avant la lettre». El elemento histórico y el novelesco se combinan en proporción variable. La saga admite también lo sobrenatural, pero no tiene que aparecer por necesidad.

II - Por extensión

Los autores modernos han llamado saga a un relato novelesco* muy largo, o a una sucesión de novelas que forman una especie de cuadro de conjunto que refleja un modo de vida a través de los diferentes destinos de una gran cantidad de personajes. Por ejemplo: *La saga de Gösta Berling,* de Selma Lagerlord; *La saga de los Forsyte,* de Galsworthy.

A. S.

➢ CICLO *[V]*, LEYENDA, RELATO.

SALMO / SALMODIA, Ψαλμός, en griego, significaba *acción de tocar un instrumento de cuerda,* ψαλμῳδία, canto acompañado de un instrumento. Estas palabras han pasado al latín eclesiástico, y luego al español, tomando el significado de cantos religiosos hebreos, retomados en la liturgia cristiana, y la forma de recitarlos. Considerados únicamente desde el punto de vista estético, e independientemente de su uso litúrgico, muchos salmos son obras muy bellas, y sus traducciones (en latín, en español...) y su puesta en música tienen un gran interés.

El término salmodia designa, en cuanto al recitado de salmos, una especie de cantilena particular con una «entonación que lleva a una nota sobre la cual se ejecuta casi todo el versículo, salvo la débil «meditación» de una nota en medio, hasta la «terminación» que lo clausura. Por analogía, se llama salmodia, en un significado únicamente estético, ya sea, de una manera peyorativa, una forma monótona de cantar o de decir versos, ya sea, en un sentido neutro, una dicción rimada intermedia entre la palabra y el canto.

A. S.

➢ CANTILENA.

SALÓN

I - Arquitectura y artes decorativas

La palabra data del siglo XVII, del italiano *salone.* En dicho siglo es una habitación suntuosa que forma parte de un palacio: tiene una arquitectura especial –situada en el cuerpo cental del edificio, gran cantidad de ventanas, altura mayor que la de otras habitaciones, techo abovedado–, y su majestuosa decoración se integra con la arquitectura –grandes pinturas murales, techos decorados, espejos...–. En los siglos XVIII y XIX, el salón se convierte en una gran habitación destinada a la vida social –separada de la intimidad de la vida privada– o a una decorosa vida familiar. Muy extendido en la actualidad, sólo se diferencia del resto de las habitaciones por su decoración y su mobiliario

más cuidados. Por tanto, posee un carácter estético asociado a su función social.

II - El salón, lugar para la vida mundana

El término se ha trasladado de la propia habitación a las personas que se reúnen en ella, de donde han surgido nuevos significados.

1 / Literatura

En los siglos XVIII y XIX, los salones siguen las alcobas de principios del XVII, las *chambres des dames* de la Edad Media: reuniones de gente culta que se mantiene al corriente de la actualidad literaria, artística, política... En ellas se forma la opinión pública de la élite y se cultiva el arte de la conversación, los escritores se encuentran con sus lectores, de donde se produce una doble influencia del autor sobre el público y viceversa, e incluso se establecen las reputaciones literarias –y a veces la elección a la Academia–. A. S.

➢ CENÁCULO.

2 / Baile

Los *bailes de salón* están concebidos para el entretenimiento, practicados primero en el transcurso de bailes privados casi siempre. El término parece que surgió en el siglo XIX y se refiere a bailes «decorosos» bailados por la buena sociedad, sin la vulgaridad de los bailes públicos; forman parte de los ritos sociales. Permiten cierto acercamiento, pero sin llegar a la proximidad exagerada (de ahí el escándalo causado por el vals en su aparición). *Baile de sociedad* tiene una significación parecida, pero indica un nivel social ligeramente inferior.

En el siglo XX, todos los bailes de salón se hacen mediante parejas enlazadas y el término se aplica a cualquier baile de este género, realizado en privado o en un baile público. El término se emplea menos hoy en día, no se utiliza para las formas recientes de baile con parejas separadas –rock'n roll– o con bailarines independientes –jerk, kazatchok...–; sugiere la idea de algo avejentado. G. P.

III - Artes plásticas: el salón, exposición

Las exposiciones de pintura se realizaban durante el siglo XVIII en el Salón Carré del Louvre. *Salón* vino a designar aquí una exposición pública, a menudo organizada de manera oficial y abierta a los artistas vivos.

Algunos salones tenían un jurado que decidía sobre la admisión de las obras y el lugar que iban a ocupar (siendo el «cimacio» el mejor sitio). La estrechez de gusto de algunos jurados hacia el final del siglo XIX, llevó a los artistas a organizar salones sin jurado, en los que para exponer bastaba con pagar una cuota para gastos. En estos lugares, exponer no indicaba, por tanto, que se hubiera emitido ningún juicio sobre la obra, podía encontrarse tanto lo mejor como lo peor. Era una ocasión de darse a conocer para los artistas marginados o apartados de los gustos del momento.

En Francia, las cuentas rendidas por los críticos sobre estos salones también se llaman *Salons*. El *Salon* llega a ser un género literario y una obra de reflexión estética. Los ejemplos más célebres son los *Salons* de Diderot y de Baudelaire, cuya influencia ha sido considerable. A. S.

➢ EXPOSICIÓN *[II]*.

SALTIMBANQUI. En la Antigüedad, la palabra latina que se correspondía mejor con saltimbanqui era *saltator;* mejor incluso que *morio*. Es un bailarín que interpreta particularmente danzas burlescas o grotescas, con la excepción de danzas guerreras o religiosas.

Por consiguiente, el saltimbanqui ha sido el actor, siempre profesional, de los tablados: bailarín, mimo, improvisador, farsante, intérprete, en los intermedios, por oposicion al actor de la comedia seria. Se ha utilizado esta palabra con frecuencia para designar al comediante del Teatro de Feria o de la *Commedia*.

El saltimbanqui no responde a un tipo, un oficio o un carácter, ni a una manera definida de actuar, sino que sugiere, en el teatro o en literatura, la idea de un personaje nómada que encara la vida sin seriedad y la toma jugando. En nuestros días el personaje ha adquirido, a veces, un matiz poético y se ha despojado del carácter vulgar de su origen (Apollinaire... Synge: *El saltimbanqui del mundo occidental)*. A. V.

➢ DANZARÍN.

SALTO / JETÉ BATTU. Estas expresiones no tienen sentido estético más que en el ámbito de la danza. La palabra *salto* tiene dos sentidos muy distintidos: en la escuela rusa es una especie de trenzado, mientras que en la escuela francesa es un salto de un pie sobre el otro que puede ser adornado con una *batterie de choc*.

Esto no tiene en sí mismo nada de especial. No obstante, la expresión *Jeté Battu* es a menudo empleada como símbolo de la danza clásica, tal vez porque la ligereza es uno de sus elementos constitutivos. La mayor parte de los que emplean estos términos, según parece, no siempre conocen su significado técnico exacto.

SALVAJE. Desde el punto de vista etimológico, que vive en el bosque, fuera de aglomeraciones humanas. De aquí provienen diversos significados, algunos de ellos estéticos:

I - Por oposición a *cultivado,* en sentido propio, que se ha quedado en estado natural y no ha sido transformado por el hombre. Se une a esto la idea de una cierta intensidad dinámica y de grandeza. En este sentido se habla de paisaje salvaje, para reconocer una forma de lo sublime* en lo agreste*.

II - Por oposición a *cultivado*, en sentido figurado, califica a una persona sin instrucción en lo estético o lo literario y sensible solamente a los efectos toscos y fuertes, debido a que su gusto no educado para la cultura es incapaz de entender los matices y apreciar lo sutil o lo delicado. El salvaje se distingue del *bábaro** y del *vándalo** en que el primero es incomprensivo, pero no destructor. Se distingue del *grosero** por la incultura general de aquél, ya que el beocio puede estar instruido en materias diferentes a la artística, como la científica y la técnica.

III - Aplicado a otras cosas, el término se opone tanto a *civilizado*, como a *armonioso*. Lo salvaje es estéticamente rudo* y sin gracia, y falto del sello del buen gusto: esto es el estilo salvaje.

IV - Clase del género precedente. Lo salvaje añade a la rudeza, a lo brusco y también a lo informe, un movimiento violento, un impulso sin freno ni reglas: una música salvaje, una danza salvaje, lo son tanto por la violencia del movimiento como por su carácter desgraciado*.

V - Sentido cercano al precedente, pero más laudatorio. Es salvaje lo que posee fuerza y movimiento, y escapa a las leyes establecidas en lo que tuvieran de convencional y de excesivamente limitadas. Aquí podemos reconocer algunos matices del sentido *I*: una música salvaje, una danza salvaje, son en este caso un frenesí* no desprovisto de ritmo propio y original, así como de una cierta grandeza. A. S.

➢ Bruto, «Fauve».

SATÁNICO. El más fuerte de los tres adjetivos con significado muy parecido: *diabólico, demoníaco, satánico.* Se distinguen por matices. *Diabólico* da idea más bien de inteligencia retorcida, de astucia –«una artimaña diabólica»– y se aplica generalmente a los seres humanos. *Demoníaco* implica la idea de posesión por el demonio –en el Evangelio, la curación de un endemoniado–. *Satánico* se refiere al príncipe de las fuerzas malignas, Satán –el Acusador, el Enemigo– y a su imperio: es lo infernal, el último grado del mal. El satanismo es el culto a Satán y comprende celebraciones –misas negras– que utilizan símbolos inversos a los de las liturgias sagradas, invocaciones blasfemas, ritos obscenos, etc. Debido a que Satán es muy amante de las celebraciones fastuosas, estas prácticas conciernen a la estética. ¿Pero puede existir un «arte satánico»? Se tiene conocimiento de una composición musical de A. Scriabine titulada *Poema Satánico.* Pero si se confiere una forma estética al acto u objeto satánico, ¿no lo exorciza el arte? El valor estético como tal introduce, dentro del mal absoluto que resulta ser el satanismo, cierto «bien» que atenúa su malignidad. ¿O acaso acrecienta su capacidad de seducción? Lo atrayente de lo satánico puede provenir de una rebelión metafísica, de cierto orgullo prometeico, de la fascinación del abismo. Algunos creadores –el Bosco, Baudelaire, Huysmans...– sintieron este vértigo. M. S.

➢ Baudeleriano, Demoníaco, Luciferino.

SÁTIRA / SATÍRICO. Del latín *satura*, reunión de elementos distintos. Esta palabra designó un grupo de versos que mezclaban metros distintos y también una especie de farsa de aire bufón. Finalmente, acabó por significar *grupo de versos de metro único que critica los vicios,* y así pasó al castellano.

En sentido estricto, la sátira es un poema de extensión media –unas cuantas páginas–, de un solo metro, por lo general de rimas llanas, que denuncia algo anormal y lo combate mediante el ridículo. Se diferenciaba del panfleto, que es en prosa, del epigrama, que se reduce a unos pocos versos, de géneros cantados, como el «sirventès», y de la comedia, que pertenece al género teatral, mientras que la sátira es narrativa o descriptiva. No obstante, se pueden relacionar con la sátira algunos tipos de máximas o sentencias, también estróficas. El *Dit des béguines* (Rutebeuf) es más o menos una sátira, pero el modelo de sátira es el de Horacio y Boileau.

En un sentido más amplio, se llama sátira a todo texto literario que tenga la función de combate mediante la burla. De este modo, se dice del *Gulliver* de Swift considerada una novela, de la *Comédie des Académistes* de Saint-Evremond, una obra de teatro, que son sátiras.

Como concepto estético, la sátira, en un sentido y en otro, se define por su función y su categoría estética, lo *satírico*. Dicha categoría puede analizarse del siguiente modo:

a / Es una categoría de lucha, que siempre se ciñe a su objeto para condenarlo.

b / Lo combate con la *desconsideración* y en particular con el ridículo. Asimismo, si ataca a algo considerado odioso, nunca busca mostrarlo como abominable, sino pequeño y grotesco; emplea la *reducción.* Esto la aproxima muchas veces a lo cómico.

c / El objeto es observado de una forma directa y la sátira lo denuncia a sus contemporáneos. Tiene, pues, un carácter de *actualidad,* también cuando trata de la naturaleza humana en general. Por tanto, es una labor comprometida, donde el autor toma partido contra seres de su tiempo.

Aunque estas características comunes forman la sátira, ésta posee muchas variantes. En primer lugar, por su objeto, más o menos general o individualizado: sátira contra una persona –que incluso puede ser aludida por su nombre–, contra un tipo o grupo de personas, contra un aspecto de la sociedad, de la naturaleza humana, etc. Después está la variante más importante desde el punto de vista estético: por su procedimiento. Se pueden citar como principales procedimientos de la sátira los siguientes:

a / La sátira directa: que describe o introduce en la acción al propio objeto, para hacer destacar lo que tiene de defectuoso e irrisorio.

b / La sátira irónica: que pone en la picota al propio objeto, pero de manera indirecta, disfrazando el ataque a menudo con antífrasis, mientras aparenta que lo alaba. Montesquieu (*Esprit des Lois*, XV, V) satiriza a los partidarios de la esclavitud de los negros simulando que expone argumentos en su favor.

c / La sátira mediante la analogía: que no ataca directamente a su objeto, sino a otro que es su imagen. Los personajes ficticios de novela pueden representar a seres reales, personas o tipos. Gran cantidad de descripciones de países imaginarios son sátiras de una sociedad real (obras de teatro o novelas «en clave»).

d / La sátira mediante el contraste: que hace ver algo malo planteando con fuerza algo bueno en sentido inverso. Por ejemplo, una utopía puede ser la sátira de una situación real de la que aquélla hace resaltar sus defectos.

Por último, las variedades de la sátira pueden tener matices de su éthos más o menos orientados hacia polos inversos. En ese caso, la sátira puede dividirse según el grado de oposición al objeto: de un lado, la sátira virulenta y feroz, y, de otro, la sátira que no posee excesiva mala intención, no carece de cierta bondad, ni, paradójicamente, de una especie de simpatía por el objeto; pero también podemos encontrarnos con que la sátira sea más bien divertida, tendente hacia la auténtica comicidad o, por otro lado, hacia lo espiritual. *Le dix-huitième siècle* de Gilbert es una sátira violenta y en la que los mejores pasajes son más picantes que graciosos y los versos «dispuestos para morder», como dice él mismo, no reflejan ningún buen deseo hacia su objeto, como es el caso también de algunas sátiras de Quevedo. *Le Monde où l'on s'envite* de Pailleron, sátira del esnobismo intelectual y de las *Carolinas* –las mujeres que adulaban al filósofo Caro– es al mismo tiempo una obra amable bañada en agua de rosas, y aunque uno se pueda burlar de la pareja «bas-bleu» que comulga con las ideas de Schopenhauer, estos dos enamorados son, con todo, bastante simpáticos, y la obra, muy divertida. A. S.

➢ Amargo/Amargura, Cáustico, Epigramático, Ironía, Mordiente, Panfleto, Yámbico.

SATÍRICO. El *drama satírico griego* era una obra teatral con coros compuesta de sátiras y con carácter bufo, paródico o licencioso; sin embargo, se la relaciona con la tragedia. Los poetas trágicos presentaban a concurso grupos de tres tragedias y un drama satírico que trataban sobre un mismo tema.

En francés, la palabra «satyrique» fue también un doblete ortográfico de «*satirique**». Además de esto, dio nombre a una poesía libertina en todos los sentidos del término, incluido lo irreligioso. Hoy en día, en lo referido a estos dos aspectos, la palabra se encuentra en desuso. A. S.

➢ Dionisíaco.

SATURADO. Que ha absorvido lo máximo posible de algo y no puede aceptar más. En estética se le da dos usos:

I - Se dice de una persona o un público que ha alcanzado el umbral cuantitativo de lo soportable en lo concerniente a un tipo de arte, un género o un estilo, y que rechaza todo aquello que se le pudiera aportar, por un simple efecto de saciedad.

II - En pintura, un *color saturado* es un color que, por así decirlo, ha dado lo máximo de sí mismo, y no puede llegar a ser él mismo más de lo que ya es. Se denomina con este término a un color tan próximo como es posible a una longitud de onda definida del espectro solar (pureza, sin mezcla de otras longitudes de onda) y de una fuerte intensidad, que no se podría oscurecer o aclarar sin hacerla menos pura (introducir un pigmento blanco o negro, o diluirla dejando que se transparente el material de la superficie, mezclaría con ella otras zonas del espectro). A. S.

SATURNAL. Que está bajo la influencia de Saturno, considerado por la astrología como un planeta maléfico. El poeta saturnal, destinado a la desgracia, dotado de una fuerte afectividad e imaginación, pero impotente ante la realidad, extrae su inspiración de su malestar interior, del abandono de su suerte, de la inadaptación a la acción. La idea se popularizó principalmente gracias a los *Poèmes Saturniens* de Verlaine, pero su origen es bastante anterior. Se puede encontrar, por ejemplo, en Villon, pero para él la discordancia interna debería resolverse mediante un esfuerzo sobre sí mismo, que podría ser una fuente válida de poesía.

La importancia de Saturno para la teoría neoplatónica y las artes renacentistas la sacó a la luz Giehlow, más tarde Panofsky y Saxl en su estudio sobre la *Melancolía* de Durero. Saturno es, en ese caso, especialmente en Marsilio Ficino, el astro del genio condenado a la contemplación melancólica, pero dotado de creatividad, en la medida en la que él escapa del abatimiento y la locura. A. S.

Sección de oro ➢ *Proporción áurea*

SECO / SEQUEDAD. En sentido propio, es seco lo que tiene poca o ninguna humedad. La sequedad es el estado de lo que está seco. La estética utiliza estos términos en sentido figurado, por analogía con un vegetal seco, endurecido, sin flexibilidad y que ha dejado de crecer. Se califica de seco a lo que es breve, reducido a lo elemental, rígido y pobre, carente de suavidad, de gracia o de amplitud: un dibujo seco, un estilo seco, un paisaje muy seco. El empleo del término sobrentiende que la causa de la sequedad es una cierta esterilidad de invención o la ausencia de ductilidad para variar la realización.. Cuando la brevedad y también la duración se deben a la concentración de un contenido sustancial en una forma resumida o al impulso que da en el clavo sin detalles ni rodeos, se emplean otros términos: conciso, lapidario, claro, etc., pero nunca seco, que tiene carácter peyorativo. A. S.

➢ Brevedad, Concisión, Lapidario.

SECRETO. No divulgado, conocido solamente por algunos iniciados. El concepto de secreto puede ser en ocasiones una noción estética.

I - Algunos procedimientos para la composición o la realización de obras de arte pueden ser secretos, reservados a ciertos privilegiados. A veces el secreto se debe al interés, se quiere preservar de la competencia. Pero también puede ser debido a un valor sagrado atribuido al arte. Sería, entonces, una profanación entregar esos conocimientos al vulgo.

II - A veces se emplea la expresión «secreto del arte» o de un arte, para decir que no se puede explicar completamente su acción, su fuerza o su atractivo.

III - Finalmente, una atmósfera de secreto puede ser el éthos* de una obra, y darle profundidad al mismo magnificando lo que tiene de oculto. A. S.

➢ Iniciación, Misterio.

SEDUCCIÓN. En sentido propio, acción de apartarse del buen camino; por tanto, en sentido figurado, encaminarse hacia el mal o el error. Por extensión, atraer por su atractivo, sin que exista necesariamente la idea de conducirse hacia una vida peligrosa. Como término de estética, designa un encanto especial, compuesto sobre todo de cierto tipo de gracia, que se gana al público, lo arrastra y se le une. A. S.

➢ ATRAYENTE, ENCANTO.

SEGUNDO PLANO. Este término, empleado sobre todo para el cine (en pintura, se dice más bien «el fondo»), designa un hecho importante para todas las artes visuales: es la parte más alejada en profundidad (o considerada como tal) en relación al punto de vista del espectador.

El segundo plano contribuye a la atmósfera de una obra, incluso si el espectador no es claramente consciente de ello; no es un autónomo, sino que forma parte integrante del conjunto. La manera de tratarlo participa de lo expresado por el espacio diegético (por ejemplo, en pintura, en la perspectiva aérea) y a la importancia relativa que se le quiera dar a los planos más cercanos (ejemplo de la imagen deliberadamente borrosa o desenfocada en el cine, para que resalte lo que se encuentra delante).

A veces sucede que (en pintura, en ballet) el segundo plano comporta motivos, escenas o una acción que constituyen un mundo aparte; es como un segundo universo visto a través del primero. Se puede extraer de él efectos estéticos muy interesantes.

➢ AÉREO, DECORADO, PERSPECTIVA.

SELLO

I - Sentido propio

1 / En sentido propio, un sello es un pequeño cuño de metal o de piedra gravada que se aplica sobre la cera blanda para producir una huella, o que se apoya sobre un papel después de haberle cubierto la superficie de tinta o de cola para trazar en él un dibujo o letras, en todo caso una impresión característica que hace las veces de firma. El artista que diseña un sello se esfuerza, en principio, por elaborar un signo que sea a la vez sencillo y caracterizador. A veces es un monograma derivado de letras de escritura, otras es un blasón o un emblema. La estética del sello no difiere apenas de la del cuño. Los chinos (y los japoneses, que los imitan en esto) tienen un estilo particular de escritura destinada especialmente a los sellos que sirven de firma. En ella, los caracteres de la escritura ideográfica china son utilizados para el grabado de una forma muy diferente de la que implica la escritura con pincel.

2 / El sello puede poseer cualidades estéticas, con independencia de su impresión. objeto muy personal, ha sido realizado a menudo con materiales preciosos, por ejemplo de plata, y con la parte impresora grabada sobre una gema. A veces se trata de un anillo. Llamamos sortija de sello a un anillo ancho y espeso en el que el engaste es del mismo metal que el anillo: sobre el engaste hay grabado un escudo de blasón o un monograma de manera que esta sortija pueda servir de sello.

II - Sentido figurado

1 / Por extensión y figuradamente, se llama sello, en las artes, a lo que caracteriza la conducta del artista, por ejemplo, su estilo, sus métodos preferidos o sus procedimientos más personales. Diremos: este escritor, este pintor, este músico, tiene sello, para decir que sus obras tienen cualidades (esta palabra tiene siempre connotación positiva) que son personales y que permiten fácilmente atribuirle la obra. Finalmente, y generalizando todavía, diremos: este artista tiene sello, para decir que posee unas determinadas cualidades y su pericia es hacerse fácilmente reconocible gracias a una feliz originalidad.

2 / Por último, se dice de objetos que tienen sello cuando sus cualidades de originalidad, de elegancia, de sobriedad, parecen manifestar un éxito extremo que les aproxima a obras de arte. E. S.

➢ CHIC, ORIGINAL.

SEMÁNTICA. Nombre de género femenino y adjetivo. Neologismo ideado por Bréal (1883) a partir del griego σημαντικῶς, «que significa».

Originariamente, el término se introdujo en lingüística para designar los hechos de significación y el estudio de los mismos. Después lo empleó la lógica matemática para designar la interpretación de las fórmulas de un lenguaje formal.

En estética, el término se utiliza para referirse al conjunto de los efectos de sentido de una obra y a su estudio. No obstante, trata realidades diferentes según las diferentes artes:

1 / En literatura, se entiende por estudio semántico, en sentido estricto, las investigaciones llevadas a cabo sobre los *temas** y *motivos** de una obra, de un autor, de un género, de una época, incluso de una civilización. En un sentido más vago, el estudio semántico de un texto se identifica a menudo con su *interpretación*, es decir, con su significado para un receptor concreto y en el marco de una teoría interpretativa dada. Así pues, se admite que la obra, además de lo que dice de manera explícita, tiene una segunda significación, cuya naturaleza depende de escuelas interpretativas: simbólica, filosófica, ética, ideológica, social, psicológica, psicoanalítica, etc.

2 / En las obras de arte no verbales, los problemas son más complejos. Desde luego, es posible estudiar los temas y los motivos en la pintura figurativa. Pero en música, por ejemplo, el estudio semántico interno es mucho más arriesgado: a pesar del parecido terminológico, los temas musicales son hechos formales más que semánticos. Sin embargo, siempre es posible considerar a la representación plástica, al estilo arquitectónico o a la estructura musical como portadores de un mensaje, sea individual o colectivo. Como en literatura, uno ha de habérselas entonces con una interpretación de la obra dentro del universo semántico de la teoría interpretativa, más que con un estudio semántico interno. J. M. S.

SEMI-CARÁCTER. Término de danza. Nueva técnica elaborada en el siglo XIX, aliaba la danza clásica con los elementos considerados como característicos de uno u otro país, en virtud del importante papel desempeñado por el exotismo* en el ballet desde sus orígenes.

No se trata de dar al espectador un conocimiento real de una danza extranjera, sino de permitirle que identifique al país en el que transcurre la acción sin privarlo de los placeres del ballet clásico con los que cuenta. Habrá, pues, adaptaciones estéticas, o juzgadas como tales, por ejemplo la «polonesa», que conduzcan al ballet, a su tiempo fuerte marcado en la cumbre de la trayectoria, al contrario que la danza de origen. En todos los países de la Europa central (Rumania, Hungría, etc.) y en Rusia, los bailarines llevan botas, pero observan la regla del «en-dehors» (hacia-fuera). Mezclan los pasos específicos, como el tiempo de botas, con los pasos clásicos habituales.

Este particular género fue muy utilizado a finales del siglo XIX: *Copelia* (1870), *Las dos palomas* (1866), pero comienza a remitir en el siglo XX. Se prefiere el carácter que ya no comporta elementos clásicos e, incluso, se da preferencia a las danzas folklóricas. El público, mejor informado por los mass-media, rechaza lo artificial y lo convencional.

G. P.

SEMI-MATIZ

I - Sentido propio (artes plásticas)

En pintura, dibujo o grabado, se llama semimatiz a la parte de valores medios intermedia entre la sombra y la luz; es una especie de sombra clara, bastante matizada.

En pintura, se habla también de semi-matiz de un color de transición que mezcla dos colores diferentes para una gradación continua, evitando así su yuxtaposición directa.

Finalmente, se emplea el semi-matiz, en singular, para un color de valor medio y poco saturado, y en plural, semi-matices, para los colores semejantes entre sí, semi-matices en sentido singular, formando un conjunto delicadamente matizado.

II - Sentido figurado (música y literatura)

Se dice que una obra está compuesta en «semimatices» para indicar que posee un éthos de dulzura velada, ligada a una débil intensidad, con más finura que fuerza; en literatura, frecuentemente se trata de palabras que sugieren más de lo que significan explícitamente.

El empleo del «semi-matiz» es generalmente laudatorio; indica que el artista posee una gran maestría en los matices, en las pequeñas diferencias, pruebas de su mucha sensibilidad. A. S.

SEMIÓTICA. Nombre de género femenino tomado del término griego σημειωτική, «teoría de los signos». Aunque el estudio de los signos se remonte a las primeras especulaciones del hombre sobre el lenguaje, hay que esperar hasta la aparición del filósofo John Locke (1632-1704) para encontrar el término *semiotiké* utilizado con el significado de «doctrina de signos». Locke es, de este modo, el primero que define la semiótica como programa de estudios específico y que reconoce su importancia capital para la relación del hombre con el mundo (*Ensayo sobre el entendimiento humano,* Libro IV, Cap. XXI).

El programa de Locke sólo se retomó verdaderamente a finales del siglo XIX y principios del XX, según las orientaciones de personas distintas y parcialmente divergentes: una aproximación filosófica con Charles Sanders Pierce, lógica con Gottlob Frege, lingüística con Ferdinand de Saussure y, finalmente, logística con Charles Morris. En su evolución posterior, la semiótica nunca ha logrado unificar realmente estos diferentes planteamientos, de manera que en nuestros días no hay una semiótica, sino diversas semióticas y sólo compatibles en parte.

Sin embargo, se pueden extraer tres principios básicos que comparten las diferentes escuelas:

1/ La semiótica se propone el estudio de los signos de manera general, cualquiera que sea su soporte material o su realización sensible (acústica, visual, gestual u otras).

2/ La semiótica no estudia solamente los sistemas de significación primarios –por ejemplo, el lenguaje–, sino también los llamados sistemas secundarios, que construyen tomando tal o cual sistema primario en su totalidad como elemento con significado (así, la literatura es un sistema secundario que se forma sobre el fundamento del lenguaje).

3/ La semiótica estudia los signos en su condición de sistemas codificados, analizando a la vez su sintaxis y su semántica, pero también su pragmática.

J. M. S.

SENSACIÓN / SENSACIONAL. «Causar sensación» es provocar una impresión muy viva, inopinada y, la mayoría de las veces, colectiva. Han causado sensación acontecimientos artísticos o literarios: exposiciones, representaciones teatrales, publicaciones de nuevas obras, etc. Estos sucesos ha podido ser revelaciones de valores todavía desconocidos, y sus consecuencias se mostraban durables. Pero un efecto concreto se olvida pronto cuando depende demasiado de las costumbres del momento, aunque sean chocantes o deslumbrantes.

Lo sensacional es lo que causa o puede causar sensación. El término es alagador si califica a una obra capaz de llenar de admiración, es peyorativo cuando sugiere que el autor o el artista aspira más a hacerse notar que a realizar realmente de verdad una obra de valor. Entre los dos, existe una especie de intención laudatoria condescendiente y divertida, cuando lo sensacional, por su contenido, por un habilidoso suspense, debe hacer vibrar y temblar al lector o al espectador. A. S.

SENSIBLE / SENSIBILIDAD. *I* - La sensibilidad es la propiedad general de poder ser afectado por lo que a uno le rodea, y de reaccionar ante su estimulación. Pero el término reúne dos órdenes de hechos distintos: 1) *La sensación,* que hace reaccionar a los órganos de los sentidos y tomar con-

ciencia de la presencia de las cosas; 2) *La afectividad*, que hace sentir placer o dolor, emociones, sentimientos, etc. Es la facultad de sentirse afectado por las obras de arte y, generalmente se le denomina «sensibilidad estética».

➢ EMOCIÓN, SENTIDO/SENSORIAL, SENTIMIENTO, SUGESTIÓN *[III]*.

II - El adjetivo «sensible» hace referencia a los dos aspectos de la sensibilidad, tanto al activo como al pasivo. Pero sólo tres de las cuatro combinaciones establecidas de ese modo interesan a la estética: *1)* Es sensible lo que provoca sensaciones* y puede percibirse por los sentidos. Así, se habla de «mundo sensible», de un «objeto sensible», etc. La obra de arte es un objeto sensible porque se recibe a través de los sentidos. *2)* Es también sensible lo que tiene capacidad para experimentar sensaciones: el ojo es sensible a la luz, el oído, a las vibraciones sonoras... *3)* Por último, es sensible quien posee una sensibilidad que se altera con facilidad. Por ejemplo, una persona es más o menos sensible a la música, a la poesía, a la pintura, a un género o a un estilo. No es que ella tenga la capacidad de percibir más todavía a través de sus sentidos, sino que se interesa por algo, tiene con algo impresiones emocionales o sentimientos muy frecuentes o intensos.

Ante semejante cantidad de sentidos, el estético debe cuidarse de las posibles intromisiones de uno en otro y de las confusiones fáciles, que pueden conducirle a opiniones poco fundadas.

Existe un último sentido que es tan específico que no puede confundirse con los otros: pertenece al ámbito de la música, se llama nota sensible o, en su forma sustantivada, la sensible, la nota que en los modos mayor y menor se sitúa bajo la tónica y tiende a aproximarse a la misma –de ahí su nombre–, formando así con ella un intervalo de un semitono. La sensible no aparece en todos los modos, no figura en seis modos de los ocho del sistema modal gregoriano*, y la nota situada bajo la tónica aparece con ella en un intervalo de un tono. Sólo el «tritus» auténtico y el plagal –análogo a nuestro mayor– tienen una. A. S.

Sentencia ➢ *Adagio, Gnómico*

SENTIDO. Dirección de un trayecto, orientación.

I - El sentido en el tiempo

El tiempo es la dimensión sometida de manera más clara a un sentido, por su paso irreversible, que determina la existencia de un antes y un después. Toda obra de arte temporal tiene necesariamente un sentido: se desarrolla en orden sucesivo, de principio a fin. Es el caso de la música, la literatura, etc...

No obstante, hay que señalar que las condiciones de recepción de una obra pueden imponer de manera más o menos estricta la irreversibilidad del sentido. El espectador de cine, el oyente de la radio... reciben la obra en un sentido que no pueden modificar. El lector puede volver hacia atrás en su lectura (pero reemprenderá su nueva lectura en el mismo sentido).

Cuando se invierte un proceso, no se produce una inversión del tiempo, ya que éste corre siempre en el mismo sentido. Pero se abre un proceso nuevo, en sentido contrario al primero. Cualitativamente produce un efecto muy diferente; se consiguen, por ejemplo, algunos buenos efectos cómicos de una cinta pasada hacia atrás. Pero no se reconoce siempre un motivo temporal invertido, donde el principio lleve al final y viceversa. Pueden aparecer como dos motivos independientes y no como un motivo y su inverso. Algunos objetos simétricos en el tiempo son idénticos a sí mismos cualquiera que sea el sentido en el que se muestren. Es el caso de algunos motivos musicales, o de versos *palíndromos*, que pueden leerse en los dos sentidos.

II - El sentido en el espacio y en el tiempo

Es el propio de todo movimiento, desplazamiento en el espacio según un orden temporal. Por tanto, el sentido tiene una gran importancia en todas las artes del movimiento: danza, teatro, cine, escultura de móviles, etc. Estas artes extraen grandes recursos estéticos del hecho de que el espacio vivido es fisiológicamente y psicológicamente *anisótropo*, es decir, que no tiene las mismas propiedades en todas las direcciones. Ir de arriba a abajo, por ejemplo, es ir en el sentido de la gravedad; ir de abajo a arriba es dominarla o librarse de ella. Por tanto, hay una gran diferencia en danza entre el tiempo fuerte marcado hacia abajo y el tiempo fuerte marcado en alto. El espacio no es nunca cualitativamente homogéneo, a pesar de la simetría general de los dos lados del cuerpo humano, según se vaya hacia la derecha o hacia la izquierda, o que se gire en el sentido de las agujas del reloj, o en otro sentido. Algunos movimientos son más fáciles de realizar en un sentido que en otro, o incluso no son posibles más que en un único sentido.

Las inversiones de procesos en el espacio y en el tiempo son ricas en efectos estéticos. El cine ha utilizado una sucesión de imágenes proyectadas en sentido contrario muy a menudo. En *Ma femme est una sorcière,* la joven se desliza por la barandilla de una escaleras, después la remonta desde abajo hacia arriba pareciendo volar: el descenso divierte como una niñería y el ascenso cambia bruscamente la atmósfera, se convierte en algo divertido, de una gracia ligera y fantástica. Y en este caso, la subida se supone diegéticamente real. Pero cuando la televisión mostró la demolición de una casa en Courneuve, después la casa reconstruyéndose y más tarde volviéndose a derrumbar, la realidad del derrumbamiento dio a la reconstrucción un aspecto muy distinto, cómico e inquietante a la vez.

Sin embargo, sólo existe el sentido del movimiento en sí mismo, y su relación con el espectador. Éste comparte ligeramente, por simpatía, el sentido del movimiento que ve. Pero la derecha y la izquierda se encuentran en lados opuestos para él y para los que ve de frente. Y, sobre todo, el movimiento toma una apariencia distinta en función del punto donde se encuentra aquél, según se dirija el objeto contemplado hacia él o se aleje. Se

logra mejor una impresión de huida si los que huyen se van hacia el fondo. El ataque tiene un efecto más dramático si el agresor cae sobre el espectador. El sentido del desplazamiento en el espacio es un elemento constitutivo de la coreografía de trayectorias en el ballet. (Antiguamente, los escenarios estaban en rampa, el vocabulario técnico emplea «en descendant» y «en remontant» para designar el desplazamiento hacia el espectador o hacia el fondo de dicho escenario.) Así pues, el punto de vista del espectador orienta, mediante esta referencia, al espacio diegético representado.

III - El sentido en el espacio

Un sentido sólo en el espacio, sin el tiempo, es una orientación en la inmovilidad, lo que a primera vista puede parecer paradójico. No obstante, esto existe y tiene una gran importancia. Un ser inmóvil, por ejemplo, puede deber su estabilidad a lo que es el nudo de fuerzas que actúan en sentido contrario. El sentido en el que se ejercen las fuerzas en un edificio asegura su equilibrio y su solidez. Además, ciertas formas, también inmóviles materialmente, sugieren un sentido del movimiento (dirección de la punta de una flecha, por ejemplo). Siguiendo dentro de la arquitectura, la elevación de una bóveda gótica, principalmente cuando es muy alta con un movimiento ascendente.

El objeto fijo puede también estar sometido a influencias externas que posean una orientación concreta. El lado de donde procede la luz inspira la apariencia de un objeto iluminado, y el alumbrado puede tener un sentido en un cambio de dirección, por ejemplo el sentido de rotación del movimiento aparente del sol.

Y aunque el objeto mismo, obra o parte de la obra, permanezca inmóvil, el espectador puede estar en movimiento. El sentido en el que se visita un edificio o un jardín proporciona una serie de espectáculos sucesivos. Y una obra arquitectónica, de escultura, de pintura, varía para el espectador según el sentido en el que mire. A. S./G. P.

➢ ESPACIO, PUNTO DE VISTA, TIEMPO.

SENTIDO / SENSACIÓN / SENSIBLE / SENSORIAL / SENSUAL

I - El campo sensible de las artes

Los sentidos son nuestro medio de percibir conscientemente el mundo exterior y nuestro propio cuerpo. La percepción de toda obra de arte pasa por ellos: un cuadro se ve, la música se oye. Así pues, el arte tiene un lado material y *sensible* –es decir, capaz de ser percibido por los sentidos–, que no debe subestimarse. Un cierto conocimiento de la fisiología y la psicología de la sensación es necesaria para el estético y útil para el artista. Es indispensable también hacer corresponder los términos con conceptos precisos, para evitar diálogos de sordos muy frecuentes en las conversaciones sobre arte (por ejemplo, una persona toma «visión del artista» en su sentido propio y habla de la manera en que reacciona su retina, mientras que otro entiende, en sentido figurado, su manera de pensar y sentir el mundo).

Dos sentidos conciernen especialmente a la estética. En primer lugar, la *vista*: El ojo humano es sensible a las radiaciones luminosas desde una longitud de onda de 0,8 –la más larga, el rojo dentro del espectro solar– hasta 0,4 m –la más corta, el violeta–, lo que apenas forma una octava. La visión de los colores requiere que se exciten las células en forma de cono que, por otra parte, proporcionan una visión detallada. Las células en forma de bastoncillo, asociadas en racimos, proporcionan una visión menos detallada y se excitan ya con una luz débil. Para el *oído*, sus órganos receptores, los órganos de Corti, situados en el oído interno, son excitados por vibraciones que cubren una gran cantidad de frecuencias*, y a cada órgano de Corti le corresponde una concreta, lo que hace del oído un sentido analítico. El hecho de que el oído sea sensible a un abanico mucho mayor de vibraciones que la vista, no debe pasarse por alto cuando se quiere hacer estética comparada.

Las sensaciones no son algo absoluto. Un rojo auténtico puede parecer más violáceo o más anaranjado cuando está cerca del azul o del amarillo, puede asemejarse al color vecino o, al contrario, alejarse por contraste, según un proceso muy complejo que hace intervenir a la amplitud de las superficies coloreadas y a la longitud del contorno de las superficies en contacto. La altura de un sonido se debe únicamente a su frecuencia, pero en algunos casos puede sufrir la influencia de su fuerza. Muchos artistas han sabido utilizar de forma adecuada hechos de esta clase, generalmente de manera empírica. Los conocimientos científicos permiten eliminar ciertas teorías fantasiosas y, a veces, sugerir ideas al arte.

➢ COLOR, OÍDO, OJO, VISIÓN.

II - Los sentidos y la clasificación de las artes

Desde hace largo tiempo, se clasifica a las artes por sentidos: artes de la vista, artes del oído, artes de la vista y del oído. Pero cada sentido es complejo por sí mismo, puede interesar uno de sus aspectos cualitativos más que otro. Existen las artes visuales del blanco y negro, que utilizan únicamente la luminosidad, y otras conceden una gran importancia al color. También puede utilizarse una clasificación por cualidades sensibles, más sutil que una clasificación por sentidos.

Pero tenemos otros sentidos, aparte de la vista y el oído (no hay que limitarse a los «cinco sentidos» de la Antigüedad, no más que a sus «cuatro elementos»): el olfato, el gusto, el tacto propiamente dicho, el sentido térmico, el sentido estático, etc. ¿Por qué el arte da un lugar privilegiado a la vista y al oído?

Se les ha declarado más nobles, más espirituales, menos materiales. De hecho, todo sentido es material por sus órganos receptores. Pero la vista y el oído tienen la ventaja de ser sentidos de largo alcance. Esto permite una contemplación colectiva, uno puede provocar sus sensaciones por procedimientos muy seguros.

Por otro lado, no debe confundirse las sensaciones de los otros sentidos con las imágenes men-

tales relativas a dichos sentidos, que pueden sugerir sensaciones visuales o auditivas.

➢ QUALIA, SUGESTIÓN.

III - El arte y el goce de los sentidos

Siempre se ha señalado que las impresiones sensoriales gratas no bastan para que haya impresión estética, y que la sensibilidad estética no se reduce al placer sensorial. No obstante, sí entra en ella algo de este placer, que es una manera estética de contemplar el mundo y que destaca de él los aspectos sensibles: un músico es alguien para quien el mundo de los sonidos es muy importante; hay personas que experimentan un gran placer o grandes sufrimientos con el espectáculo de colores que ofrecen las cosas que les rodean. Esto hace pasar de lo *sensorial* –relativo a los sentidos– a lo sensual (que siente placer o dolor ante las sensaciones, que es conducido a sentir sensaciones).

A. S.

➢ PLACER ESTÉTICO, SENTIMIENTO.

Sentido / Significación ➢ *Hermenéutica, Lenguaje, Mensaje, Semántica, Signo/Significar*

SENTIMIENTO. Esta palabra tiene un significado impreciso, pero rico al mismo tiempo. Hay que relacionarlo con sentir, pero diferenciarlo de sensación, que recuerda a la psicología asociacionista. Croce, entre otros, la había criticado, denunciando «la ilusión de que el conocimiento realmente pleno y auténtico reside en las sensaciones... ellas son pobres, confusas y efímeras». No obstante, Deleuze acaba de rehabilitarla y ha titulado un libro sobre Francis Bacon *Logique de la sensation*: «La sensación es un ser de otro mundo, como dicen los fenomenólogos: yo me *convierto* en sensación y algo *llega* a través de la sensación, lo uno mediante lo otro, lo uno en lo otro». Pero en una nota que añade se observa claramente que, volviendo a «sentir», identifica sensación y sentimiento: «fenomenólogos como Maldiney o Merleau-Ponty analizan la sensación, o más bien sentir, no sólo con relación a que aporta cualidades sensibles a un objeto identificable, sino en tanto que esta cualidad constituye un campo que es válido para él mismo y que interfiere a los otros».

En el uso común de la palabra, el sentimiento no se refiere solamente a lo afectivo, sino también a lo noético; en español: «yo siento...» Pero el conocimiento es aquí co-nacimiento: el sentir se cumple en la unidad de lo que se está sintiendo con lo sentido. ¿Y no quiere decir esto que el ser–en–el–mundo se convierte en ser para el objeto estético? De hecho, numerosas estéticas privilegian al sentimiento. Segond propuso una estética del sentimiento, sobre todo para elaborar una teoría del genio. En Croce, la teoría de la intuición-expresión hace una llamada al sentimiento: él evoca «una síntesis estética a priori del sentimiento y de la imagen, a propósito de la cual se puede decir que el sentimiento sin la imagen es ciego, la imagen sin el sentimiento, vacía». Pero es, sin duda, la estética alemana del *Einfühlung* la que da al sentimiento el mejor lugar: el *Einfühlung* implica *Gefühl*, por el cual el sujeto penetra en el objeto hasta identificarse con él, dejando de ser él mismo para vivir la vida del objeto. Lipps evoca en ocasiones una «autoproyección» del yo en el objeto que se nota en el idealismo. Pero Basch precisa: «El verdadero pensamiento de Lipps es, por tanto, que en el acto del *Einfülung*, el sujeto y el objeto, el Yo y el no-Yo coninciden y se identifican».

¿Es posible esta fusión? Indudablemente lo es más la experiencia-límite hacia la que tiende el sentimiento. En todo caso, para otorgar al sentimiento todo su valor, puede ser conveniente hacer de él, como Dufrenne, el término de un movimiento que va de la presencia a él mismo, pasando por la representación. La presencia es lo inmediato: se considera al individuo en el centro del mundo, carne singular unida a la carne del mundo. La representación implica la ruptura de este cordón umbilical; la conciencia se despierta, el sujeto se coloca frente al objeto para dominarlo mediante la herramienta y el concepto, para imprimir su marca sobre el mundo. Pero nosotros sabemos igualmente que el reino del hombre se arriesga a volverse reino del sistema: en todo caso, se dice de forma acertada que los que ejercen el poder «no tienen sentimientos». El sentimiento es el retorno a la presencia, pero conservando lo que ha sido conquistado por la representación, de manera que el sujeto disfrute con el objeto de una intimidad más lúcida y más rica. En ese caso, no se trata para él de proyectar sobre el objeto lo que ha conseguido, sino más bien de estar más disponible, de ofrecer al objeto un espacio más amplio y más libre de resonancias: el objeto lo penetra mejor. El ojo, decía Breton, existe en estado salvaje, y puede además dejarse fascinar, y su percepción es más aguda, presiente el fondo del que emerge el hombre. Todo sentimiento es, de cualquier manera, sentimiento de la Naturaleza.

M. D.

➢ EINFÜLUNG.

SEÑORIAL. Que es propio de un señor, es decir, hablando con propiedad, de un hombre noble que posee autoridad de función; y más tarde, de un hombre que vive noblemente, por lo general con cierto lujo y de origen aristocrático.

Señorial puede tomarse desde el punto de vista estético en un sentido histórico y social precisos: se refiere a una clase de la Edad Media o del Antiguo Régimen. Así, se habla de *arquitectura señorial* para designar las características propias de los castillos o palacios de señores, y que corresponden a su modo de vida. Los *bailes señoriales* comienzan en la Edad Media, después del siglo XI, sin deber nada a la tradición que marcaba a los bailes campestres. Son bailes destinados a la diversión, colectivos, pero con momentos que dan preponderancia a la individualidad y a la coreografía variable, ya que se trata de una especie de juego en el que se pueden modificar las reglas. Dicha coreografía es muy rudimentaria, compuesta sobre todo de pasos, pero su juego de trayectorias está muy desarrollada y llega a ser rica y compleja. Se

apoya en la unidad compuesta por la pareja hombre-mujer. Su estética es lineal y el tiempo fuerte se marca en alto. Ésta es la técnica utilizada por el baile desde su nacimiento –el baile de corte–, antepasado lejano, pero directo, de la danza clásica. Aunque estos hechos análogos existen en otras artes, no se usa para ellas el término «señorial».

Pero la palabra se utiliza también en un sentido definido de modo menos estricto, para señalar una atmósfera generalizada de vida noble, brillante, siempre en una especie de representación perpetua. Lo señorial, por su resplandor, por su elegancia, su carácter suntuoso, su grandeza que excluye todo lo que es poco brillante y mezquino, se convierte en esos casos en un tipo de categoría* estética. G. P./A. S.

➢ Noble *[III]*.

SERENO / SERENIDAD. En sentido propio, se aplica al tiempo sin nubes ni perturbaciones atmosféricas. En sentido figurado, a todo lo que manifiesta un espíritu sin agitación ni trastornos. Ha adquirido claramente un significado estético para designar un éthos de paz, con igual difusión que la luminosidad y, sobre todo, el equilibrio profundo. Así pues, es una categoría estética que depende de lo sensible y de lo espiritual. A. S.

➢ Apolíneo.

SERIAL (música). Surgida del dodecafonismo de la Escuela de Viena, que agrupaba a Schönberg, Berg y Webern, la técnica serial favorece un ensanchamiento considerable del control sobre el fenómeno sonoro, en razón de su posible extensión a todas las características del sonido: altura, duración, intensidad, timbre e incluso espacio. De ahí el nombre, que adquirirá en los años cincuenta, de «música serial integral»*. La serie* puede presentarse bajo cuatro formas fundamentales: original, retrógrada, inversa de la original y retrógrada de la inversa. A éstas se agregan las transposiciones y las fragmentaciones. Si se considera la serie de los doce sonidos como una manera no de eliminar la tonalidad, sino más bien de agotar todos los recursos que el sistema tonal tenía apartados, Schönberg está en el origen de la instauración de un nuevo lenguaje. Pero es significativo a este respecto que los desórdenes que éste conoció concernieran en primer lugar al fenómeno de la altura –propiedad del sonido privilegiada por la civilización occiental desde el canto gregoriano– a través de la técnica dodecafónica, antes de ser considerados, de manera más global, dentro del serialismo.

A partir de Weber, las operaciones seriales se complicaron sin cesar, haciendo resaltar lo orgánico del trabajo sobre la serie con relación a toda la obra. Asimetría, ausencia de periodicidad, discontinuidad temporal, etc., se convierten en los rasgos dominantes de las obras de este período. En la música serial post-weberiana domina la preocupación por dar vida al material sonoro en estado de dispersión, de esparcimiento en el interior de las obras en las que ya no domina la dirección unívoca. En la técnica serial puntual cada sonido está provisto de propiedades específicas, individualizado y casi siempre «distanciado» lo más posible de lo que le rodea. Los fenómenos sonoros se comunican sin que la memorización o la tensión psicológica puedan apreciarse de manera determinante, testimoniando la búsqueda de una especie de «grado cero de la escritura» musical.

Entre los compositores más representativos de esta tendencia del pensamiento, particularmente activa en los años 50, se puede citar a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna y Jean Barraqué. J. Y. B.

➢ Abierto *[III]*, Atonalismo, Cita *[II]*, Contrapunto, Dodecafonismo, Electrónica (música).

SERIE. El sustantivo, tomado del latín *series*, se introdujo por la vía del vocabulario matemático. Designa toda sucesión ilimitada de términos en la que una ley definida permite deducir a los unos de los otros. El lenguaje usual adopta la palabra con el mismo sentido que tenía *series* en latín –sucesión, encadenamiento de objetos, ordenación– y de éste han surgido diversos sentidos especializados, de los cuales algunos se utilizan en estética.

I - Artes plásticas

El término *serie* da lugar a dos campos semánticos opuestos:

1 / Producido gracias a medios mecánicos o industriales, el objeto de serie suele ser tachado de mediocre. Se saca de un «cabeza de serie», verdadero prototipo –creado para este fin o utilizado como tal– a partir del cual se engendra la sucesión de duplicaciones. Por extensión, se habla de una *«obra de serie»* peyorativamente, desde el momento en que parece estar más cercana de la reproducción que de la auténtica creación.

2 / Pero con las primeras series de obras sobre un mismo tema, realizadas también por el mismo artista –por ejemplo, Monet o, más cerca de nosotros, Picasso– se inaugura una aproximación diferente a la obra de arte. Los diversos términos de la serie se yuxtaponen sin orden jerárquico y excluyen toda intención de recuperación sintética. Actualizan todo lo posible y repudian la noción de «obra mestra». Gobernadas por las reglas de la variación, regidas por el principio de equivalencia, las obras singulares articuladas dentro de la serie que forman, rechazan los juegos sutiles de una repetición que engendra la diferencia. La analogía con los procedimientos significativos de los mitos, en todas sus formas, es aquí evidente, y la problemática de «la obra abierta» no está muy alejada.

➢ Industrial (estética) *[I, 2]*.

II - Música

La serie es un conjunto constituido por doce notas de la gama cromática, organizadas según un orden de sucesión definida, sin omisión ni repetición. D. R.

➢ Dodecafonismo, Múltiple, Repetición, Serial (música), Suite.

III - Danza

Repetición del mismo paso 4, 8, 16 o 32 veces. Las series se forman sobre todo con giros o saltos, fueron uno de los procedimientos favoritos del estilo italiano y continúan desencadenando aplausos. El hecho de ejecutar gran cantidad de veces un paso difícil es un acto que suscita admiración. Pero un encadenamiento de pasos diferentes que ofrecen gran dificultad logran menos aplausos que una serie de pasos más fáciles. El público es sensible a lo repetitivo. Esto provoca la risa en literatura, en el teatro o en el cine, pero nunca en danza, tampoco al observar una acrobacia, lo que probablemente se debe a la conciencia implícita de la multiplicación de la dificultad, incluso del peligro.

Una serie también puede estar formada por todas las variantes de un mismo paso, cada uno repetido cuatro veces: por ejemplo, la serie de pasos de «bourrée». Las series de este tipo están consideradas principalmente como ejercicios, pero se las pudo encontrar en los ballets de la época de la decadencia (último tercio del siglo XIX). Eran una solución fácil para los coreógrafos de la época. G. P.

➢ ITALIANO.

SERIO. Lo serio se opone al simple divertimento, a lo frívolo o a lo cómico*, a la risa*, etc. Pone en juego temas que suelen tomarse a la ligera, a menudo importantes y graves. Es una llamada al pensamiento, al estado del espíritu que asume una toma de conciencia sin bromear. Como concepto estético, atañe principalmente a la literatura y al teatro. Los *géneros serios*, como la tragedia, el drama o las comedias de costumbres que suscitan la reflexión –llamadas de manera muy acertada «comedias serias»– se diferencian del teatro de humor, que sólo busca entretener. *Serio* también se utiliza en el terreno musical por oposición a la música ligera, pensada para divertir sin más. Se emplea menos en el resto de las artes. A. S.

SEXTILLA / SEXTINA

I - En literatura

Estrofa* de seis versos con múltiples formas métricas, desde el endecasílabo (que elaboradas en seis estrofas forman la extina, forma aparecida en la literatura provenzal con A. Daniel), hasta el heptasílabo, etc. Fue utilizada habitualmente durante los siglos XVIII y XIX.

La sextina fue utilizada en la época actual, entre otros, por Jaime Gil de Biedma en *Apología y petición*. A. S.

Dotada de gran número de variantes, se caracteriza por el empleo de metros cortos, especialmente el octosílabo. La sextilla puede estar compuesta por versos de la misma medida, o, lo que es más habitual, por diferentes metros. Entre las variantes más utilizadas destacan:

a) sextilla paralela de dos o tres rimas *aab aab* o *aab ccb*. Empleada desde el siglo XIII hasta el Modernismo;

b) sextilla alterna *(ababab)*, es una forma juglaresca que desapareció con el fin de la Edad Media;

c) sextilla correlativa *(abc abc)*, prácticamente idéntica a la copla de pie quebrado, su evolución corre paralela a la de la estrofa manriqueña y se extiende hasta la actualidad;

d) sextilla creada por José Hernández para el poema épico nacional argentino *Martín Fierro* (I, 1872; II, 1879). El primer verso queda suelto, los demás están enlazados en consonantes o asonantes. A. R. S.

II - En música

La sextina es una canción renacentista procedente de Italia. Consta de seis estrofas de seis versos y un envío, al final, de tres versos, todos ellos endecasílabos. En las estrofas no existe correspondencia en las rimas (su disposición es: ABCDEF), pero el fin de cada estrofa y el principio de la siguiente se enlazan mediante la rima final, en lo que se ha dado en llamar *coblas capcaudadas*. Las últimas palabras de los primeros seis versos constituyen todas enteras las rimas del poema, generalmente son sustantivos de dos sílabas. La disposición de las rimas varía de estrofa en estrofa. La sextina es una forma de la más alta poesía culta, usualmente de carácter amoroso y cortesano, con gran influencia petrarquista. En castellano existen, sin embargo, muy pocos ejemplos logrados de sextina (quizás Herrera y Lope). A mediados del siglo XVII esta forma ya había desaparecido por completo. A. R. S.

SHAKESPIRIANA. Que posee las características de la obra de Shakespeare, o de la que Shakespeare parece el parangón y el modelo. Todos los adjetivos sacados del nombre de un autor indican, principalmente, a qué aspecto de la obra se fue sensible, y la elección de rasgos retenidos de ese modo puede variar según los personajes y las épocas. Es el Romanticismo* principalmente el que creó la noción de shakespiriano concebida de la siguiente manera: vastísimo universo de una obra, amplia y abundante (lo que se opone a la concentración de la tragedia* griega); gran libertad en el uso del espacio y del tiempo, la acción se desplazará dentro de la diégesis, en vez de mantener un solo lugar y una jornada; libertad en la forma y el lenguaje, que va de lo más noble a lo más trivial; y entrelazamiento de géneros con el paso de uno a otro de tres éthos principales: lo trágico*, lo grotesco* y lo maravilloso*. A. S.

SIGNO / SIGNIFICAR. El término «*signo*» tiene muchos significados, y todos ellos responden a la idea general de una cosa que indica otra. En estética es importante distinguirlos bien, porque la confusión o la intromisión de un significado en otro puede causar graves errores.

I - Indicio, síntoma

El lenguaje corriente utiliza muy a menudo el término «*signo*» con esta acepción, juzgada como abusiva por un pensamiento más estricto que quiere reservar el término en el significado *III*, y prefiere en este caso *indicio* o *síntoma* para evitar toda posible ambigüedad. Cualquiera que sea la

palabra empleada, designa en el significado *I* un fenómeno, una cosa sensible, que no puede producirse más que en ciertas circunstancias. Su presencia comprobada marca así la existencia de las circunstancias, incluso cuando éstas no son directamente perceptibles. Las obras de arte, la actividad artística son, de manera muy frecuente, signos que revelan tanto el pensamiento del artista, como las tendencias de la sociedad o de la época.

El signo predecesor o precursor, llamado también pródromo, es el indicio de la presencia futura y próxima de cualquier cosa que no se haya manifestado todavía. Ahora bien, el arte ha tenido esa función en múltiples ocasiones, ya que es habitual que las corrientes de pensamiento aparezcan en primer lugar en el campo del arte, antes de llegar a otros dominios en las que se difunden. El Renacimiento, por ejemplo, o el Romanticismo comenzaron claramente en el arte antes de extenderse a la filosofía o a la ciencia.

II - Gesto de la mano para llamar, indicar o expresar cualquier cosa

Cuando se habla en castellano de «hacer una señal, un signo», se trata de un gesto destinado a alguien que debe darle un sentido. Esto es un caso especial del significado *III,* el del lenguaje gestual, que entra dentro de artes como el teatro, del cine o la danza; es entonces una mímica codificada. Cuando hay una expresión no codificada de un pensamiento o de un estado afectivo, la mímica depende más del signo con el significado *I.* «Hacer un signo» puede ser más bien una señal al dirigir una orquesta. El término «signo» con el significado *II* es, así pues, un poco ambiguo. Indica siempre el recurso al gesto y algunas personas limitan siempre al gesto indebidamente dicho término, aun cuando el significado *III* no implica esto de ningún modo. Hay aquí un malentendido que deshacer.

III - Conjunto compuesto de un significante y un significado

Es el significado de la palabra «signo» para la filosofía, la psicología y la lingüística: un fenómeno perceptible por los sentidos, el *significante,* es emitido de manera intencionada por alguien, el *emisor,* para ser recibido por otro, el *receptor,* que le dará un sentido y lo interpretará suponiéndole la intención de decir algo, el *significado,* según un código convencional.

Así pues, signo no debe confundirse con *indicio,* ni con un gesto que posea intención significante, ni con otros conceptos muy cercanos. Se diferencia del *símbolo** en que el significante no se parece al significado –la *palabra* «árbol» no se parece a un árbol– y no tiene con él ninguna contigüidad afectiva. Es distinto al *«atributo»,* objeto que acompaña a un ser como elemento descriptivo con el fin de que éste sea reconocido. No es tampoco la representación figurativa de lo significado; escribir la palabra «árbol» y dibujar un árbol son cosas muy diferentes, el segundo caso obliga a recurrir a una interpretación intelectual y conceptual. *Significar* tampoco es *sugerir* o provocar una imagen mental de algo: la palabra «frío» no produce la impresión imaginativa de tener frío, se interpreta como que quiere expresar el concepto de frío.

La única condición exigible de un hecho material para convertirse en significante es que pueda ser percibido y bien distinguido por los que lo reciban. Por tanto, todos los sentidos pueden suministrar datos susceptibles de utilizarse como signos, pero la vista y el oído tienen la gran ventaja de recibir sensaciones que se producen lejos, y a su vez causar otras variadas y claras. Así pues, los signos son generalmente visuales y auditivos.

La utilización de signos permite comunicar sin que esté presente ni sea perceptible el objeto del que se quiere comunicar algo. De este modo, puede pensarse a la vez una idea abstracta, un ser fuera de los límites de nuestros sentidos, un objeto ausente, pasado, futuro, imaginario, etc., que amplía hasta el infinito las posibilidades de las relaciones humanas.

El signo definido así interesa a la estética en dos aspectos. Primero, las representaciones tomadas como signos pueden ser por sí mismas objetos estéticos. Las formas de las letras, por ejemplo, pueden estar bien realizadas y ser bellas, esto es lo que busca el arte de la *caligrafía** o ciertas dedicaciones de la imprenta*. Además, el significado de las palabras del lenguaje y su sonoridad interesan al arte literario.

Hay que añadir que una obra de arte con intención significante o que contiene cierta cantidad de signos se sitúa entre dos planos diferentes: su plano sensible y su contenido de ideas, y forma parte de su propia esencia tener estos dos aspectos. No se la puede comprender de forma completa si se ignora su signficado. No está de más recordar que se trata de un significado codificado y no de cualquier mensaje espiritual simplemente sugerido. Pero hay gran cantidad de ellos en el arte. La literatura, salvo en el caso excepcional en el que se utilizan palabras que no quieren decir nada tan sólo por su sonoridad, se coloca siempre dentro de una dualidad fundamental, partiendo del hecho de que utiliza el lenguaje, un sistema de signos. En el teatro latino, si una actriz llevaba en el escenario un vestido amarillo, eso quería decir que interpretaba el papel de cortesana. En la estatuaria budista, los gestos y posiciones ritualizados de Buda son signos. Por ejemplo, si junta los extremos de los pulgares y de los índices formando dos círculos en planos distintos, eso quiere decir que está argumentando, y no es necesario representar a las personas con las que está razonando, el gesto es suficiente.

Así pues, en estética, la noción de signo es importante, y el término correspondiente a un concepto preciso no debe emplearse de una manera ligera y vaga. A. S.

➢ Código, Comunicación, Escritura, Gesto, Grado, Mímica.

SILENCIO. En sentido propio, ausencia de sonidos y de ruidos. En una obra compuesta de sonidos, como la música, hay silencios parciales cuando algunas voces se callan para dejar escu-

char otras. Pero el silencio completo puede encontrarse vacíos sonoros donde la obra se interrumpe por un tiempo. Dichos silencios pueden tener funciones estéticas: la creación de un ambiente de espera, la ausencia de una respuesta que se daba por lograda, etc.

A veces, también se considera como silencio la ausencia de algunos sonidos o ruidos importantes a los que se presta especial atención, aunque entonces pueden subsistir ruidos muy débiles, matizando de ese modo el silencio, que adquiere una especie de riqueza y calidad particulares, del mismo modo que se puede matizar tonos del blanco en pintura. Estos hechos aparecen claramente en la estética de la naturaleza y de los paisajes.

Por último, se puede afirmar que si se define la armonía como la ausencia de cualquier batimiento* (vid. *Batir**), el silencio, que no puede admitir ninguno, sería la forma suprema de armonía. A. S.

➢ CESURA.

SIMBOLISMO

I - Significados generales

1 / Uso de símbolos en el arte y la literatura.

2 / Conjunto de símbolos utilizados por una época, una creencia, un escritor o un artista.

➢ SÍMBOLO.

II - Significado histórico

Escuela literaria y, sobre todo, poética, que se desarrolla en Francia entre finales del siglo XIX y principios del XX, en especial desde 1885 hasta 1900. Llamada al principio *decadente*, se denomina *simbolista* por sugerencia de Jean Moréas, que escribía manifiestos sobre ella. Por otro lado, sus principales representantes fueron teóricos.

El simbolismo se apoya en un subjetivismo de inspiración kantiana –por reacción contra el positivismo–: no pueden comprenderse los casos en sí, sino sólo sus fenómenos, sus imágenes a través de nosostros mismos. También se relaciona con las ideas psicológicas, nuevas para la época, sobre el subconsciente: se interesa por las regiones subliminales y crepusculares del pensamiento. Por último, recupera el antiguo tema de las *correspondencias*, y admite afinidades misteriosas entre las apariencias sensibles y entre las apariencias de las realidades más profundas, invisibles de manera directa, pero de las que se percibe un reflejo dentro de estas similitudes.

Sobre esta base común, el simbolismo no es monolítico. Como la mayor parte de las grandes renovaciones literarias, aportó muchas categorías estéticas. Existe el simbolismo místico, el simbolismo feérico, el mitológico, el que sitúa un más allá sutil detrás de los más pequeños detalles cotidianos, y otro hierático y suntuoso (por otra parte, más cultivado en prosa que en verso, y que, con sus princesas y quimeras, sus piedras preciosas, sus extrañas palabras y sus misterios dentro de una descripción precisa representa una curiosa síntesis entre el simbolismo y los Parnasianos, contra los que reacciona el primero).

Para lograr todo esto, el simbolismo buscó una poética nueva. «*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del disfrute de un poema, que consiste en adivinar poco a poco; *sugerirlo,* he ahí la quimera. Es la perfecta utilización de ese misterio que es el símbolo: evocar poco a poco un objeto, para mostrar un estado de ánimo o, por el contrario, elegir un objeto y extraer un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos» (Mallarmé responde a la encuesta de Jules Huret *Sur l'evolution littéraire*). El simbolismo en su poética es, ante todo, sugerencia de lo no dicho: las *Doce Canciones,* de Maeterlinck, son obras maestras de lo inexpresado.

Pero de nuevo el simbolismo se divide aquí en numerosas ramificaciones bien definidas por Gustave Kahn en el prefacio de los *Premiers Poemes*. Existe el verso de Mallarmé, que «aquilata» el verso clásico y lo hace mágico por la elección de las palabras y los meandros de la frase, pero sin modificar el ritmo. Existe el verso verlainiano, hecho de «disonancias muy hábiles sobre la métrica antigua», «el verso deliciosamente hecho pasar por claro», buscando, antes que nada, la musicalidad, prefiriendo metros impares y liberándose de las prescripciones clásicas de alternancia de las rimas masculinas y femeninas. (Verlaine lo «quintaesencia» en *A La manière de Paul Verlaine:* «Es a causa del claro de luna / Que asumo esta máscara nocturna / Y de Saturno inclinando su urna / Y de estas lunas una tras una...»). Finalmente, existe el «verso libre» de Jules Laforgue y Gustave Kahn, basado en los acentos tónicos en torno a los que se despliegan disposiciones muy flexibles, «ritmos propios e individuales» que se calcan sobre el movimiento ondulante del pensamiento interior (versos muy a menudo estróficos y que se adhieren al ritmo de las endechas populares, como en los *Lieds,* de Gustave Kahn: «File à ton rouet, file à ton rouet, file et pleure, / Ou dors au moutier de tes indifférences, / Ou marche somnambule aux nuits des récurrences, / Seule à ton rouet, seule file et pleure...», o «Filles de Bagdad qui partez en mer / sur la nef aux rames blanches, / les pèlerins tristes pleureront amers, / près des rosiers aux cent roses blanches...», o «Ta beauté, ta beauté, ma soeur, qu'en as-tu fait? / Elle a glissé dans l'adversité; / Mon frère, mon frère, mon ame, qu'en as-tu fait?...» etc.).

Aunque se llame simbolismo a un movimiento principalmente literario, podemos encontrar las mismas tendencias estéticas en otras artes. El «modern style»*, «humo de pajas», algunas formas del arte prerrafaelita* o «nabi»* tienen que ver con él tanto como los pintores austríacos como Klimt, a los que se llamó en tono displicente simbolistas. Así pues, se trata de una concepción estética y no sólo de un momento de la historia literaria. A. S.

➢ ANALOGÍA, CORRESPONDENCIA, DECADENCIA.

SÍMBOLO. Del griego σύμβολον, que designaba primitivamente a un objeto partido en dos y cuyas mitades servían de señales de reconocimiento. De

aquí se derivan numerosos significados, de ficha de asistencia en un contrato y de emblema o fomulario de artículos de fe. El francés ha conservado algunos de ellos y la estética sólo uno, el de una representación sensible que evoca por analogía o contigüidad un ser espiritual. Los símbolos tienen un papel importante en gran cantidad de campos (del religioso al psicológico). En el estético, el único a tener en cuenta en estas páginas, el concepto de símbolo, para ser definido correctamente, necesita algunas precisiones:

I - El símbolo no debe confundirse con el signo*, ya que el primero no es convencional, ni intelectual, sino la llamada de la imaginación sensible hacia una espiritual que él sugiere sin significarla; así pues, se diferencia de la alegoría en que el símbolo no es una idea bajo una apariencia concreta, sino que evoca otro ser distinto de él mismo. No es, en absoluto, una figura*, porque, al contrario que la relación entre el sentido propio y el figurado, la apariencia sensible del símbolo es secundaria con relación a su idea y se cita a través de ella.

II - La presencia de símbolos en obras de arte sitúa a las obras en un doble plano, el del símbolo como ser sensible y el de los seres espirituales que evoca. No se puede comprender la riqueza de estas obras si no se es sensible a esta dualidad. Una *vanidad** no es sólo una naturaleza muerta, la *Melencolía* (sic) de Durero no se rodea de un simple batiburrillo de herramientas e instrumentos. Forma parte de la misma esencia de la obra que lo sensible sea en ella como transparente y que deja entrever realidades distintas, superiores o más profundas.

III - Esta relación, jerárquica en realidad, entre el símbolo y lo que simboliza excluye que el símbolo le sea totalmente adecuado y la traduzca completamente. La obra de arte simbólica es, en ese caso, una abertura hacia lo que no está indicado de manera explícita en ella, lo que le confiere una especie de halo espiritual o de aureola.

IV - Es por eso que no puede existir un código absoluto y que no varíe juntando término con término el símbolo y lo que simboliza: tal símbolo que quiere decir tal idea y sólo esa idea. Por otro lado, el símbolo se apoya en algunas características del objeto sensible que le hacen parecerse, en ciertos aspectos, a lo que simboliza, o a lo que forma parte de ello. Ahora bien, como señala San Agustín en su *De doctrina christiana*, el objeto sensible posee numerosos rasgos de los que el símbolo sólo contiene unos cuantos. Así pues, puede tener unos u otros. Igualmente, un mismo símbolo puede simbolizar las ideas o seres más diversos, incluso contradictorios: el león puede ser el símbolo de Cristo o del Diablo. Algunas costumbres, tradiciones propias de diferentes civilizaciones, etc., ponen el acento sobre ciertos aspectos del símbolo y la asocian preferentemente con ambientes afectivos, pero uno se arriesga a ser despreciado si emplea estas uniones para establecer relaciones absolutas: el murciélago, símbolo nocturno y diabólico en Occidente, es para el Extremo Oriente símbolo de la felicidad conyugal.

V - Por tanto, el uso artístico de los símbolos puede ser muy variado, hasta en su valor. Diderot declaraba que el símbolo es frío, «de un frío insípido y mortal». Hay que reconocer que por entonces el símbolo en pintura estaba estereotipado en multitud de casos, y era más bien una especie de accesorio señalador. Chateaubriand lo cree de naturaleza divina «dejando siempre adivinar algo», y que trabaja con el infinito, lo que no ocurre, desde luego, en los cuadros del Salón de 1767 a los que se refiere. Por tanto, el uso del símbolo no permite que se prejuzgue a partir de él un valor estético, ya que el artista que lo usa puede ser o no capaz de hacer manifiesto y evidente una presencia latente más elevada que el objeto sensible, un mensaje que no se puede reducir a una simple transcripción. A. S.

➢ ALEGORÍA, ANALOGÍA, BESTIARIO, CÁBALA, COMPARACIÓN, CONVENCIÓN, CORRESPONDENCIA, CRUZ, DESCIFRAR, EINFÜLUNG, ESOTÉRICO, GRADO, LLAVE.

SIMETRÍA

I - Definición

La simetría es la relación entre dos figuras geométricas que se corresponden punto por punto, de una parte a otra, de una referencia central. Existen simetrías planas, donde las dos figuras y la referencia pertenecen al mismo plano, y simetrías en el espacio, que se establecen en tres dimensiones. Según la naturaleza de la referencia central, se pueden distinguir muchos tipos de simetría.

La *simetría con relación a un punto* consiste en que cada punto de una figura tiene su homólogo sobre la línea que lo une a un punto central (centro de simetría), prolongándola más allá de dicho centro, de igual distancia. En un plano, la simetría con relación a un punto causa dos figuras exactamente iguales, se las puede superponer haciendo que una se desplace hasta quedar sobre la otra.

La *simetría con relación a una recta* sitúa los puntos homólogos de las dos figuras a la misma distancia de dicha recta o *eje de simetría,* sobre una línea perpendicular al eje. La *simetría con relación a un plano* consiste en que el plano central corta perpendicularmente en su mitad las rectas, uniendo los puntos homólogos. Estos dos tipos de simetría dan lugar a figuras inversas, una con relación a la otra. Tienen la misma forma, pero no se pueden superponer. Así, uno puede superponer su mano derecha sobre su izquierda: si se las junta palma con palma, se encuentran en lados diferentes con relación a la superficie de contacto que es el plano de simetría. Si se las coloca una sobre otra en el mismo sentido, las palmas del mismo lado y el orden de los dedos a la inversa, cada una tiene su pulgar del lado donde la otra tiene el meñique.

El término «simetría» designó en otro tiempo, de manera más general y más próxima a su origen etimológico, toda armonía de proporciones, toda organización regular según un orden. Este singificado está anticuado hoy en día. Se conserva en el

inglés, donde «*symetry*» se refiere a dicha armonía. El traductor que atribuía a la heroína de una novela inglesa «una figura perfectamente simétrica» cometía un doble error, ya que esta expresión significa en francés «una cara con dos mitades exactamente iguales», mientras que la expresión inglesa quería decir «una silueta de proporciones perfectas».

II - La simetría en las artes visuales

En general, la simetría, por la concordancia de las formas entre sí, por su orden y su regularidad, es una fuente de satisfacciones estéticas. Permite también crear un motivo a partir de otro siguiendo una ley regular, lo que da a la vez unidad y multiplicidad. Se utiliza muy a menudo en arquitectura y en las artes decorativas, donde se la puede encontrar en motivos clásicos como el corazón, los ornamentos en forma de palma, etc. Se halla igualmente en la organización de los motivos, como el de los dos animales enfrentados (muchas veces colocados en ambas partes en un árbol atravesado por un eje de simetría vertical). En el mobiliario, la disposición simétrica es frecuente para los objetos colocados por pares. Hay que señalar la diferencia entre los casos donde el eje o el centro están indicados mediante un motivo, y los que están situados en un hueco (simetría de elementos en número impar o en número par). Se puede hacer que se correspondan los dos tipos de simetría mediante una disposición desalineada o al tresbolillo. Sería, por ejemplo, el caso de una columnata ante una fachada de tres puertas: las columnas, en número par, están situadas delante de las puertas, que son impares, para que una entrecolumna quede delante de la puerta central.

Además, ciertas simetrías crean sugerencias mediante analogías. La simetría con relación a un plano es la de los órganos pares del cuerpo humano (si el cuerpo se representa en un plano, la simetría se convierte en una simetría con relación a una recta); la disposición es sensible, sobre todo, con relación a un plano o a un eje en posición vertical. Gran cantidad de cuerpos vivos poseen una disposición análoga. Esto se debe a que dicha simetría puede unir a la regularidad matemática una cierta idea de vida y, por simpatía, una especie de impresión que uno siente en su interior. La simetría con relación al eje horizontal es la de un reflejo en la superficie de unas aguas tranquilas (a decir verdad, el reflejo no es exactemente simétrico al objeto más que para un ojo situado al nivel del agua; de lo contrario, existe una pequeña diferencia). Esta clase de simetría causa, a menudo, una sensación de calma, de atmósfera apacible.

Pero una rigurosa y total simetría puede producir monotonía y parecer fría, o un poco artificial. Por eso se utiliza en el arte de manera habitual una disposición simétrica general, donde los detalles son diferentes. Se equilibran las masas, pero no son absolutamente idénticas. En ese caso, se incorpora la disimetría, que es una simetría evitada (lo que supone indicar una simetría lo menos posible, apartarse de ella). En cuanto a la disimetría*, es una simetría frustrada, la derrota en el estable cimiento de una simetría. Cuando no existe una simetría completa, nos encontramos ante la *asimetría**.

III - La simetría en las artes temporales

1 / En las artes temporales y espaciales, poseedoras de una faceta visual, se puede atribuir a las simetrías visuales una cualidad de sucesión temporal, procurándoles con ello el movimiento, o cambios en la duración. Por ejemplo, seres móviles situados simétricamente recorriendo con igual velocidad trayectos que dibujan figuras simétricas; líneas simétricas moviéndose sin dejar de ser simétricas, a través de sus modificaciones, motivos simetricos fijos que cambian de color, etc. Tales hechos pueden tener un gran valor artístico. Hay muchos de ellos en el cine, los dibujos animados, el teatro, el ballet, etc.

2 / En las artes temporales, dirigidas al oído, no pueden utilizarse dichas simetrías. Pero se puede encontrar el equivalente en toda organización de elementos situados en el tiempo a una y otra parte del instante central. La literatura, por ejemplo, conoce simetrías en la estructura de las frases, con disposiciones como el quiasmo*, «Indomptable taureau, dragon impétueux» (Racine): adjetivo-nombre, nombre-adjetivo; «Etant bandits aux champs, et dans les villes princes» (Victor Hugo): atributo-complemento, complemento-atributo. El cuarteto de rimas enlazadas tiene una organización simétrica, así como la *tercia rima* (Leconte de Lisle: «El tiempo, la extensión y el número / Caen del negro firmamento / al mar inmóvil y sombrío»).

La música cuenta también con simetrías, como cuando una voz se eleva tanto como otra desciende.

IV - La simetría de elementos abstractos o no sensibles

Alejándose más y más de la geometría propiamente dicha, que es la simetría geométrica, se puede continuar buscando estructuras análogas cuando elementos abstractos se corresponden dos a dos con relación a algo que haga función de centro. En el arte dramático, por ejemplo, se habla de una simetría en la acción o el discurso de dos parejas, situada en los dos extremos de la escala social (como la pareja de amo y criado, frecuente en la comedia clásica). Existen, de este modo, simetrías entre fuerzas dramáticas, simetrías en la evolución de dos pensamientos. Pero para que se hable de simetría y no de paralelismo, tiene que haber distancia o acercamiento con relación a una referencia central. Así, hay simetría entre la evolución sentimental de Eraste y la de Lucile, después entre las de Marinette y Gros-René, en *Le dépit amoreaux*, acto IV, escenas III y IV, porque los dos personajes, en cada pareja y al mismo tiempo, se separan el uno del otro, se acercan, etc. (no en su evolución sobre el escenario, sino en sus sentimientos). Mientras que hay paralelismo entre las dos escenas, Marinette y Gros-René tienen exactamente la misma evolución afectiva que tuvieron antes Lucile y Eraste. A. S.

➢ BINARIO, CADENCIA, EJE.

SIMPATÍA. La simpatía es, desde el punto de vista etimológico, el hecho de «sentir con» o «sufrir con».

Uno siente en sí mismo, como internamente, lo que siente otro.

La simpatía es un concepto esencial de la estética de Jouffroy (cfr. su *Cours d'esthétique* de 1830-1831, publicado por Damiron en 1843). Este autor atribuye a la simpatía con el objeto contemplado un gran número de impresiones estéticas, sobre todo con respecto a los espectáculos naturales. Hace vivir con el dinamismo del objeto, sentir interiormente la relación de sus fuerzas, la adaptación de las partes a su función, y una especie de destino vital de su conjunto. Si se simpatiza con una encina o con un caballo, se siente de forma íntima su belleza. Estas ideas se transmitieron a Alemania, donde sus principales representantes eran, en primer lugar, Lotze (en 1845) seguido de Vischer. El término alemán es *Einfühlung,* en inglés se radujo por *Empathy.* Aunque el hecho se da en la contemplación estética, se puede discutir que sea estético de un modo específico. Bergson, por ejemplo, retomó las teorías de la simpatía para aplicarlas al conocimiento y hacer de la simpatía una noción filosófica general.

En literatura, el «personaje simpático» es aquel con el que el lector se identifica y del que se desea su triunfo (véase *Héroe*). La presencia de un personaje simpático como centro de la acción es muy frecuente en la literatura de distracción y en la de evasión es obligatoria; también aparece en la «novela rosa». A. S.

➢ ATRACTIVO, COMUNICACIÓN, ECLÉCTICO/ECLECTICISMO, EINFÜHLUNG, EMOCIÓN, ENCANTO.

SIMPLE / SIMPLICIDAD

I - Simple = no complejo

La simplicidad es, en este caso, lo que no se puede descomponer o dividir, que está formado de un solo y único elemento. Este significado no se emplea en estética más que como término técnico en el vocabulario de la dramaturgia clásica*, que distingue la acción simple, la acción compleja* y la acción de enredo*. *Simple* traduce el ἁπλοῦς de Aristóteles: se trata de una acción resultante del desarrollo lineal de una situación inicial, sin que las consecuencias de esta situación se desplieguen en muchas direcciones, ni que se mezclen con ella fuerzas independientes a lo largo de la obra.

II - Simple = no complicado

En este caso, lo simple puede ser complejo, es decir, puede estar compuesto de muchos elementos, pero no los multiplica a placer y su forma se deja sentir claramente, sin estar llena de detalles, sin abundancia de líneas accesorias. La intriga de una novela, la estructura de un cuadro, la organización de una pieza musical, pueden ser simples en ese sentido. El término es, a menudo, laudatorio, asociado a la idea de equilibro, de claridad y de buen gusto.

III - Simple = no rebuscado

Lo simple es aquí lo que parece fácil y natural, o que no se eleva sobre el curso ordinario de las cosas, pero que, no obstante, deja entrever cierto arreglo. La retórica clásica distinguía el *estilo simple* del estilo adornado o del estilo mediocre o del estilo «sublime». Aquél emplea términos corrientes, frases de estilo poco rebuscado y sin exceso de oratoria; sin embargo, no utiliza términos demasiado familiares. El estilo simple puede requerir tanto o más trabajo al escritor que los otros estilos, porque es muy difícil escribir de una manera a la vez tan pura y natural, que no se note en ella al autor. A. S.

SIMULTANEIDAD. Tomado del latín *simul,* el adjetivo *simultáneo* califica a lo que sucede al mismo tiempo; la *simultaneidad* es la característica. Así pues, la noción, que se opone a lo sucesivo, se refiere al tiempo, pero en estética puede hablarse de muchas clases de tiempo.

I - El tiempo de la existencia material de la obra de arte

La noción de simultaneidad permite en este apartado clasificar las artes en tres grupos. Para las del primer grupo, la obra existe toda ella de manera simultánea, y sin modificaciones en lo sucesivo. Visto así, todas las partes de un cuadro o de un edificio existen a la vez. En otras artes, como la música monódica, la obra se desarrolla de manera lineal en el tiempo, sin hacer uso de la simultaneidad. Por último, las artes del tercer grupo cuentan tanto con la sucesión como con la simultaneidad; por ejemplo, la música polifónica, el teatro o el cine. La literatura suele entrar en el segundo grupo, pero existen algunos casos de literatura que utiliza la simultaneidad, como la oral realizada por un grupo de voces. El nombre de *simultaneísmo* es también el de un movimiento poético creado por Henri-Martin Barzun, que publicó en 1912 *Voix-Rythmes et chants simultanés:* los poemas deberían ser leídos por varios recitadores, deberían expresar «las voces del universo» al mismo tiempo que «el nuevo sentimiento de totalidad». Asimismo, en un único texto, puede existir una gran variedad debida a sus múltiples recitadores.

II - El tiempo de la percepción de la obra

Aunque todos los puntos de un edificio existan simultáneamente, no pueden verse todos a la vez, porque es imposible estar al mismo tiempo delante, detrás, dentro y fuera. Así pues, hay una sucesión y una simultaneidad en el modo en que se percibe la obra, y los límites de dicha simultaneidad son los del campo perceptivo. Los artistas lo tienen en cuenta, mediante la composición de su obra pueden dirigir la mirada del que la contempla, hacer que la comprenda de un solo golpe, o que la mirada siga una dirección concreta. Por otro lado, existe cierta influencia entre los elementos percibidos de forma simultánea, a consecuencia de su participación en un mismo acto de percepción. Delaunay reivindicaba para su pintura el nombre de *simultaneísmo* (que prefería al de *orfismo**). El término tiene una acepción técnica, ya que trata de la simultaneidad de los colores, basada en el *contraste simultáneo.* Cada color tiende a colorear de su complementario a los colores

vecinos, y de este modo se atenúa el efecto de yuxtaposición de dos objetos que poseen un color común.

Una gran rapidez en el desarrollo de acontecimientos sucesivos puede causar también una sensación de simultaneidad, por ejemplo a causa de la persistencia de imágenes en la retina. El arte ha aprovechado esta posibilidad.

III - El tiempo diegético

1 / De la simultanedad diegética a la simultaneidad o la sucesión en la obra

Es evidente que pueden ocurrir muchas cosas al mismo tiempo dentro del universo que la obra representa: la diégesis*. Pero lo que interesa a la estética es cómo tiene lugar dicha simultaneidad en la obra. Las artes del espectáculo, por ejemplo, tienden a sincronizar las acciones y los desplazamientos simultáneos de muchos personajes (lo que a veces exige ajustes muy precisos). El arte literario debe afrontar a menudo la dificultad de introducir en la linealidad del discurso una obra pictórica, una acción o múltiples elementos simultáneos.

➢ DESCRIPCIÓN.

2 / De la sucesión diegética a la simultaneidad en la obra

Se trata de presentar en la obra al mismo tiempo acontecimientos sucesivos de la diégesis, por ejemplo, una manera de representar el movimiento en artes del espacio sin dimensión ni sucesión. Si nos fijamos en los cuadrúpedos de cinco patas que aparecen en el arte asirio, vistos de frente muestran dos de ellas, y vistos de perfil, cuatro. En el cubismo* la simultaneidad pictórica se expresará mediante la representación de objetos estudiados desde diversos ángulos. A veces –en el caso de los Futuristas* italianos, como Balla–, la simultaneidad se encuentra en las fases de un movimiento *(El violinista, Dinamismo de un perro atado).* Durante la misma época, Delaunay –que entabló una desagradable discusión con los Futuristas italianos sobre la prioridad de la idea de simultaneidad– pinta su serie de las *Tours Eiffel,* que «comunican con el mundo entero». Los dadaístas*, y especialmente Duchamp, ponen a la vista las diferentes caras del modelo y sus cambios de apariencia al mismo tiempo.

En la literatura se quiso crear el género de las simultaneidades: Blaise Cendrars y Apollinaire compusieron poemas en los que se mezclan tiempos y lugares distintos (*La prose du Transsibérien,* de Cendrars; *Zone,* de Apollinaire).

A partir del inicio del siglo XX, la simultaneidad se reivindicó como concepto estético y fue un denominador común de diversas vanguardias. Consecuencia de la Velocidad de la vida moderna, debido a los descubrimientos científicos y a los progresos de la mecánica, la simultaneidad se convierte en un medio de comunicación entre los hombres (los Unanimistas). Expresa la nueva belleza del sentimiento de la totalidad y de la unidad. Permite sintetizar en una sola obra, sea poética, musical o plástica, tiempos y lugares diferentes. Por último, bajo la influencia de Bergson, parece el medio de traducir la «simultaneidad psíquica» del creador. Los Futuristas italianos quieren manifestar la simultaneidad «de los estados de animo plásticos». Así, Gino Severini, presenta dentro de una perspectiva caleidoscópica los lugares por los que pasó, mezclándolos con sus estados de ánimo, sus recuerdos, etc., en *Recuerdos de viaje* (1910–1911). N. B./A. S.

SINCERIDAD. Cualidad del que cree, que siente realmente, lo que dice y expresa. No es que él diga necesariamente la verdad –puede engañarse a sí mismo o creer sinceramente en cualquier error–, pero no engaña a los demás, no miente.

A menudo se ha valorado la sinceridad de un artista, pero conviene precisar el sentido de esta expresión. A veces se entiende de manera muy estricta y, por así decirlo, biográfica, como si un escritor o un poeta debieran experimentar personalmente lo que describen y atribuyen a otro personaje, como si toda ficción fuera un engaño. De hecho, la auténtica sinceridad del artista es la que concierne a su arte. Por ejemplo, la honradez del que trabaja en la vía que realmente pretende y desde el fondo de sí mismo, en lugar de adoptar cierto estilo por el simple hecho de que esté de moda, o de fingir que cultiva un género porque es el que más se practica en ese momento. A. S.

➢ BIOGRAFÍA, MORAL.

SÍNCOPA. La síncopa es un desplazamiento del ritmo* musical en el interior del compás que establece un ritmo nuevo, creando de ese modo una especie de contrariedad. La acentuación colocada sobre el tiempo débil se prolonga sobre el tiempo fuerte, invirtiendo así las intensidades, lo que puede dar lugar a una impresión de balanceo.

La música de *jazz** la ha utilizado y la utiliza siempre, y combinada con el bajo y la batería forma un ritmo muy especial y seductor.

No debe confundirse la síncopa con el contratiempo, en el que el acento puesto sobre el tiempo débil no se prolonga más allá. L. F.

SINÉCDOQUE. Tropo* de retórica que juega con la extensión de los términos, colocando lo más por lo menos, o viceversa. La sinécdoque trabaja sobre las imágenes mentales sugeridas por el lenguaje, del mismo modo que, en el cine, un cambio de plano trabaja sobre la percepción para modificar un encuadre y mostrar más o menos. Cuando la sinécdoque habla del género bajo el nombre de la especie, centra un conjunto sobre un caso típico con el fin de darle una presencia concreta (cuando Horacio describía el Diluvio y situaba a los peces en un *olmo* y *gamos* nadando, no importa de qué árboles y animales salvajes terrestres se trate, sino de que todo lo entendido dentro de una idea más amplia se expresa en su ilustración mediante algunos ejemplos). Un singular para un plural tiene este mismo efecto («El francés no malicioso...», «Pero el lector francés quiere que se le respete..»: se trata de todos los franceses). La parte por el todo centra el todo sobre el punto característico («Cabeza...», o «brazo» para decir una perso-

na, es un encuadre de plano muy aproximado a lo que, en la persona, es la palabra o la acción). Decir, por el contrario, algo mediante términos de extensión más amplia, es siempre un medio de valorar uno de sus aspectos: «los mortales» por «los hombres» –en ese caso, la especie bajo el nombre del género–, aunque los hombres no sean los únicos seres vivos que deban morir, insiste sobre la condición efímera de la vida humana. El todo por la parte, la materia de la que está hecha una cosa por la cosa misma, lleva a resaltar el aspecto más sorprendente de aquello sobre lo que se habla (el *acero homicida* del sueño Athalie hace ver y sentir la *hoja* del puñal o de la espada, mencionando tan sólo su naturaleza metálica). La sinécdoque es, por tanto, una figura de palabras que al modificar en su expresión la amplitud de algo, destaca sus características esenciales más evidentes. A. S.

➢ COMPARACIÓN.

SINÉRESIS. Pronunciación en una única sílaba de dos vocales consecutivas, una es tratada como semivocal y la otra como vocal de apoyo. La sinéresis se opone a la diéresis, que forma dos sílabas a partir de dos vocales.

Es sobre todo el uso lo que regula la pronunciación en diéresis o en sinéresis, pero el uso puede variar. Véanse, para más detalles, los trabajos especializados de filología y lingüística. No obstante, se puede señalar que algunas vocales se adecúan mejor a ser pronunciadas como semivocales y facilitan la sinéresis. La relación con las consonantes cercanas también tiene importancia.

Desde el punto de vista estético, si la diéresis se caracteriza por ser armoniosa y da amplitud al verso, la sinéresis, más breve, puede sonar de forma seca y producir efectos enérgicos. Para la dicción poética, lo esencial es seguir el principio adoptado por el poeta cuyos versos se recitan. Se puede desfigurar de forma atroz un poema tanto por mutilar un verso por una sinéresis intempestiva, como por introducir en él la incongruencia de un sílaba más mediante una diéresis injustificada. A. S.

➢ DIÉRESIS.

SINESTESIA. Asociación mediante la cual, al excitar un sentido, se hace surgir de manera regular, en otras personas, impresiones en otros sentidos. Lo más habitual es que se trate de impresiones visuales, sobre todo de colores vivos, provocadas por percepciones auditivas. A. S.

➢ AUDICIÓN COLOREADA.

SINFONÍA

I - Significados antiguos

1 / El término *«sinfonía»*, del griego συμφωνία, conjunto de voces concordantes, designó primero en música antigua y medieval, un acorde consonante de dos notas (octava, quinta, cuarta...), por oposición a *diafonía**, acorde disonante.

2 / El francés medieval llamó *sinfonía* a lo que nosotros hoy en día llamamos «instrumento polifónico», es decir, un instrumento que puede dar al mismo tiempo muchas notas diferentes. Era, en particular, el nombre de un instrumento llamado en la actualidad *gaita*, y cuyo nombre adoptó múltiples formas, alejándose poco a poco de la etimología: en francés *«simphonie»*, *«sinfonie»*, *«sifonie»*, y, por último, *«chifonie»*, convertido en término corriente.

Estos dos significados no tienen más que un valor histórico, pero hay que conocerlos para evitar eventuales contrasentidos.

II - Significado moderno, amplio

Sinfonía denominó a toda la música polifónica, con el único matiz de una pluralidad o también de un gran número de ejecutantes. Así, en el siglo XVIII y principios del XIX, se distinguía en una ópera, el *poema* y la *sinfonía*, es decir, el libreto y la partitura musical. El término se especializó en la idea de una música que comporta instrumentos (voces acompañadas, por oposición a la música sólo vocal), más adelante en la de una música exclusivamente instrumental. Estos significados demasiado generales se utilizan poco en la actualidad. Pero queda un uso figurado que compara un concierto de instrumentos –para insistir sobre el aspecto musical–, con un conjunto de sonidos o ruidos naturales («sinfonía» de cantos de pájaros, del ruido del viento entre las hojas, etc.) A. S.

III - Significado moderno, que designa un género musical

Bajo su forma definitiva y su ortografía moderna, la sinfonía es una obra amplia, compuesta de múltiples movimientos sobre el plano de una sonata* clásica. Surgida con la orquesta* y concebida por y para ella, la sinfonía sigue su evolución. Preparada en Italia, llega a través de Milán (Sammartini) y Manheim (Stamitz), lugares donde se elabora la orquesta, hasta Viena, en la que conoce su edad de oro con Haydn, Mozart y Beethoven, por no hablar de Schubert.

Comprende, por lo general, cuatro movimientos:

1 / Allegro inicial, idéntico al de la sonata, es decir, en tres partes *(a)* exposición sucesiva de dos temas contrastados; *b)* desarrollo libre de dos temas o fragmentos de los temas; *c)* reexposición de los dos temas).

2 / Andante, o todo movimiento lento, generalmente enlazado de forma A_B_A.

3 / Minué, o, con y después de Beethoven, Scherzo.

4 / Final, «presto», sea en dos temas, o en rondó*.

La sinfonía crece gracias a Beethoven, para hacerse enorme por la importancia de la orquesta y su extensión con Bruckner y Malher. A veces acepta un programa, en especial con Berlioz (*Sinfonía Fantástica*) y Liszt (*Faust Symphonie*). Frank trató de enriquecerla haciéndola cíclica (el tema inicial recordado en cada uno de los cuatro movimientos). Pero, a través de toda su evolución, la sinfonía procede del mundo tonal*, que permitió la instauración de su esquema y ella lo sigue a lo largo de toda su historia.

La sinfonía, el edificio más importante del estilo musical clásico, marca el triunfo de la escritura

en su plenitud, del juego del allegro en dos temas. La sonata y la sinfonía representan, por así decirlo, la revancha de la armonía* sobre el contrapunto* y la severidad del tema único de la fuga. En efecto, la sinfonía posee una arquitectura, una solidez a todo riesgo. Estas dimensiones contribuyen a hacer un monumento, un microcosmos, en algún sentido. Es el perfecto reflejo de dos siglos de una civilización basada en las convicciones y certidumbres que representa el universo tonal. La sinfonía tiene un sentido, va hacia alguna parte y acaba de manera clara, incluso perentoria (Beethoven). Todos sus elementos se conjugan para obtener este resultado. Así pues, su historia es inseparable de la de la sociedad que la engendró y ambas han evolucionado juntas. Este monumento del arte musical es a la música tonal como la catedral a la Edad Media. E. H.

SINIESTRO. En estética, el término *siniestro* traduce insuficientemente el vocablo alemán *Unheimlich,* que Freud utilizó en su ensayo *Lo siniestro.* Para Freud, lo siniestro «sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás». Freud, en su ensayo, analiza el étimo de *Unheimlich* a partir de su antónimo, *Heimlich,* que significa hogareño, doméstico, conocido, familiar, y, por extensión, secreto, oculto. Resulta evidente que *Unheimlich* sólo se opone al primero de los sentidos de *Heimlich,* mientras que, según el segundo sentido de *Heimlich,* éste y su antónimo significan lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto. Pero la diferencia entre ambos términos la encuentra Freud en la definición que ya Schelling había dado de *Unheimlich:* «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado». He ahí la razón de la antonimia de *Unheimlich* y *Heimlich.* Schelling y Freud están apuntando entonces aquí a algo que fue familiar, pero que ha llegado a resultar extraño y misterioso. Después del análisis filológico, Freud pasa a reseñar las diferentes situaciones en que se produce lo siniestro. Así, un individuo siniestro es el portador de maleficios y presagios funestos, es siniestro, por ello, el «doble» (la faz oscura y siniestra de cada uno de nosotros); también es siniestro todo aquel ser que siendo aparentemente animado «sea en efecto viviente; y a la inversa; de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (muñecas, cuadros «con vida», autómatas, estatuas...); es, a su vez, siniestra, la repetición de una situación en las mismas condiciones en que se presentó por primera vez; toda imagen que aluda a amputaciones o lesiones de órganos valiosos de nuestro cuerpo es siniestra; se da también lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real, o cuando lo real se torna fantástico, o cuando se hace realidad un deseo reprimido, temido pero secretamente deseado, pues lo siniestro conduce, según Freud, al origen de los temores y deseos en los que se forja el sujeto.

Es en este punto donde lo siniestro se constituye como categoría estética. Si lo siniestro es lo que, habiendo de permanecer oculto, se ha revelado, lo bello ha de ser la apariencia, el límite permitido de mostración de ese fondo abismal que cuando se nos revela se constituye en siniestro y destruye el efecto estético por la vía del terror. En este sentido, la condición originaria de toda belleza es lo siniestro, como la condición originaria del sujeto son los temores y deseos subconscientes que cuando se revelan devienen siniestros. O, parafraseando a Rilke, lo bello sería el límite de lo siniestro que todavía podemos soportar. No existe belleza sin una referencia, aunque sea metafórica, a esa sustentación en el magma siniestro.

Hasta el surgimiento del Romanticismo, con la estética clásica, la categoría tradicional de belleza siempre procuraba dejar en la mayor sombra posible ese fondo siniestro que aun así se entreveía, en una ocultación que era la base de toda belleza; una obra era tanto más bella en la medida en que conseguía hacer olvidar el fondo siniestro en que todo arte reposa. Sin embargo, a partir del Romanticismo y hasta nuestros días, se da el proceso contrario. La creación artística, cual nuevo Orfeo, pretende aproximarse, en su búsqueda de la Verdad, cada vez más hacia ese terrorífico origen de la belleza donde se hallan las claves de lo humano. El problema que ahora se plantea es, en cierta forma, el mismo (por ser el contrario) que se planteaba en la estética clásica: no existe belleza, efecto estético, si lo siniestro no se presenta bajo mediación metafórica, lo siniestro, presente sin esa mediación, sin esa elaboración en que consiste el arte, rompe los límites de lo artístico, traspasa el dominio simbólico o metafórico y presenta ante nuestros ojos una realidad que no podemos soportar. Ésta es, quizás, la atracción que en nuestra época ejerce esta categoría: la atracción del abismo. A. R. S.

➢ HORROR, TERROR.

SINUOSO. Que describe una línea ondulada, la cual progresa alternativamente en dos sentidos diferentes sin formar ángulos. La línea sinuosa se opone a la vez a una línea recta, a una curva simple en dirección única y a una línea quebrada. Da la impresión de ser algo continuo, muelle, y, sin embargo, variado. Puede estar determinada de manera regular –sinusoide– o libre, o ser caprichosa, sencilla o cambiante.

En el terreno de las artes plásticas, esta línea crea formas flexibles, con frecuencia de aspecto vegetal. Pero las formas exclusivamente sinuosas pueden dar aspecto de blandura.

En la danza, la línea sinuosa es la que describe un bailarín o un grupo de ellos. Si excluimos los ángulos, se relaciona con la estética lineal. Si es regular, adopta un aspecto repetitivo que causa de movimiento perpetuo (como las sinusoides que se pueden encontrar en algunos ballets: *La Bayadère, El lago de los cisnes).* Si no lo es tanto, puede contener un matiz errático o vacilante. En la farándula, el primero de la fila crea, a medida que avanza, la línea de sus evoluciones, lo que implica una toma de responsabilidad, espíritu de iniciativa y creatividad. G. P./A. S.

➢ ONDULADA (LÍNEA).

SITUACIÓN. Esta palabra tiene numerosos sentidos; muchos de ellos son utilizados en estética.

I - Posición

La posición determina el aspecto que toma una cosa con relación a su entorno y con el punto de vista desde donde se la mire. Se emplea, sobre todo, al hablar de la situación de las obras arquitectónicas.

II - Postura, manera de sostenerse

1 / En pintura, designa a la vez la posición en un cuadro y la actitud de los personajes representados.

2 / En música, actitud de un artista al ejecutar y, sobre todo, manera en que posa su mano en el instrumento. La situación hace que el movimiento sea más o menos suelto, e influye también en la calidad del sonido.

3 / En danza, manera de posar los pies, actitud tomada por las piernas. Más particularmente, las que están codificadas y consideradas como base de la danza clásica. Desde el siglo XVI, se conocían cinco posiciones, pero, salvo para la primera y la segunda, su definición varió para fijarse a comienzos del siglo XVIII. Numeradas del uno al cinco, son adoptadas con los dos pies en el suelo. Por extensión, se habla también de posición en segunda, en cuarta, delante o detrás, cuando una pierna está levantada. Punto de partida y de llegada de los *pasos**, y a veces paso intermedio, las posiciones no tienen valor estético en sí mismas, pero son fundamentales.

➢ ACTITUD.

III - Manera en que los elementos de un todo se sitúan unos en relación a otros

1 / En música, orden en el que están dispuestas las notas de un acorde (poco utilizado en este sentido).

2 / En poesía, relación de una sílaba con la que precede o sobre todo con la que le sigue inmediatamente. De este modo, en la métrica griega y latina, una vocal se alarga si está seguida de varias consonantes; en la poesía francesa, una vocal seguida de una consonante es breve en rima masculina, pero se alarga en rima femenina.

IV - Tesis

Se habla en este sentido de la postura o de las posturas, de un filósofo, de un estudioso de la estética, para designar su doctrina, la posición que toma en una cuestión. G. P./A. S.

SITUACIÓN DRAMÁTICA. El término *«dramático»** se sitúa aquí en la intersección de sus dos significados: *1)* relativo al arte del teatro, y *2)* que crea un éthos* de tensión. Una situación dramática es la disposición de relaciones entre los personajes de una acción teatral que, en un momento determinado de la obra, crea en ella una tensión.

Cada significado de «dramático» aborda un lado de la situación dramática. Del lado del teatro, encontramos las formas de este arte que no trabajan participan de la tensión, o que ni siquiera tienen acción. Del lado del éthos, encontramos lo dramático en el cine, en la novela y, de hecho, las estructuras dramáticas teatrales se aplican en ellos. Pero la diferencia está en el modo de presentación, que en el teatro es directo y concentrado.

La estética de las situaciones dramáticas se esboza ya a raíz de la tragedia* en la *Poética* de Aristóteles, y la reflexión de la dramaturgia clásica* profundiza en ella. Pero es en el siglo XVIII cuando se establece la noción explícitamente y recibe su nombre. Se buscó entonces si se podía hacer una enumeración exhaustiva de estas situaciones. Gozzi admitió 36. Goethe, conversando con Eckermann, aceptó esa cifra. Más tarde, Polti recoge ese mismo número en su muy conocido estudio (*Las XXXVI situaciones dramáticas*, 1895). Sin embargo, el examen de la lista de Polti muestra que esta enumeración completamente empírica mezcla conceptos heterogéneos. Al lado de auténticas situaciones dramáticas, podemos encontrar: *1) tipos de sucesos* –duelo, robo, homicidio, error judicial–, cuya lista no es nada completa, ya que pueden hallarse muchos más, tratados de forma dramática en el teatro –batalla campal, cerco de una ciudad, asaltos realizados por bandidos, naufragios, etc.–; *2) resortes dramáticos* –ambición...–, ahora bien, hay otros sentimientos que dan impulso a la acción que también se utilizan en el teatro –deseo de libertad, necesidad de saber la verdad...–: *3)* finalmente, *estados de ánimo,* que pueden ser tanto líricos como dramáticos –remordimientos...– y son utilizados sólo por el arte teatral. No obstante, Polti lleva a cabo un análisis interesante de algunas situaciones, aunque a veces se reducen a un caso particular. Por ejemplo: para «Implorar» habla de «Un perseguidor, alguien que suplica y un poder indeciso». En primer lugar, se puede implorar sin ser perseguido. Después, ¿por qué el poder ha de ser indeciso a la fuerza? ¿No puede ser muy dramático que el suplicante se tope con un poder que haya realizado su elección previamente, y al que aquél intente doblegar en vano? Esta cuestión la modifica completamente Etienne Souriau en una obra –*Les deux cent mille situations dramatiques*, 1950– que ha sido una de las bases del estructuralismo estético. El define la situación dramática como «la *figura estructural* formada en un momento dado de la acción, por un *sistema de fuerzas*, por las fuerzas... encarnadas, sufridas o animadas por los personajes principales en ese momento de la acción». Las funciones dramáticas que asumen los diferentes personajes les dan un significado dramático.

Las funciones dramáticas son: *1) la fuerza temática*, tendencia generadora de la tensión; *2) el representante del valor*, en el caso en el que un personaje encarna lo que se está buscando; *3) el obtenedor deseado*, es decir, aquel al que la fuerza temática tiende a atribuir el bien; *4) el oponente*, función esencial, ya que si todo ocurriera sin ningún obstáculo, con el acuerdo de todos, no existiría en absoluto lo dramático; *5) el árbitro de la situación*, aquel que atribuye el bien; y, por último, *6) el espejo de fuerza o adyuvante*, que repite una de las funciones precedentes (y su papel no tiene nada de secundario: fijémonos, por ejemplo, en el drama de alguien que resiste una fuerza con

el fin de atribuir un bien a otro, cuando el primero está, por otra parte, a favor del segundo. Sería el caso, llevado a la escena con frecuencia, de la rivalidad entre amigos o entre hermanos).

Interviene aquí el reparto de funciones entre los personajes y la acumulación de éstas, así como la perspectiva dentro de la cual está presente la situación. Además, algunas funciones pueden carecer de representante. Un cálculo combinatorio completo arroja el resultado de 210 a 214 estructuras posibles. Algunas han sido utilizadas por el teatro con profusión, y otras, menos. Incluso existe un grupo de ellas que nunca se ha empleado.

Para que se comprenda con un ejemplo lo que es una situación dramática estructural, podemos tomar el caso, tantas veces mencionado, de la rivalidad amorosa entre tres personajes: él, ella y el otro. Para tres personajes, con 6 funciones a repartir, existen 36 figuras posibles. Es muy diferente, por ejemplo, que la mujer quiera elegir por sí misma entre los dos rivales –ella es, a la vez, el Bien y el Árbitro–, o que decida otro; que uno de los dos rivales se interese por el otro –como en la rivalidad entre hermanos–, o no; en ese caso –fuerza temática–, existe o no el espejo del obstáculo.

Desde entonces, el análisis de E. Souriau ha servido de base para diversos estudios, como la obra de Paul Ginester *Esthétique des situations dramatiques*, 1961. A. S.

➢ COMBINATORIA.

SOBERBIO. No posee más que dos usos en estética:

I - Como categoría estética, indica una gran belleza llena de esplendor y de magnificencia, a menudo suntuosa, uniendo lo grandioso* a un cierto vigor*.

II - *Soberbio* se utiliza también como una especie de aumentativo o superlativo para *bello.** Indica que no se trata sólo de un valor estético ordinario, sino superior. A. S.

SOBREPASAR. ***I*** - Trabajar a toda prisa y sin cuidado; acepción poco usada.. Tiene poca utilidad conservar esta palabra con ese significado, ya que existen otras más simples y usuales para decir lo mismo, por ejemplo *chapucear, atrancar**.

II - Inverso al significado *I* y merecedor de conservarse, debido a que no hay otro término apropiado para designar sin perífrasis un hecho estético importante. Sobrepasar significa aquí sobrepasar, ir más allá: la acción de un artista que llevó a su obra al punto más alto que es capaz de lograr y que, al continuar trabajando en ella, la echa a perder. Esto se puede deber a una falta de criterio sobre su obra o sobre sí mismo, a la fatiga en la obstinación por buscar la perfección, etc. Para no sobrepasarse, el artista debe ser capaz de tomar, en el momento adecuado –como dice F. Heidsieck en *L'inspiration*, cap. III–, «la decisión de finalizar». A. S.

➢ ACMÉ, FIN *[i]*.

SOBRESALIENTE / SOBRESALIR. Es *sobresaliente* o *excelente* lo que alcanza el más alto grado de perfección que se pueda lograr en un género. Se dice tanto de las cosas como de las personas, y así, se puede también hablar tanto de un «pintor sobresaliente» como de un «cuadro sobresaliente». *Sobresalir* se dice más bien de las personas: consiste en estar en el primer rango en un tipo de actividad, y aunque pueda haber iguales en ese rango (se puede hablar, en este sentido, de una compañía compuesta de «actores sobresalientes», todos ellos de la más alta calidad), no los hay superiores. «Corneille no puede ser igualado en los ámbitos en los que sobresale», decía La Bruyère; lo señala porque es imposible que un hombre sobresalga y sea igualado. En la actualidad, en arte, estos términos se emplean preferentemente para indicar la calidad de la realización, y se utilizan menos para calificar la concepción. «Un excelente músico» se dice más bien de un artista ejecutante; la expresión «pintor excelente» alaba sobre todo su estilo y su manera de escribir. A. S.

➢ PERFECCIÓN.

SOBRIO / SOBRIEDAD. En estética, estos términos siempre tienen carácter laudatorio. *Sobrio* califica a una obra, a un estilo o a una categoría estética, cuando se ve en ellos gran pureza de forma, una estructura simple donde sus grandes líneas destacan gracias a sus detalles, o en la que los ornamentos se utilizan con discreción y de una forma moderada, y se pone en práctica el arte de obtener el efecto deseado con una gran economía de medios. La sobriedad es la cualidad de lo que es sobrio. Se puede hablar de sobriedad a propósito de cualquier cosa, para decir que se ha hecho uso de esta última, ateniéndose a lo mínimo necesario: un escritor puede ser sobrio en sus adjetivos, o un cuadro mostrar sobriedad en sus colores. A. S.

➢ BREVEDAD, CONCISIÓN, SIMPLE.

SOCIOLÓGICA (estética). Rama de la estética que estudia las relaciones entre el arte y la sociedad, el lado social de los hechos estéticos y artísticos.

El tema dio lugar primero a una reflexión normativa. Platón, por ejemplo, investigó qué papel, bueno o malo, puede jugar el arte en la formación del futuro ciudadano y qué espacio se le puede conceder dentro de la República. Ocurre muy a menudo que bajo el ángulo educativo se abren paso las preocupaciones sociales.

Las investigaciones descriptivas comenzaron en el siglo XVIII con Vico, y más tarde Hegel les dio un gran impulso. Ellos buscaron correspondencias entre las formas de arte y la evolución de las sociedades humanas. La estética sociológica tiene un gran desarrollo en los siglos XIX y XX, y su campo de trabajo se extiende de manera notable: influencias de la sociedad sobre el arte y del arte sobre la sociedad, lugar del mismo dentro de las sociedades, lugar del artista dentro de una sociedad concreta, el reconocimiento o no de una función particular del artista por parte de las sociedades,

existencia y estructura de sociedades con finalidades artísticas, etc. Pero estas investigaciones se exponen a dos peligros. El primero es el de la tentación de especular *a priori*. No se ven los hechos más que a partir de las ideas, como ilustración o aplicación (lo que puede ocasionar una selección de hechos muy arbitraria). El otro riesgo es el del regreso de la normatividad, pero de otro estilo: la que llevaría a prejuzgar lo que se *debe* encontrar como resultado de las investigaciones, en función de dogmas –con frecuencia políticos– previamente admitidos. Por esta razón, los trabajos de investigación sobre estética sociológica conducidos por espíritus independientes, objetivos y críticos, son especialmente valiosos cuando subordinan las ideas recibidas a un auténtico control de los hechos, para ver si estas ideas son justificadas o no. Tales estudios son útiles no sólo para la estética, sino también para las ciencias económicas y sociales. Muchos economistas, por ejemplo, admiten que cae por su propio peso el hecho de que el arte juega un papel poco apreciable en la economía, sin asegurarse de la exactitud de esta afirmación. A. S.

➢ Estética *[II, 3]*.

SOLEDAD. Estado de una persona sola materialmente, cuando no hay otros seres humanos cerca de ella, o moralmente, cuando no encuentra ayuda o simplemente simpatía, atención por parte de los demás (los dos aspectos de la soledad pueden aparecer juntos o separados). La idea de soledad sobreentiende a menudo que dicho estado es experimentado afectivamente por alguien que se encuentra en él. Pero se puede vivir con tristeza o con una especie de amarga dignidad, o con serenidad. La soledad tiene que ver con la estética en su condición de estado vivido por un artista o un poeta. Ha sido con mucha frecuencia fuente de inspiración para ellos. «¡Oh, cuánto amo la soledad! / ¡Cuánto estos lugares sagrados en la noche / Apartados del mundo y del ruido / que calman mi inquietud!», escribió Saint–Amant, y Theóphile de Viau escribe bajo el propio título de *La solitude* uno de sus mejores poemas («En este valle solitario y sombrío / El ciervo que brama al ruido del agua / Posando sus ojos sobre un arroyo / Se entretiene mirando su sombra...»). Jean Jacques Rousseau y los Románticos vieron en ella o el refugio en la Naturaleza, o la tristeza y la melancolía del desamparo (Lamartine, *L'Isolement*). El tema de la soledad del artista, del poeta, necesariamente incomprendido en tanto que artista, se trató numerosas veces, incluso por parte de los escritores unidos entre ellos por una gran comprensión y amistad; así pues, se trata más, en muchos casos, de una especie de soledad colectiva de un grupo, en el seno de una sociedad más amplia donde reina la estupidez.

También se ha llamado *soledad* a una casa de campo en un marco agreste, o que pretende serlo. En ese caso, es un género importante de la arquitectura y la jardinería. A. S.

➢ Romanticismo.

SÓLIDO / SOLIDEZ

I - Sentido propio

Califica a un cuerpo cuyas moléculas no se deslizan las unas con respecto a las otras, de manera que conserva una forma fija. Se opone a *fluido*. La arquitectura y la escultura son artes de volúmenes sólidos.

II - Sentido derivado

Que resiste los agentes destructivos. Una arquitectura sólida no corre el riesgo de deterioros o derrumbamientos.

III - Sentido figurado

Que posee un pensamiento asentado, con independencia del aspecto formal, que tiene que ver con el estilo. Se aplica a un escritor o a una obra literaria.

IV - Sentido figurado, propiamente estético

(Cuando los sentidos precedentes se utilizaban en estética, pero sin que su significado tenga que ver con la estética de las obras). Que sus partes encajan perfectamente y contribuyen todas al efecto de conjunto, de manera que la obra no se pueda modificar sin que pierda su valor, y que resiste cualquier examen crítico. Se habla, entonces, de una pintura sólida, de un estilo sólido, etc. El término se utiliza para alabar y denota aprecio por el talento de un artista buen trabajador de su arte. A. S.

➢ Robusto.

SOLO / SOLISTA. Del italiano *solo,* fragmento musical ejecutado por un único instrumento o una voz cantante. El solista es el músico que realiza un solo.

El solo lanza un mensaje particular que se encarga de liberar un instrumento aislado, apartado del conjunto y elegido por el compositor debido a que su timbre o su color musical son más adecuados que otros para expresarlo. Se pueden encontrar solos o soli en el concerto* (para piano, violín, etc.) destinados a hacer destacar a un instrumento tocando en solitario su parte y, especialmente en las cadencias* que resaltan la virtuosidad del solista (a veces las compone él mismo). El solo crea contrastes entre el timbre aislado de un instrumento y la orquesta, y diversifica el texto musical dándole coloraciones particulares.

En la ópera, por ejemplo, los cantantes utilizan el solo en múltiples ocasiones. En el aria de la ópera barroca o clásica, el cantante está solo, acompañado por la orquesta o una base continua, y canta sus estados de ánimo con mayor o menor virtuosidad vocal, según las épocas y los compositores. Es un momento de descanso, de pausa emotiva en el desarrollo de la acción. Apenas se puede hablar de solo en la ópera wagneriana, donde la voz, concebida como un instrumento, se funde con el conjunto orquestal.

En una orquesta, se llama, por ejemplo, violín solo al primero de todos los violines, que interpreta en la partitura los pasajes destinados a un único violín (por ejemplo, el de *Scheherezade,* de

Rimsky-Korsakoff), caso distinto al del músico solista. L. F.

➢ VIRTUOSO.

SOLTURA. La soltura es la cualidad de un artista que realiza con una apariencia de facilidad determinadas cosas que, en sí mismas, pueden ser difíciles.

Un artista, creador o intérprete, tiene soltura cuando posee perfectamente la técnica de su arte, domina los medios de realización y parece actuar sin obstáculo y sin esfuerzo, con naturalidad y libertad. La gracia suele ser el efecto estético resultante, A veces, la idea de soltura implica que no hay contrastes en una acción en la que todas las partes se mantienen subordinadas al conjunto.

También se puede atribuir soltura a un artista creador cuando su inventiva parece tan natural como inagotable y lo suficientemente fértil como para no dejarlo nunca carente de inspiración. A menudo esta soltura no suele ser más que aparente. Se puede obtener a veces después de un prolongado trabajo.

El término de soltura es laudatorio. No se emplea a menos que esta ausencia de esfuerzo dé valor a la obra o indique la maestría del artista. Cuando, por el contrario, se quiere sugerir que el artista no pone todo el esfuerzo que cabría esperar, no se dice que tiene soltura, sino facilidad. E. S.

➢ ABANDONO, ALEGRE, BRÍO, DISERTO, FÁCIL/FACILIDAD, GRACIA.

SOMBRA. Zona oscura causada por la interposición de un cuerpo opaco que intercepta la luz. Las sombras dibujan las formas de los objetos tridimensionales y son, por ello, de una gran importancia en la apariencia de las obras en las artes del espacio; la distribución de las sombras y partes iluminadas juega un gran papel en la escultura y la arquitectura.

La representación de las sombras, en las artes de dos dimensiones como el dibujo y la pintura, se realiza por medio de colores más oscuros, o rasgos comprimidos, trazos más o menos sombreados en el dibujo sombreado o en el caso del grabado, en el dibujo a la aguada con una tinta más o menos diluida. Representar las sombras señala un interés por la sugestión del relieve y por un cierto realismo de la apariencia (ver *Modelo).* La sombra proyectada es la zona oscura determinada sobre los objetos cercanos por un cuerpo interpuesto entre ellos y la luz; su tamaño y su dirección realzan la perspectiva*.

La sombra, como doble del cuerpo, oscura y variable pero dependiente de él, ha adquirido en literatura un valor simbólico, y ha prestado efectos fantásticos cuando la sombra adquiere autonomía. Así el *Peter Schlemihl* de Chamisso vende su sombra al Diablo, o, en el cuento de Andersen, *La Sombra* acaba por tomar el lugar del hombre y destruirlo. Pero la sombra también puede ser una especie de doble favorable que produce satisfacciones de ensueño, como en el sutil y malicioso *Lai de l'ombre,* de Jean Renart (donde, por lo demás, la sombra es, más que nada, un reflejo). A. S.

➢ OSCURECER, CLAROSCURO, TRAZADO.

SOMBRÍO

I - Sentido propio

Poco iluminado, que tiende al negro. Un cuadro sombrío es un cuadro cuyos colores son oscuros. En un edificio, una parte sombría es aquella que recibe poca luz. La palabra puede tomarse en sentido neutro, para constatar un hecho. Pero muy a menudo adquiere un tono afectivo y da a entender una atmósfera de tristeza.

II - Sentido figurado

Se refiere a la atmósfera antes citada, lo que es sombrío es triste, lúgubre, incluso inquietante. Un escritor realiza un retrato sombrío de una época cuando la representa dentro de un ambiente general doloroso y lleno de angustia.

La estética emplea *sombrío* sobre todo en sentido figurado, y también, de forma más limitada, *lo sombrío* constituye una categoría estética así llamada en el siglo XVIII por Baculard d'Arnaud.

Este autor dramático, que gozó de gran éxito en su época por obras que hoy en día están olvidadas y generalmente consideradas como ilegibles, prologó la que le dio más notoriedad, *Le comte de Comminge ou Les amants malhereux,* con un discurso preliminar donde expone la teoría del *género sombrío.* Adjuntó un segundo y un tercer discurso a las ediciones siguientes. Él entrevió una «nueva parte... que en manos de un hombre de genio podría dar lugar a grandes resultados y supondría una fuente de horrores deliciosos para el alma». Y, efectivamente, esta categoría* estética que él contribuyó a difundir, más adelante la explotó a fondo el Romanticismo*, del que este autor fue precursor (véase *Prerromanticismo*). De sus análisis ligeramente confusos, llenos de digresiones, perjudicados por la lengua del siglo XVIII en la que se escribieron, se puede extraer un concepto muy claro: lo *sombrío* se compone de lo *pintoresco,* lo *trágico* y lo *patético.*

Próximo a estas dos últimas categorías estéticas, muestra desgracias aplastantes, sentidas dolorosamente en el fuero interno, y con algo de fatal: «a uno le tentaría creer que hemos nacido para el dolor». Pero, al mismo tiempo, lo sombrío tiene «la magia de lo pintoresco», haciendo intervenir a elementos exteriores, curiosos y punzantes dentro de un ambiente tenebroso: naturales –borrascas, tempestades, bosques oscuros y silenciosos– debidos al hombre –tumbas, subterráneos– y sobrenaturales –espectros–. Pero estos elementos no bastan si no se les añade una cierta atmósfera poética y, sobre todo, «impresiones profundas» que harán que «los metafísicos se tomen la molestia de explicarlos», porque lo sombrío está asociado a algunos de los aspectos fundamentales de la naturaleza humana.

Es curioso que el término «*sombrío*» se haya utilizado cada vez menos para denominar a esta categoría estética, a medida que era más emplea-

do por el arte y la literatura. Sin embargo, la palabra es útil y designa un hecho estético preciso; por consiguiente, debe conservarse. (No confundir *sombrío* con *negro*.) A. S.

➢ NEGRO *[iii]*, VALOR *[i]*.

SONATA. En su origen, pieza «tocada» (y no cantada) por instrumentos de cuerda y viento. Nacida con la época barroca, la sonata tuvo que buscar su forma. Al principio, la suite y la sonata tenían una estructura parecida (muchos movimientos alternados: lento rápido, lento rápido). Poco a poco se elabora el allegro de sonata con la reexposición del tema todavía único, y se construye la sonata para un tema. Comprende, al menos, cuatro movimientos y se divide en *sonata da chiesa* (de iglesia), más lenta y habitualmente en fuga*, y *sonata da camera* (de cámara), más rápida y ligera. En el segundo tercio del siglo XVIII, se crea el allegro para dos temas, se instaura la tonalidad (modos mayor y menor), y se introduce una rigurosa escritura armónica en oposición con el estilo contrapunteado*. La sonata toma finalmente la forma que la palabra designa desde entonces.

La sonata se define en ese caso como una obra para uno o dos instrumentos, compuesta de varios movimientos: *1)* un *allegro* inicial, que comprende: *a)* la exposición del tema A en el tono principal, una transición hacia el tono de la dominante o el relativo menor, el enunciado del tema B y una conclusión en uno de los dos últimos tonos; *b)* un desarrollo libre sobre los dos temas principales, con gran cantidad de modulaciones que hacen volver al tema A como recompensa; *c)* reexposición del tema A en el tono principal, después del tema B en el mismo tono (trasplantado, por tanto); eventualmente, una coda, conclusión de manera obligatoria dentro del tono. *2)* Un movimiento lento *–adagio, andante...–* con forma de «lied»* (ABA). *3)* Por regla general, un minué o un scherzo, de movimiento intenso. *4)* Un último movimiento rápido, rico, animado, nuevo allegro en dos temas o rondó de forma ABACADA... en el tono del primer movimiento (pero puede ser en mayor si el primero fuera menor).

Como concepto estético, la sonata ofrece un perfecto ejemplo de forma sólida y equilibrada. La escritura tonal engendra el deseo del regreso del tema, el placer de reconocerlo y de recuperar, al mismo tiempo, el tono principal; la interrogación de la dominante, seguida por el descanso del término en la tónica; la seguridad cuando la reintroducción del tema sirve para concluir de manera firme. La organización en la marcha de diversos movimientos constituye, igualmente, una especie de aventura o de historia musical dinámica. Todo contribuye, entonces, para hacer de la sonata una obra de acabado perfecto, un universo estructurado y cerrado que parte de un punto preciso para llegar a otro punto preciso idéntico (mismo tono) y diferente (terminación del último movimiento) a la vez.

Se comprende que este esquema, más o menos retocado, haya conseguido nutrir a dos siglos de música tonal. La sonata es el alma de la música clásica y romántica. Haydn y Mozart consolidaron el allegro, y Beethoven lo enriqueció. Franck y Schumann desarrollaron un solo tema en cada uno de los movimientos de la sonata, proporcionándole vitalidad por su tratamiento cíclico. La sonata sobresale ampliamente de entre el resto de la música moderna. Ha marcado a toda la música occidental desde 1730, y su esquema, una vez modificado, pudo fecundar la música serial. ¿Ha dicho su última palabra? E. H.

➢ BITEMATISMO, HABITACIÓN *[ii]*.

SONETO. Poema de catorce versos, de estructura estrófica. El soneto francés tiene dos cuartetos y dos tercetos, cuyo esquema es *abba abba ccd ede* (el soneto inglés, también llamado isabelino, tiene tres cuartetos y un pareado). Lo más frecuente es que exista libertad en la disposición de las rimas, sobre todo en los tercetos. Con menos frecuencia, en vez de utilizar un solo metro, mezcla versos de dos longitudes distintas.

El soneto, constituido poco a poco, adquiere su forma definitiva y vive su primer gran momento durante el Renacimiento y el siglo XVII. Se cultivó menos en el siglo XVIII y a principios del XIX, coge auge de nuevo al final del primer tercio de dicho siglo, y vuelve a utilizarse menos a lo largo del XX.

El gran éxito de esta estrofa se explica por sus enormes recursos estéticos. El soneto es a la vez equilibrado y dinámico, concentrado y no exento de amplitud. Comienza con la extensa andadura que suponen los cuartetos, a los que una estructura idéntica y el regreso de las mismas rimas proporcionan una gran unidad. Al mismo tiempo, las rimas abrazadas cierran cada estrofa sobre sí misma y la dotan de individualidad. Por tanto, una dualidad dentro de la unidad marca esta primera fase. Después el movimiento gana en viveza y se comprime dentro de estrofas más cortas, donde el intervalo disminuye entre dos rimas iguales. Finalmente, el último verso es una cláusula de cierre para la forma y una abertura de horizontes para el pensamiento. Condensa lo esencial del mensaje en un trazo nuevo y fundamental. Confiere retrospectivamente toda su significación al conjunto. Bien acabado, el poema se cierra y prolonga su impresión, como si resonara un largo acorde final.

Sus grandes posibilidades abren al soneto los campos más diversos: la poesía sentimental y amorosa –Ronsard, Shakespeare–, la poesía filisófica –Du Belay, Sully, Prudhomme...–, la evocación de toda una civilización, toda una época –Heredia–, sin olvidar el humor malicioso –Scarron, George Fourest, Quevedo–. Tal vez dio su auténtica medida en la unión de una expresión lírica con la sutileza psicológica o también metafísica, como muestran los sonetos célebres de *Job* (Benserade) y de *Uranie* (Voiture), o los del mismo Quevedo o, ya en nuestros tiempos, Lorca. A. S.

➢ LIBERTINO.

SONIDO

I - Sentido amplio

Todo fenómeno vibratorio que produce una sensación auditiva. La música o la literatura son artes que trabajan los sonidos.

II - Sentido estricto

Entre los fenómenos precedentes, los que se caracterizan por un tono determinado; lo demás son ruidos. También se habla, de una manera más particular, de *sonidos musicales*. Además de su tono, los sonidos tienen un timbre* y una intensidad que los diferencian. A. S.

➢ Acústica, Consonancia, Eufonía, Fonema, Frecuencia, Música, Ruido, Vibración.

SONORO / SONORIDAD. ***I*** - Es sonoro lo que produce un sonido.

II - Es también sonoro lo que repercute los sonidos, los amplifica y los prolonga en forma de eco. Una sala puede ser más o menos sonora, la arquitectura condiciona la manera en que se reciben las obras musicales o teatrales. La *sonoridad* es entonces la cualidad de lo que hace escuchar los sonidos con fuerza, pero también la cualidad propia que se les da para hacer escuchar ciertos sonidos o armonías. Es una acción que actúa a la vez sobre el volumen y el timbre de los sonidos.

III - *Sonoro* es laudatorio en el contexto literario: indica una bella cualidad, algo importante, en los sonidos de una obra, y de manera especial en los versos, que causan un gran disfrute. Pero sucede que a este sentido se une un sentido peyorativo que se sobrentiende: se puede adivinar que la sonoridad ha sido buscada a expensas de otras cualidades, como, por ejemplo, el valor del pensamiento dentro del contenido. A. S.

➢ Acústica, Vibración.

SORPRENDENTE. Que desde el primer momento causa una viva e intensa impresión. Suele utilizarse con una intención favorable: alabar un efecto artístico, una obra, de los que se dice que son sorprendentes. A. S.

➢ Impactante.

SORPRESA. Choque emotivo causado por el contacto repentino con lo inesperado.

La sorpresa se valoró de un modo especial a comienzos del siglo XX, en el que se hizo de ella una estrategia estética inseparable de la idea de creación. Del futurismo* italiano a los *happenings** y a las «performaces»* comtemporáneas, pasando por Apollinaire, el movimiento Dada*, el surrealismo* o el cinetismo*, la sorpresa está asociada a la idea de innovación. En las artes de la escritura, del espectáculo o en las plásticas, la sorpresa llega a ser «el mayor recurso de lo nuevo», como escribió Apollinaire en *L'Esprit nouveau et les poetes*, en 1917.

A. Breton pensaba que «es en la sorpresa creada por una nueva imagen o por una nueva asociación de ideas en la que hay que ver el elemento más importante del progreso que da emoción a la lógica, siempre tan fría, y le obliga a establecer nuevas coordinaciones» (A. Breton, en *L'amour fou*).

Estrechamente relacionada con la idea de lo maravilloso moderno, la sorpresa no lo es exclusivamente para el lector o el espectador de una obra, sino también para el creador mismo que ve su trabajo desarrollarse ante sus ojos de una manera inesperada.

Sin embargo, es discutible que la sorpresa sea por sí misma de naturaleza estética. Paul Valéry, que siempre se mantuvo apartado del exceso y la vanguardia, y que estaba lejos de conceder ninguna primacía a lo nuevo, reconocía también que la sorpresa es un factor esencial del arte, pero para él no se trataba de «las sorpresas limitadas que consisten sólo en lo inesperado», sino «de las sorpresas ilimitadas obtenidas mediante una organización siempre renaciente». De este modo, él señala que «lo bello no sorprende por no estar preparado, o por su simple impacto, sino, al contrario, por una preparación que no podríamos encontrar por nosostros mismos, a partir de la cual crear y concebir otra perfecta». (P. Válery, en *Tel Quel*). Antes, Baudelaire había escrito en el *Salon de 1859*: «El deseo de sorprender y de ser sorprendido es muy legítimo... Si quiere que se le conceda el título de artista o de aficionado a las bellas artes, la cuestión estriba, por tanto, en saber mediante qué procedimientos quiere crear o sentir la sorpresa. Porque a pesar de que lo bello sea *siempre* sorprendente, sería absurdo suponer que lo que es sorprendente es *siempre* bello. Ahora bien, nuestro público, que es singularmente incapaz para sentir la dicha de la fantasía o de la admiración –signo de las almas pequeñas–, quiere ser sorprendido por medios ajenos al arte, y sus obedientes artistas se amoldan a su gusto. Ellos quieren impactarle, sorprenderle, dejarle estupefacto mediante estratagemas indignas, porque saben que dicho público es incapaz de extasiarse ante la táctica natural del arte verdadero». N. B./A. S.

➢ Asombro, Inesperado.

SOSO / SOSERÍA. ***I*** - En sentido propio, lo soso corresponde a las sensaciones gustativas, muy débiles y decepcionantes. Este significado puede ser estético, a condición de que el gusto no tenga un sentido únicamente utilitario, y en la medida en que la cocina se considere como arte.

II - Por analogía, lo soso se traspone a los colores; la palabra es peyorativa para las artes plásticas: colores pálidos y lánguidos que forman un conjunto sin contrastes ni luminosidad.

III - En sentido figurado, es sosa una manera vanal de decir una galantería convencional. Una sosería es un cumplido medio lánguido medio protocolario. Puede llegar a ser una especie de arte; se habla de una «linda sosería» cuando se encuentra una imagen graciosa e ingeniosa en su artificiosidad. A. S.

IV - Se dice también sosa, en las artes del espectáculo, de una interpretación inconsistente. Se dice de un bailarín que es soso cuando no da intensidad emocional a sus movimientos, incluso en un ballet sin tema. En tal caso esta calificación,

al no aplicarse solamente a la manera de personificar un papel, tiene una acepción diferente de la que tiene en teatro. G. P.

➢ EMPALAGAR, INSULSEZ.

SOSTENIDO

I - En sentido propio

Que se evita su caída mediante un apoyo situado debajo.

Esto ocurre en artes como la arquitectura, la estatuaria, etc., donde un cuerpo que pesa se mantiene de la manera señalada arriba, en una posición elevada, incluso encima del vacío. En ese caso la palabra se toma en su significado corriente y no en el específicamente estético. A. S.

En la danza, tiene un significado técnico: paso formado por un pequeño desarrollo acompañado de una flexión de la pierna de apoyo, seguido de un cierre en quinta posición con las piernas tensas. Simultáneamente, el cuerpo se inclina ligeramente haciendo contrapeso con la pierna, después regresa a la vertical. Este paso parece desconocido para la antigua Escuela Francesa, pero se utiliza normalmente, por ejemplo, en la Escuela Rusa, que tiende a transformar el simple ejercicio en un movimiento expresivo y estético empleado en escena. M. Sm.

II - Por analogía

Que no cede más, pero se mantiene en un cierto nivel. Tanto si es gracias a un apoyo externo –una voz está *sostenida* por instrumentos que la acompañan–, como si es por sus propias fuerzas –si en el campo pictórico un color se puede sostener por tonos próximos que contribuyen a su valoración, un *color sostenido*, un *tono sostenido*, es un color saturado y sencillo, cuya intensidad no necesita la ayuda de colores vecinos para causar efecto–. A. S.

➢ NOBLE.

SUAVE. Este término tiene diferentes empleos en estética, todos laudativos.

I - Artes plásticas

Los colores empleados en pintura al óleo son en sentido propio suaves, esto es, suntuosos y blandos. Pero el término se refiere ante todo a la manera de pintar del artista, al instrumento (pincel, etc.) empleado y a la pincelada y los trazos que resultan de todo ello. Es suave en pintura lo holgado, dulce, difuminado y de trazado fluido. A. S.

II - Danza

Un movimiento suave es flexible, dulce y elástico. Es una cualidad esencial en la danza clásica que se logra ralentizando el final de los movimientos y encadenándolos sin brusquedades. En muchos de los pasos se obtiene un efecto de suavidad flexionando las rodillas a la vez que el pie va dejando de apoyarse sobre su punta hasta ponerse plano. Esto requiere una gran destreza y establece la diferencia entre ejecución correcta de un paso y el valor artístico que le da el artista. G. P.

III - Música

Calidad de una voz o de un intérprete cuando ofrece un sonido pleno, de timbre rico y dulce, y de ritmo suelto.

IV - Literatura

Se califica de suave un estilo cuando es amplio y fluido, evitando asperezas tanto formales como de contenido. Este uso apenas se emplea hoy día. A. S.

Subjetivo ➢ *Sujeto*

SUBLIMACIÓN. La palabra *sublimación* –del latín *sublimatio*, acción de elevar– evoca a la vez el término estético «sublime» y el de «sublimación». Más que el procedimiento químico que designa el paso directo de un cuerpo en estado sólido al estado gaseoso, es probablemente su significado alquímico el que hay que retener, a saber: la purificación absoluta y la acción volcánica que producen de forma natural diversas sustancias minerales. En este sentido, metafóricamente, Victor Hugo dice que «el martirio es una sublimación, sublimación corrosiva», o como en *La Bouche d'ombre*, donde habla de «la sublimación del ser mediante la llama / del hombre mediante el amor». La sublimación es para él la transmutación espiritual del ser humano a través del sufrimiento o de la pasión.

I - La noción freudiana de sublimación

El significado de esta palabra para Freud no aparece más que dentro del contexto del conjunto de la doctrina. El objetivo inconsciente de la exigencia impulsiva primitiva es para todo hombre el placer individual y narcisista. Pero ninguna persona puede quedar totalmente satisfecha en razón de los obstáculos que le opone la realidad social mediante la censura de otros o de sí mismo, o la realidad y las circunstancias exteriores. Todo individuo que esté dentro de la sociedad humana debe sacrificarle sus impulsos a su servicio. «Entre las fuerzas impulsivas reprimidas de ese modo, las emociones sexuales representan el papel más importante. Éstas sufren una sublimación, es decir, que se desvían de su objetivo sexual y se orientan hacia fines socialmente superiores y que no tienen nada de sexual. Pero se trata entonces de una organización inestable y los impulsos sexuales jamás se dominan definitivamente». (*Introducción al psicoanálisis.*)

II - Sublimación religiosa y sublimación artística

Esta sublimación puede tomar distintas orientaciones, como la sublimación religiosa, forma negativa que Freud condena sin reservas. Según Freud, la angustia infantil reclamaba la protección del padre. En el adulto, se aferra a un padre más poderoso, la Providencia divina, que representa para él «la institución de un orden moral del universo», «la realización de las exigencias de la justicia» y promete «la prolongación de la existencia terrestre mediante una vida futura», donde se llevarán a cabo estos deseos. Pero si la religión ofrece a los creyentes una protección contra la neurosis descargándolos del complejo en cuanto al

padre, ésta «sería la neurosis obsesiva universal de la humanidad» que exime al individuo de «tratar de crearse una neurosis personal» (*El porvenir de una ilusión*).

Por tanto, la sublimación religiosa se apoya en una ilusión. La sublimación artística es finalmente ilusoria, pero tiene un carácter positivo, incluso si su acción resulta efímera... El artista es el ser que posee «la capacidad de cambiar el objetivo sexual originario frente al otro objetivo, que no es más sexual, pero con el que está relacionado». ¿Qué es en el artista «esta capacidad de sublimación»? Consiste, por un juego de la fantasía análogo al juego del niño, en la creación de un mundo imaginario al que el artista confiere una especie de realidad. Esto es la obra de arte, literaria o plástica. Esta formación sustitutiva de los impulsos realiza, expresa y satisface los fantasmas del artista. Al mismo tiempo, el amante del arte reconoce en ella sus propios fantasmas, de los que se avergonzaba y que reprimía, suprimiendo al menos provisionalmente, gracias al artista, la tensión que reinaba en la propia fuente de impulsos. Así pues, el artista le procura un doble placer. En primer lugar, por la forma que ha dado a su composición y que, alejando la atención de la censura, hace posible descargar el impulso. «Una pequeña cantidad de placer ha permitido liberar una suma considerable de placer que sin él había quedado en una posición difícilmente accesible» (*El chiste y sus relaciones con el subconsciente*). El placer esencial, en efecto, concierne a la satisfacción fundamental de la pulsión. «Una naturaleza buena ha dado al artista la capacidad de expresar sus impulsos psíquicos más secretos, que se le escapan, por medio de obras que él crea, y dichas obras tienen un efecto potente sobre los que son extraños al artista y que igualmente ignoran la fuente de su emoción» (*Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*).

Sin embargo, la función catárquica de la sublimación artística sólo puede aliviar temporalmente las tensiones del alma; en el artista, que se entrega de forma completa a su arte, durante un tiempo más largo, pero, en cualquier caso, de forma momentánea y muy provisionalmente en el aficionado al arte, ya que para ambos el poder de la imaginación choca con la realidad, que se impone tarde o temprano.

III - Naturaleza de la sublimación artística

¿Implica esta sublimación un juicio de valor? La comparación inevitable entre sublime y sublimación nos llevaría a pensarlo así, y para ciertos discípulos de Freud, como el pastor Pfister «la sublimación es la derivación de una función instintiva inferior y primitiva, en otra de alto valor moral». No obstante, la posición del propio Freud es ambigua. Él dice correctamente que los fines de la sublimación son «socialmente superiores» a la orientación primitiva de los impulsos sexuales. ¿Pero se trata de una superioridad en sí o de una superioridad desde el punto de vista de la sociedad y de la civilización? Freud se pregunta, en efecto, al escribir a Marie Bonaparte «si efectivamente el concepto de sublimación conlleva un juicio de valor, ¿se permite la elección a un sujeto que ve las condiciones que hacen posible la sublimación inscritas en la naturaleza misma de los impulsos?». Parece que aquí prevalece el punto de vista científico, que la sublimación es, ante todo, un proceso psicológico y que la capacidad de sublimación, como el don artístico, es un fundamento biológico del que están dotados unos y carecen los otros. «Todas las predisposiciones humanas son cualitativamente idénticas... Todo depende de la cantidad de libido que una persona es capaz de contener en el estado de suspensión y de la vía sexual para orientarla hacia la sublimación» (*Introducción...*). En el artista, la sublimación se realizaría por sí misma sólo por el juego de las fuerzas psíquicas. En cambio, «no todo neurótico tiene un elevado talento para la sublimación. Se puede decir de muchos de ellos que no caerían enfermos si hubieran poseído el arte de sublimar sus impulsos» (*Recomendaciones sobre la técnica del psicoanálisis*).

Charles Baudouin, discípulo de Freud, admite en su *Psychologie de l'art* que «La sublimación no puede ordenarse, decretarse desde fuera, no surge de una simple decisión voluntaria», y que ella «no puede parecerse a la inspiración poética –no tiene lugar sin la colaboración del inconsciente»–. Pero este determinismo no es compatible con una acción educativa, y añade: «Por tanto, no se sabría contenerla, pero puede provocarse poniendo al niño en presencia de objetos que tengan la suerte de interesarle, de inspirar su inconsciente y de desviar sobre ellos la energía de sus tendencias primitivas».

L. M. M.

➢ AMOR, FREUDIANO (ESTÉTICA), IMAGINACIÓN *[III, 5]*.

SUBLIME. El adjetivo *sublime* proviene del latín *sublimis*, que significa, en sentido propio, elevado en el aire, y en sentido figurado, elevado, grande (desde el punto de vista literario –refiriéndose al estilo– o moral –se aplica en ese caso a las personas o a sus acciones–). Este último significado es el que ha mantenido la lengua usual castellana. El adjetivo califica a las formas del sacrificio, de la abnegación, del heroísmo donde el hombre se alza sobre el animal en sí, con peligro de su vida. Lo sublime ha sido desde la Antigëdad objeto de reflexión estética, que sufrió de cierta ambigüedad debido a los múltiples significados del término. Pero siempre hay un significado más fuerte. Puede ser esta fuerza la que hace dudar a la hora de utilizar el término hoy en día: como dice E. Souriau (*Revue d'Esthétique*, julio-diciembre 1966), es: «una palabra que da miedo». Sin embargo, es irremplazable para designar ciertos conceptos intensos que sólo temen los pensamientos tímidos. Pero como responde a muchos conceptos, se deben distinguir en su definición diversos significados.

I - El «estilo sublime»

Este significado, uno de los más antiguos, se utilizaba en la retórica clásica. Estudiado a menudo, el «estilo sublime» ha sido *descrito* –y confrontado– más que *definido*. No obstante, la noción es

bastante clara, se caracteriza por la reunión de la *nobleza* y de una *energía dinámica.*

La nobleza concierne más bien a la elección de los términos. La «Teoría de los tres estilos» llamaba estilo a lo que en la actualidad se denomina registro del lenguaje. El estilo sublime –los otros dos eran el «estilo mediano» y el «bajo», aunque a veces se intercala un «estilo sostenido» entre el sublime y el bajo, y un «estilo familiar» en el otro extremo– exige, como el estilo sostenido, cierta dignidad en el vocabulario. Si a veces se introduce un término familiar, es de manera excepcional, lo que produce un efecto de contraste entre dicha excepción y la ley de conjunto.

La energía concierne principalmente a la organización del discurso, al movimiento de las frases. Lo sublime tiene una cierta vivacidad, a veces vehemencia. Impacta, pero sobre todo, impulsa. Tiene por esencia una función dinámica y dinamizante.

Nobleza de los términos y energía dinámica en su desarrollo definen, así pues, al estilo sublime, que es una manera de hablar o de escribir. Pero la retórica clásica ya distinguía el estilo sublime, que es un hecho del lenguaje, y lo «sublime de pensamiento y de sentimiento». Se le reconoce a la palabra otros significados.

II - Lo sublime como categoría estética

1 / El Tratado de lo sublime

El nuevo significado comienza a aparecer, y la palabra «sublime» se trata por primera vez como sustantivo en *Sobre lo sublime,* Περὶ ὕψους, atribuido durante mucho tiempo a Longino, autor del siglo III, y debido en realidad a un autor desconocido, sin duda del siglo I. Esta obra se limita únicamente al campo literario, une, además, gran cantidad de cualidades estéticas y las técnicas de estilo. Pero en ella tiene su origen un nuevo concepto de lo sublime, y entra dentro de lo que se llama en la actualidad una categoría estética*, y se podía aplicar a numerosas artes.

El autor critica la retórica ciceroniana que reduce lo sublime a fórmulas de estilo. Para él, lo sublime se caracteriza por una fuerza que eleva el alma, conduce al éxtasis y a una admiración no exenta de asombro. Lo sublime «brilla como el rayo», actúa como «la flauta que transporta a los coribantes». Cercano a lo trágico y a lo patético, pero distinto a ellos. Es grande, realmente grande, lo que excluye a las falsas grandezas, como el exceso típico de lo pomposo. Tiene como algo propio a la elevación y no a la abundancia, aunque posee armonía y magnificencia. Goza de un alcance universal y produce una impresión duradera. Algunas de sus fuentes son recursos del arte, pero no se siente el arte en ello, y para poder trabajar con lo sublime, hay que tener dos cualidades naturales: el entusiasmo* y la elevación de pensamiento y de sentimientos. En resumen, lo sublime es «la resonancia de un alma grande».

El tratado se ha convertido en clásico. Traducido y comentado por Boileau en 1674, fue una obra de referencia para los siglos XVII y XVIII.

2 / La meditación pascaliana

Aunque Pascal no habla de «sublimidad», sino para calificar el estado de participación en la divinidad misma, hacia donde se elevan los justos, sus opiniones prefiguran el estudio de Kant sobre lo sublime, aunque no se le cite. Se puede encontrar ya en él, con el famoso «roseau pensant», la oposición entre la extrema debilidad física del hombre y la dignidad de su pensamiento, ocurre lo mismo en la meditación de Pascal sobre la posición del hombre entre dos infinitos, retomada por Kant en su análisis de lo «sublime matemático». En Pascal, lo sublime metafísico debe conducir a lo sublime religioso.

3 / El Ensayo de Burke

Es, sin duda, el trabajo de Burke titulado *Investigación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo Bello* (1756) el que coloca a lo sublime en el terreno estético de una manera clara. Burke investiga las causas del sentimiento de lo sublime, que tiene la propiedad de llenar el espíritu y de excluir cualquier otra idea: «Todo aquello que puede causar de cualquier manera ideas de dolor o de peligro, es decir, todo aquello que es, en cualquier caso, terrible, o que afecta a los objetos sensibles, o que actúa de una manera parecida al terror, es fuente de lo sublime, es decir, es capaz de producir la emoción más fuerte que pueda sentir el espíritu». Para Burke, lo sublime depende de las sensaciones y de las imágenes apropiadas para causar una fuerte tensión corporal; mientras que la belleza, por el contrario, consiste en la calma y las sensaciones que serenan los nervios. Se ve que Burke es fiel al sensualismo y al empirismo.

El estudio de Burke impulsó a la reflexión sobre lo sublime y suscitó controversias. Se ha criticado el papel que adjudicó al terror, ya que no parece compatible con la elevación de pensamiento que caracteriza a lo sublime. En su ensayo *Sobre lo sublime* (dentro de la segunda serie de los *Ensayos filosóficos*), Dugald Steward reprocha a Burke que dividiera la idea de sublime, que no tendría en realidad más que una raíz, vista por el primero en la idea de poder unida a la de una admiración de carácter religioso. Sitúa lo sublime en una especie de término del proceso genético que desarrolla el hombre hacia lo espiritual.

4 / La concepción kantiana

Kant, rindiendo homenaje a Burke, no puede aceptar, fiel al racionalismo, una explicación puramente «fisiológica» de lo sublime, que haría de ello algo personal para cada uno. Así pues, para establecer su universalidad, a pesar de su subjetividad, sustituye el análisis antropológico por un análisis trascendental.

A diferencia de lo bello, *acorde* con nuestras facultades, imaginación y entendimiento, y *gusto* por ello, lo sublime puede ser abrumador, horrible, informe y en esto consiste su finalidad con relación a nuestras facultades. Pero a pesar de que lo bello produzca inmediatamente un sentimiento de alegría y de placer, lo sublime provoca, en primer lugar, una paralización de las fuerzas vitales y un sentimiento de aflicción, al que siguen un desaho-

go y una emoción que genera alegría. Así que para el juicio sobre lo bello, la imaginación y el entendimiento producen mediante su unión la finalidad subjetiva. Mientras que para el de lo sublime, la imaginación y la razón la producen mediante su conflicto, que se resuelve en beneficio de la razón. Lo sublime no es, entonces, una característica de los objetos y no debe buscarse en la naturaleza.

Sin embargo, sí que lo provocan fenómenos naturales, y de dos maneras distintas, lo que justifica la distinción de Kant entre lo *sublime matemático* y lo *sublime dinámico.* En el primero, relacionado con la idea de medida, la grandeza de algunos elementos de la naturaleza despierta la idea de una grandeza absoluta, que choca con la impotencia de la imaginación, que a su vez evoca el poder de la razón, sólo capaz de rebasar toda medida de los sentidos y de elevarse hacia el pensamiento de lo infinito. En lo *sublime dinámico,* la fuerza de la naturaleza en sus manifestaciones más violentas nos revela como sensible, al mismo tiempo, la insignificancia de nuestra fuerza física y, en cambio, nos da la conciencia de nuestro destino suprasensible, descubierto por la razón práctica, mediante la que se afirma la superioridad del espíritu sobre la naturaleza, incluso si éste sucumbiera a su fuerza.

A / *Lo sublime en la naturaleza y en el arte*

El análisis racionalista e idealista de Kant se esfuerza en probar que dicho análisis no es propio de la naturaleza y de los sentidos que provienen de lo sublime, y que reside en nosotros, de forma idéntica en cada uno, y que por esta condición se le puede llamar universal y necesario. Para lo sublime matemático, «la naturaleza», dice Kant, «es sublime en aquellos de sus fenómenos donde la intuición suscita la idea de su infinitud». ¿Pero acaso no se admite que los objetos que lo engendran tienen propiedades específicas? Por otra parte, para lo sublime dinámico, el autor declara que «la naturaleza sólo aparece como sublime si produce miedo», pero reconoce que «por el contrario, no todo objeto que causa miedo es considerado sublime por el juicio estético». Doble afirmación que exige dos observaciones. La primera es que parece arbitrario restringir únicamente a los espectáculos que causan miedo el poder de provocar el sentimiento de lo sublime. ¿No puede surgir, por ejemplo, como pensaba Schopenhauer, de la inmensidad del desierto, ante un horizonte infinito, en una atmósfera inmóvil, con un cielo sin nubes, «sin animales, sin hombres, sin corrientes de agua; en todas partes, un profundo silencio», espectáculo de «contemplación pura»? La segunda observación es que el autor debería explicar por qué algunos espectáculos naturales originan en nosotros el sentimiento de lo sublime y otros no. ¿No será que los que lo causan poseen propiedades especiales? Parece difícil pretender que «nosotros podemos llamar bellos con justicia a muchos objetos de la naturaleza» pero que lo sublime no se pueda encontrar en ellos.

B / *Lo sublime en el arte*

Está claro que para Kant las cosas bellas de la naturaleza tienen un privilegio sobre las del arte. ¿Pero se puede admitir que lo tenga hasta el punto de excluir prácticamente lo sublime del arte? Él dice que «no se debe mostrar lo sublime en las producciones artísticas (por ejemplo, en edificios, columnas, etc.)». Argumenta que en ese caso «un fin humano determina tanto la forma como el tamaño». Ahora bien, incluso si nos referimos a obras arquitectónicas, ¿se puede contestar que las Pirámides o las grandes catedrales góticas no nos hacen experimentar el sentimiento de lo sublime? Uno se sorprende todavía más al ver que no hace ninguna alusión a la pintura, ni a la música, ni tampoco a la poesía, que es para él la primera de las bellas artes. Se contenta con citar de forma desdeñosa las «novelas» y las «comedias lacrimógenas» que no tienen nada que ver «con lo que puede considerarse como sublime dentro de la manera de ser del alma». Parece que sea, sobre todo, por preocuparse de la coherencia doctrinal, el hecho de que Kant haya rechazado lo sublime en el terreno artístico, contrariamente a toda la tradición clásica, que encontraba muchos ejemplos de lo sublime en las epopeyas y las tragedias (véase la entrada *Sublime* en la *Encyclopédie,* donde Chevalier de Jaucourt y Marmontel señalan ejemplos de lo sublime en Homero, Sófocles, Corneille y, elección curiosa para la época, en Shakespeare).

5 / La estética contemporánea

Es cierto que la estética contemporánea da prioridad al arte sobre la naturaleza, tanto para lo bello como para lo sublime. No niega, como indica E. Souriau, que los espectáculos grandiosos del mundo, aunque reales, sean apropiados para servir al alma de modelo ideal y la carguen de misteriosas y exigentes interrogaciones. Pero, desde el punto de vista estético, la idea de lo sublime, en principio, evoca para nosotros más que espectáculos naturales, obras de arte: obras como el teatro de Esquilo, de Shakespeare o de Corneille, la *Divina Comedia, Los Miserables,* los cuadros de Rembrandt, la escultura de Miguel Ángel, el *Himno a la alegría,* de Beethoven, etc. Estos artistas, según Souriau, «nos dan el ejemplo de un modo de existencia superior... nos incitan a descubrir, a hacer surgir en nosotros un ser que sería nuestro, y que, sin embargo, se nos parecería poco... Lo sublime nos recuerda que nuestro ser no existe. Pero nos empuja hacia él y nos ayuda. En la emoción, el trastorno que nos causa lo sublime, incluso se podrá distinguir un deseo... de realizar efectivamente este modo de existencia». Así pues, lo sublime es «un valor requirente» .

Pero aquí comienza a aparecer un nuevo uso del término «sublime» que queda por definir.

III - Lo sublime como grado supremo de valor estético

La estética contemporánea, de forma paralela al concepto de sublime como categoría estética, ha elaborado otro concepto de ello, distinto del precedente. En toda la búsqueda que lleva del pseudo-Longino a Kant, lo sublime se pensaba como cualitativamente diferente a lo bello, igual que de lo trágico, de lo patético... e incluso como opues-

to a otras categorías estéticas (se discutió si lo contrario de lo sublime era lo cómico*, o si lo era más lo bonito*). No obstante, otra utilización del término «sublime» comienza a esbozarse hacia la mitad del siglo XVIII, y toma forma, ya de manera clara, en el siglo XVIII, por ejemplo en *William Shakespeare,* de Victor Hugo.

En todas las categorías estéticas, se puede llamar sublime a un punto donde, cada una en su género, tocan lo absoluto, el momento en que ellas pueden, según la expresión de Hugo, «sobrentender lo infinito». En este sentido, se podría obtener un momento cómico sublime cuando una obra cómica alcanza la cima de su propia categoría. E. Souriau define lo sublime de las obras de arte como el modo donde los seres cobran «una especie de existencia intensa, inmensa, plena, que ellos justifican por sí mismos en tanto que son».

En este uso del término, la relación entre lo sublime y lo bello no es la misma, ya que, al mismo tiempo que existen dos significados para el término «sublime», hay otros dos para «bello». O bien se llama bello a cierta categoría estética, armoniosa, y noble, distinta de lo bonito, lo pintoresco, lo trágico, lo cómico... o lo sublime. O bien se llama bello al valor estético de cualquier tipo y en la categoría que sea. En este último significado, la diferencia entre lo bello y lo sublime no es cualitativa, sino intensiva. Como dice E. Souriau (artículo citado), lo que diferencia entonces lo bello y lo sublime es que «mientras que lo bello manifiesta evidentemente la perfección realizada de un ser, lo sublime manifiesta de forma enigmática para un ser una perfección más alta, que le transformaría». El que contempla, espectador u oyente, a la manera del artista y por su mediación, accede a los más altos sentimientos espirituales de los que sea capaz un ser humano. Y tomado el término de alegoría «en el sentido de Schelling, se llega a la definición de lo sublime: «*Lo sublime es la alegoría visible y sensible de un estatuto superior, accesible para el que reciba su impresión*».

L. M. M./A. S.

➢ ADMIRACIÓN, BELLEZA, BELLO, CATEGORÍA, KANTIANO (ESTÉTICA) *[II, 2, C]*.

SUELTO. Doblete de *delicado** se emplea laudatoriamente en estética para calificar un trazo fino, neto y ligero en las artes del dibujo y de la caligrafía*.

Semejante trazo exige a la vez ligereza y seguridad manual.

Por analogía, se puede también calificar de suelto un trazo de ejecución musical que sea a la vez suave, preciso y diestro.

La estética emplea también el término en otros sentidos, pero son los del lenguaje corriente, sin matiz estético particular. A. S.

SUEÑO

I - Significado del término

1 / Sentido propio: el sueño nocturno

No se conoce la etimología de la palabra *sueño.*

Es un período de sueño en el cual el sujeto asiste como actor o espectador, y sin dirigirlo, a una sucesión de fenómenos psíquicos, sobre todo imágenes, que constituyen generalmente una «historia» que el durmiente cree real. Esta ilusión se disipa al despertar. A menudo los seres, las cosas, los acontecimientos no obedecen en el sueño a las reglas de la lógica ni a las leyes de la naturaleza.

2 / Sentidos figurados

El sueño tiene una relación directa con el arte y la estética, sobre todo en sentido figurado; pero de un autor a otro, y, a veces en el mismo autor, la significación del *sueño,* del *soñar,* varía. Se entiende por sueño tanto la ensoñación*, como la representación del deseo de lo irreal o de lo imposible. A menudo hay confusión, pretendida o no, entre el sentido propio y los distintos sentidos figurados, y a veces es difícil, o imposible, hacer la distinción.

II - El sueño diegético

En innumerables obras literarias, teatrales, pictóricas... los personajes sueñan y su sueño es un elemento importante de la obra. Es, tradicionalmente, un resorte dramático; ofrece opiniones, anuncia acontecimientos futuros; tanto el autor como el público creen que el sueño tiene realmente esas propiedades, como creen que es una simple convención del género. El teatro clásico utiliza ampliamente el sueño (el sueño de Atila... y de tantos otros), lo cual acaba por convertirse en un estereotipo. Gran cantidad de obras narrativas son presentadas como relatos de sueños; pero casi siempre el sueño tiene ahí un valor significativo, y no solamente para el durmiente en la diégesis*, sino también en relación con el mundo real en el que vive el autor.

En las artes visuales (pintura, cine, espectáculo teatral) la representación de un sueño plantea un problema: si nos limitamos a representar la escena soñada, ¿cómo indicar que se trata de un sueño? A veces, en pintura (sobre todo en la Edad Media y a comienzos del Renacimiento) el mismo durmiente figura en un lugar del cuadro que le sitúa aparte del resto (último plano, rincón destacado plásticamente del conjunto...). El cine ha utilizado artificios tales como el empleo del blanco y negro para lo real, pasando al color cuando se abre el sueño. Aunque a menudo el sueño está totalmente indicado por el aspecto onírico de las cosas.

Hay que hacer un caso aparte en la circunstancia en que el durmiente, en la diégesis, sea el mismo poeta o artista (como en *Enrique de Ofterdingen,* de Novalis): es un caso mixto donde el autor puede exponer una concepción del sueño aplicable a los autores y artistas reales. A. S.

III - El sueño en la creación artística

Se trata en este caso del sueño del poeta, del escritor, del artista como fuente de su inspiración.

1 / Las concepciones románticas

A / *El romanticismo alemán* ha dado sin duda a la noción de sueño su primera expresión sobrecogedora. Estos autores aspiran a un conocimiento absoluto en el cual no participará solamente el intelecto, sino el ser entero, con sus nociones más

oscuras o incluso más desconocidas. Además, por medio del sueño podemos acceder a esa parte que es más nosotros mismos que la misma conciencia.

Jean-Paul Richter retoma la antigua idea de Jakob de que el sueño es posible gracias a una oclusión de los sentidos exteriores, característica del sueño y producido por una actividad del sentido interno y de la imaginación. Equipara al durmiente con el poeta y afirma la todopoderosa imaginación creadora en la obra dentro del sueño, que únicamente puede aportar satisfacción a nuestra necesidad de comunicarnos con el infinito. Para Novalis, el sueño, como el éxtasis al cual se asemeja, es una revelación. Como Fichte, piensa que la Naturaleza es una proyección del Yo: «soñamos con viajes a través del universo; ¿no está el universo en nosotros?» Finalmente, el sueño accede a esa patria en la que se encontrará la unidad de la noche y el día, de la muerte y la vida, del inconsciente y de la consciencia, «cuando el sueño, en lo sucesivo eterno, no sea ya más que un sueño imperecedero» *(Himnos a la noche).* La naturaleza del sueño inspira en Novalis el cuento, parecido al sueño por su atmósfera de cuento de hadas, que nos vuelve a situar en un estado de ingenuidad y de asombro en el que el sujeto percibe la concordancia entre su ser y la naturaleza.

B / *El romanticismo francés* ha dado paso, sobre todo, al sueño en quienes han sufrido la influencia del romanticismo alemán. Charles Nodier autor de *El Hada de las Migas,* se asombra de «que el poeta despierto haya proyectado tan raramente en sus obras la fantasía del *poeta dormido,* o al menos que haya confesado en tan pocas ocasiones los préstamos que de ahí ha sacado, ya que la realidad de este préstamo en las concepciones más audaces del genio es algo que no puede ponerse en duda». Del sueño nocturno se alimentan la poesía, lo maravilloso y los mitos, es de aquí de donde se desprende la concepción inmortal del artista y del poeta.

Gérard de Nerval se aproxima mucho a Novalis cuando escribe en *Aurelia:* «El sueño es una segunda vida. Yo no he podido abrirme paso sin estremecerme por entre esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible...» Inversamente, las imágenes propiamente oníricas se mezclan en la percepción normal de las cosas, «derramamiento del sueño en la vida real». Finalmente, para Nerval, el sueño se sumerge en las fuentes de la memoria de la humanidad; las imágenes oníricas tienen, como tales, el valor de los mitos y de los símbolos y representan, a través del destino del individuo, el destino de todos los hombres. Baudelaire aprecia en el «saber soñar» un «arte mágico»; al lado de los sueños corrientes, él ve otra clase de sueño y «ese sueño, al que llamaré jeroglífico, representa el lado sobrenatural de la vida».

Hugo estima que «esta cantidad de sueño inherente al poeta es un don supremo... Suprimir esto es cerrar la comunicación con el infinito». No obstante, añade: Únicamente no olvidéis esto: el soñador tiene que ser más fuerte que el sueño. De otro modo sería peligroso... Un cerebro puede verse consumido por una quimera... Todas las regiones del sueño deben ser abordadas con precaución». Actitud equilibrada y compleja, que volveremos a encontrar en las concepciones recientes (cf. *infra).*

➢ IMAGINACIÓN, MITO, SÍMBOLO.

2 / Las concepciones psicoanalíticas

El pensamiento de Freud, y sobre todo el de Jung, estaban impregnados del romanticismo alemán. Pero, si bien es verdad que el romántico es «un poeta y un místico... Intenta encontrar el secreto de todo lo que, en el espacio y en el tiempo, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de una densidad infinita» (A. Béguin), por el contrario, el psicoanalista es un sabio y un terapeuta que se esfuerza en explicar el inconsciente y el sueño y basa en este conocimiento el tratamiento por el cual el hombre alcanzado o amenazado por la neurosis recuperará el comportamiento social normal.

Para Freud, los sueños individuales son la realización imaginaria de los deseos experimentados en el estado de vigilia o en la infancia, y rechazados; la personalidad profunda del artista coincide con el inconsciente originario que reaparece en el sueño y confiere al conjunto de la obra su estilo propio. Freud también consideró, antes que Jung, que los mitos, leyendas y cuentos de los cuales beben los poetas, son «vestigios deformados de fantasmas de deseos comunes y que representan a los sueños seculares de la joven humanidad». Jung profundizó en la idea de Freud: «por medio del sueño... penetramos en el ser humano más profundo... que se sumerge, además, en el claro-oscuro de la vida originaria en la que era un todo, en donde el Todo estaba en él, en el seno de la naturaleza indiferenciada y despersonalizada». (Percibimos la influencia del romanticismo alemán en el pensamiento de Jung, que inspirará el de Bachelard.) «Si se compara la psicología del arte moderno con las conclusiones de la ciencia psicoanalítica y éstas, a su vez, con la mitología y la filosofía de los diferentes pueblos, se pueden reunir pruebas irrefutables de la existencia de ese factor inconsciente colectivo». No obstante, para Jung, los sueños no son solamente la realización de deseos rechazados; existe una función prospectiva que «se presenta bajo la forma de una anticipación, surgiendo en el inconsciente, de la actividad consciente futura» y, particularmente, de la actividad creadora.

➢ FREUDIANA (ESTÉTICA), PSICOANÁLISIS (DEL ARTE).

3 / El surrealismo

Los surrealistas testimonian siempre su admiración por Freud. La técnica del surrealismo literario intenta reunir las condiciones para una expresión automática del alma, con ausencia de todo control lógico. El sujeto debe abstraerse de toda realidad ambiental, dormir su razón para mantenerse en un estado de sueño y después escuchar, pero sin esforzarse, una voz interior (puede darse también una visión interior) y finalmente escribir, transcribir esos dictados del incons-

ciente por medio de la palabra, el sonido, el dibujo, el color.

Por ello, para los surrealistas, es equivocado oponer el estado de vigilia al del sueño. «El sueño y el pensamiento, escribe Reverdy, son cada uno el lado diferente de una misma cosa –el anverso y el reverso, el sueño constituyendo el lado en el cual la trama es más rica, pero la más vil también–, el pensamiento, el lado en el que la trama es más oscura, más concisa». A partir de esto, André Breton se eleva a la noción de «surreal»: «creo en la resolución futura de esos dos estados en apariencia contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad superior, de *superrealidad,* si puede decirse así».

El parentesco entre surrealistas y psicoanálisis ha podido ser constatado por psicoanalistas y críticos de arte. «El arte, dice el psicoanalista Charles Baudoin, no es solamente una catarsis, sino que además contiene la cualidad de una expresión comunicable». El crítico Marcel Reymond duda de que «los surrealistas hayan logrado, en general, dar una imagen auténtica del pensamiento espontáneo, de naturaleza onírica, librado a sí mismo»; los textos surrealistas son «productos de la cultura, y de la cultura más avanzada». Incluso el «dictado hipnagógico» efectuado entre el sueño y el descanso no expresa el verdadero pensamiento inconsciente, dice el psicoanalista Dracoulidès, pues está en relación con los acontecimientos recientes y sufre la influencia de la consciencia.

Más sinceros son, sin duda, pintores como Salvador Dalí, Max Ernst, Chirico o Chagall. Para los primeros, el objeto surrealista no tiene ninguna relación con el sueño nocturno, es un sueño creado y análogo al sueño vivido. Para los segundos, el cuadro resulta de un esfuerzo voluntario y consciente para, a partir de los sueños experimentados, construir un sueño imaginario más verdadero, más denso, más rico.

➢ SURREALISMO.

4 / La estética contemporánea

Partiendo del papel del sueño en la creación de la obra de arte, nos parece posible clasificar a los artistas, estudiosos de la estética y críticos en tres categorías.

A / *Poeta vate.* En la primera concepción se sitúan quienes, bajo diversos nombres: sueño, inspiración*, entusiasmo*, éxtasis*, etc., atribuyen al sueño y a los estados similares una función preponderante en la producción de la obra. Esta concepción que hace del artista un inspirado puede relacionarse con el pensamiento platónico*; los románticos hablaban todavía de mensaje divino. Hoy en día, los adeptos a esta tesis se complacen en citar testimonios de artistas: la obra se forma en el sueño, no hay más que transcribirla tal como él nos la dicta (de este modo Coleridge afirmó no haber tenido más que despertarse y escribir los doscientos o trescientos versos de su poema *Kubla-Khan,* entregados por el sueño). Aquí el problema es el de la realidad de los hechos invocados; Bergson, que los discutía, afirmaba que el sueño no puede crear nada. Algunos de estos casos invocados son efectivamente dudosos.

B / *Poeta faber.* La concepción opuesta hace del artista únicamente, o ante todo, un obrero *(faber),* un artesano. «La inspiración, dice Baudelaire, consiste en trabajar todos los días», y Rodin: «No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son la sabiduría, la atención, la sinceridad y la voluntad. Cumplid vuestra tarea como honestos obreros». El estudioso de la estética, Henri Focillon, es también muy claro sobre el papel del trabajo y de la técnica en las artes plásticas: «Los artistas, ante todo, son seres provistos de manos». Y precisa: «El hombre que sueña puede recoger visiones de paisajes extraordinarios, rostros perfectamente bellos, pero nada sabría fijar de estas visiones sin soporte y sin sustancia... Lo que distingue al sueño de la realidad es que el hombre que sueña no puede engendrar un arte: sus manos dormitan. El arte se hace con las manos». Alain niega la existencia de una imaginación creadora; ningún objeto bello es creado fuera de la acción; la idea le viene al artista a medida que ejecuta, siendo él mismo espectador de su obra a punto de nacer.

C / *Del sueño a la obra.* La tercera concepción hace la síntesis de las otras dos. Valéry, por ejemplo, en su obra estética, ofreció un análisis penetrante y una síntesis matizada y profunda de las dos posiciones extremas. Valéry reconoce la existencia de un cierto «estado interno» (a Henri Brémond); «pero, hasta nuestros días, nunca un descubrimiento, ni un conjunto de descubrimientos ha podido constituir una obra» *(A propósito de Adonis).* «Los dioses, graciosamente, nos dan un primer verso *por nada;* pero nos toca a nosotros dar forma al segundo, que debe ser consonante con el otro y no ser indigno de su hermano mayor sobrenatural» (Ibid.). Esto es válido para todas las artes: «No hay nada más exclusivo del estado de sueño que el arte de dibujar. Ante un cuadro no puedo imaginar oscuramente este acto que exije la fijeza y la constancia del punto de vista, el encadenamiento de los movimientos, la coordinación de la mano, la mirada, las imágenes... y la *voluntad (En torno a Corot).* No obstante, si Valéry se empeña con insistencia en demostrar la imposibilidad de reducir la creación artística a la imaginación pasiva y al sueño, él sabe también describir el estado del sueño, este estado singular que él llama del «*estado poético*». Transfigura en el artista el mundo exterior y el mundo interior; los objetos «siendo tal y como son corrientemente, en cuanto a su apariencia, se encuentran de pronto en una relación indefinible, pero maravillosamente ajustada a los modos de nuestra sensibilidad general (...), *musicalizados,* haciéndose resonantes uno con otro, y como armónicamente correspondientes. El universo poético definido de este modo presenta grandes analogías con lo que nosotros podemos suponer del universo de un sueño *(Poesía y pensamiento abstracto).* No obstante, de esto no se deduce que todo sueño sea necesariamente poético. Y, por otra parte, el estado poético es puramente individual; pues «*lo que vale solamente para uno, no vale*

nada. Es la ley de bronce de la literatura» y «hay que hacerlo preciso para comunicar... la sensación de una cierta *necesidad poética,* que no puede residir más que en la forma, la cual exige la continuidad de la fortuna de la expresión; esta continuidad puede ser conquistada únicamente por la maestría del espíritu: «Es aquí donde intervienen la voluntad y el deseo de ir más lejos en un encadenamiento que no penetra en la chispa o en el instante mismo del «genio»; deben intervenir hasta el punto de borrar finalmente todos los trazos de su esfuerzo» *(Fuentes de memoria).*

De ahí que los artistas que creen deber todo al sueño se han equivocado sin duda consigo mismos. La parte del trabajo y la parte del sueño varían de un artista a otro y de una obra a otra, pero ni una ni otra de las teorías extremas parecen corresponder al proceso real de la creación artística. Los testimonios precisos de artistas y escritores que han utilizado sueños, demuestran generalmente que el sueño proporciona una imagen, un verso, una idea, una escena breve que parecen exigir inmediatamente un tratamiento artístico y que dan ganas de realizar una obra, en la que a veces este elemento se encontrará integrado o a veces ni siquiera conservado. Se podrán encontrar análisis planteados por numerosos autores de este siglo que han versado sobre hechos de esta concepción sintética de las relaciones del arte con la inspiración y el sueño (véase, por ejemplo, a Henri Delacroix, *Psicología del arte;* Mikel Dufresne, *La poética;* François Heidsieck, *La inspiración;* Jacques G. Krafft, *Sobre la psicología de la inspiración;* Charles Lalo, *El consciente y el inconsciente en la inspiración,* Journal de Psychologie 1926; Liviu-Rusu, *Ensayo sobre la creación artística;* Malraux, *Psicología del arte).* Una fórmula de Malraux parece resumir afortunadamente esta síntesis: «el arte no es sueños, sino posesión de sueños.

L.-M. M.

➢ FREUDIANA (ESTÉTICA), IMAGINARIO, IMAGINACIÓN, INSPIRACIÓN, ONÍRICO, PSICOANÁLISIS.

SUGESTIÓN. La sugestión es la acción ejercida sobre un espíritu para hacerle sentir o pensar algo. Interesa a la estética cuando la ejerce el arte. En ese caso, siguiendo a Paul Souriau (*La suggestion dans l'art,* 1893), se pueden distinguir cuatro apartados:

I - La sugestión en la percepción

En primer lugar, se la encuentra en la sensación. Así, la visión de un color sufre la influencia de los colores vecinos y de la proporción de superficies coloreadas, lo que puede sugerir una impresión bastante distinta de la que provocaría el mismo pigmento visto de forma aislada. La ciencia, sobre estas sugestiones visuales o auditivas, ha aportado contribuciones útiles para los estéticos o los artistas, desde los trabajos de Chevreul publicados en 1839, a los de Helmhatz, de Road, de Rosenstiehl, en el último tercio del siglo XIX, y los de los numerosos investigadores actuales (cfr. el volumen colectivo *Problemes de la couleur,* SEUPEN Y CNRS, 1957). La sugestión funciona igualmente en la construcción perpectiva y de la interpretación de sensaciones para constituir el objeto. De este modo, la perspectiva da una impresión de profundidad. Un caso extremo de este tipo de sugestión es el «trompe-l'oeil»*, también desde la percepción en la que se sugiere movimiento mediante una obra inmóvil, por ejemplo gracias a disposiciones arremolinadas de elementos.

II - La sugestión de las imágenes

Aquí no hay ilusión de percepción, pero la obra de arte hace surgir imágenes mentales, representaciones subjetivas, de otro orden igual que el de las sensaciones reales. Así, un cuadro, a simple vista, puede sugerir impresiones táctiles, de satinación, de suavidad, o impresiones térmicas de calor o de frío. La lectura amena de las imágenes de la diégesis*. Algunos escritores saben hacer con intensidad aquello de lo que hablan. La sugestión de imágenes es la finalidad de la figura de retórica llamada hipotiposis.

III - La sugestión afectiva

La obra de arte hace experimentar sentimientos, emociones. El poder sugestivo de la música y de la poesía es bien conocido desde la Antigüedad. Platón desconfía de ello en la *República,* pero Aristóteles, en la *Poética,* estima útil la sugestión teatral que puede purificar el alma mediante la *catarsis**. No se trata del todo aquí de la expresión afectiva, ya que el músico o el dramaturgo no han tenido que experimentar estados afectivos significados por la obra, que sería el efecto de los mismos. Al contrario, la sugestión es el proceso por el que la obra actúa como causa y determina los estados afectivos. Victor Basch realizó interesantes estudios sobre las correspondencias entre las estructuras dinámicas de los estados afectivos y las obras musicales que los sugieren. Ciertas sugestiones que provoca una obra están relacionados con la sensibilidad personal, la vida, la cultura del que la recibe. Son efectos secundarios no deseados por el autor. Cuando una obra narrativa o representativa sugiere estados afectivos haciendo participar a los de un personaje, se llega al límite de la clase siguiente.

IV - La sugestión de una personalidad

Paul Souriau la definió como aquella de las «ilusiones poéticas o dramáticas mediante las cuales nos revestimos de aquella forma de una personalidad extraña y sustituimos nuestro yo real por un yo ficticio». No se trata sólo del lector, o del espectador, cuyo pensamiento se identifica con el personaje de una novela o de una obra teatral; se puede identificar con una cosa, un paisaje, etc. Existe, pues, un «yo ficticio» que se crea el escritor o el artista a través de la creación misma de la obra. Esta noción, esbozada por P. Souriau, la analizó en profundidad Boris de Schloezer bajo el nombre de «*yo mítico*»*.

A. S.

➢ CREACIÓN *[III]*, EMOCIÓN.

SUITE. Obra musical en varios movimientos. Concebida en principio para un instrumento solista, y ahora confiada a veces a la orquesta* (sinfó-

nica o de cámara). La suite aparece con la música puramente instrumental a mitad del siglo XVI. Estaba formada entonces por danzas adaptadas para laúd y reagrupadas bajo la alternancia lento-vivo, lento-vivo. Cada pieza ofrece un esquema simple: A, del tono principal a la dominante* o al relativo; B, del tono relativo al tono principal, todo sobre un único tema no retomado. Dos siglos más tarde, J. S. Bach escribe también suites, pero esta forma es inseparable del período barroco. Desaparecida durante el Romanticismo, se utiliza en la actualidad por parte de algunos compositores que escriben suites principalmente para orquesta, pero se trata de una sucesión de fragmentos que no recuerdan forzosamente a las danzas, más o menos estilizadas. E. H.

SUJETO / SUBJETIVO. El término «*sujeto*», del latín *subjetus* (situado debajo), adquirió múltiples significados, incluso opuestos, según se trate de un *substrato* (de ciertos atributos, o de ciertas actividades o pensamientos –por tanto, el que los ejecuta o los piensa–), o de lo que está *sometido* a una acción o un pensamiento (así pues, que es *objeto* para la acción o el pensamiento del sujeto en el sentido precedente). Entre los distintos significados, algunos se utilizan en estética.

I - El sujeto, persona considerada bajo el ángulo de su talento artístico

Se puede decir, por ejemplo, que un artista es un brillante sujeto. En el arte teatral y principalmente en el ballet, el término corresponde también a un nivel en la jerarquía de una compañía. Estos significados se emplean poco en estética.

II - El sujeto, ser pensante individualizado y tomado en su interior

Éste es un significado filosófico, transferido a la estética. El sujeto de una emoción, de un juicio, es aquí el que siente dicha emoción, el que juzga. Aquello que la provoca, lo que se juzga, es su objeto. Es *subjetivo* lo que viene del sujeto, o que es relativo a su naturaleza o existe con relación a él. Lo subjetivo se opone a lo objetivo, que se parece al objeto, que es independiente del sujeto. Ahora bien, la época en la que la estética se constituye en disciplina autónoma es justamente aquella donde la relación sujeto-objeto adquiere una gran importancia en filosofía y en los propios autores; el concepto de sujeto, en ese caso, fue enseguida una noción estética.

1 / La subjetividad del artista

Esta noción no debe limitarse a la idea, bastante banal, de que el artista vive personalmente la elaboración de su obra e introduce sus gustos propios. Si, por un lado, da lugar a estudios sobre la psicología del artista, por otro, ha dado lugar a una reflexión más claramente estética.

Hegel, por ejemplo, se sirve del concepto de subjetividad para diferenciar géneros literarios, o lo que hoy en día se llama categorías estéticas, según el lugar más o menos grande que tenga en ellas la subjetividad del artista. Así, la *lírica** se define por la importancia del mundo interior del poeta y por el hecho de que las cosas o los acontecimientos no se consideren en sí mismos, sino en función del interés que el poeta tenga en ellos y de la manera en que los sienta. Para algunos románticos y para el joven Lukács, la novela es una forma en la que la subjetividad moderna se anula a sí misma a través de la *ironía** y el proceso que conduce a la toma de conciencia final de los héroes.

Pero se puede ver la abolición o el rebasamiento de la subjetividad por sí misma como una característica de la subjetividad de los artistas. Para Schopenhauer (*El mundo como voluntad y como representación*, tercera parte), lo propio del artista y, sobre todo, del genio, es que su subjetividad no se encierre en él por sí misma, sino que supere su condición individual. El que parte de un impulso interior llega con él a un conocimiento directo e intuitivo de las «Ideas eternas, formas persistentes y esenciales del mundo y de todos sus fenómenos», y hace bien en comunicar estas visiones, «nos presta sus ojos para contemplar». En general, la estética que concede una gran importancia a la obra, insiste sobre la puesta al día de una objetividad a partir de la experiencia y de la creación subjetivas. Gran cantidad de autores recientes han mostrado cómo la realización diferencia al artista auténtico del simple soñador que se contenta con una subjetividad imaginaria. También hay que destacar la irreductibilidad de la propia obra a la intención subjetiva o la imagen primera que podía tener de ella su creador.

2 / La subjetividad en la recepción del arte y en la estética

Ver o entender una obra de arte, disfrutarla o apreciarla supone la existencia de un sujeto que percibe, que siente, que juzga. Incluso se ha visto a veces una especie de dependencia de la obra con respecto a su público: ¿Qué sería de un cuadro si nunca tuviera alguien que lo observara?

La disposición del espíritu del sujeto desempeña, asimismo, un papel en su experiencia estética (en el sentido fenomenológico del término). Por ejemplo, de manera muy simple, la atención prestada a la obra hace destacar y apreciar en ella lo que se le habría escapado a un espíritu distraído.

Pero la existencia de dicha subjetividad ha obligado a admitir, a veces, un poco fácilmente, que el arte y la estética serían el terreno reservado de la subjetividad, y se ha producido un desplazamiento desde la idea de subjetividad hacia la de relatividad, la de un simple caso de gustos personales. No obstante, ya en Kant (que, sin embargo, declaraba «no existe el criterio objetivo del gusto»), la subjetividad no es arbitraria: debe conllevar una necesidad, la del juicio capaz de lograr la adhesión de todos. La estética actual ha cometido el error de cuestionar un subjetivismo que sería una idea recibida, y de buscar el discernimiento entre la parte de subjetividad y la eventual parte de objetividad que puede comprender la recepción de la obra de arte. Los elementos más subjetivos parecen antiestéticos aquí. Además, puede existir un secuestro intuitivo, y, por tanto, muy subjetivo, de factores objetivos, pero más sentidos que pensados de forma clara.

Por último, que la estética se compone de prescripciones y juicios de valor subjetivos es algo muy superado en la actualidad, ya que incluso si los hechos tienen un carácter subjetivo en tanto que pensados por un sujeto, pueden ser objeto de reflexión no subjetiva, debido a que el que los examina y reflexiona sobre ellos conduce su pensamiento de forma crítica e independiente de su punto de vista individual.

Añadiremos que la época actual ha desarrollado la idea de *sujeto colectivo*, cuando la filosofía y la estética estaban hasta el momento más preocupadas por el sujeto individual. R. R./A. S.

➢ EXPERIENCIA, OBJETIVIDAD.

SUNTUOSO. Del latín *somptuosus* –de *somptus*, gasto.

Los diccionarios, refiriéndose a esta etimología, dan como definición «que su belleza supone un gran gasto». En estética, suntuoso se refiere a la riqueza en sentido figurado. Lo suntuoso no es necesariamente costoso. Se puede decir de un pintor –Rubens, por ejemplo– que posee una paleta suntuosa, lo que, de manera evidente, no quiere decir que sus colores son más caros que los de un pintor de paleta más sobria.

Lo *suntuoso* pretende un efecto de magnificencia, de esplendor mediante cierta exuberancia en las formas, los colores, las imágenes y los sonidos (según el arte que se examine). La suntuosidad evoca la gloria, el placer deslumbrante, es conveniente para las grandes fiestas prestigiosas –fiestas reales, *Te Deum*– para los grandes espectáculos destinados al placer de los sentidos: comedias de magia, fantasmagorías, espectáculos de music-hall, etc. De forma contraria a la etimología, la suntuosidad entra también en el terreno de la ilusión: decorados y trajes del teatro y del circo.

El arte popular es, a menudo, suntuoso: trajes regionales, adornos de fiestas, tejidos, bordados, pinturas «naïf», decoración de objetos artesanales, etc. El significado de *suntuoso* ha sido contaminado, sin duda, por su doblete *suntuario*, que significa «gastos exagerados y poco útiles». La estética no utiliza este último término. M. S.

➢ FASTO/FASTUOSO, LUJO.

Superestructura ➢ *Infraestructura, Marxista (estética)*

SUPERFICIE. Es la materia sobre la que el dibujante o el pintor depositan sus pigmentos: papel, vitela, cartón, madera, tela, etc. (En un sentido estricto, a veces se reserva el término para designar la pared embadurnada de mortero sobre la que se va a pintar un fresco; pero la estética utiliza más su sentido general). La naturaleza de este material interviene en la obra misma y en el efecto obtenido, su papel no debe olvidarse en la apreciación del trabajo realizado por el artista. Por ejemplo, el papel que absorbe el pigmento líquido –tinta aguada o, para el dibujo a plumilla, acuarela, etc.– hace definitiva cada pincelada, sin arrepentimiento posible. El color de la superficie interviene en las transparencias, o por sí misma en las partes no recubiertas. También interviene su valor, generalmente claro, pero que el artista puede preferir que sea medio –papel gris sobre el que el carboncillo y la tiza logran sombras y manchas de luz– o incluso sombrío («gouache» sobre papel negro). A. S.

➢ CAÑAMAZO.

SURREALISMO. El surrealismo, como movimiento ético, aportó no sólo una nueva concepción de la creación artística, sino una nueva manera de sentir. Por tanto, hay una estética surrealista que puede resumirse en los siguientes principios:

1 / La sensación, en todas las artes, como en la vida, no sabría ser un fin en sí misma. No es más que el paso hacia lo maravilloso y, fin último, el conocimiento. Que el impresionismo* sea un estilo pictórico «rétinienne» (Duchamp) y una música demasiado cercana al oído, basta para limitarlos en su alcance, según piensan los surrealistas, que no son nada hedonistas.

2 / Lo maravilloso es suscitado por todos los conductos que llevan a cabo la fusión de lo imaginario y lo real, de donde viene el ensanchamiento de la estética surrealista hacia las áreas exteriores a las «bellas artes»: tradiciones populares, objetos etnológicos, arte popular, arte realizado por locos o niños, objetos encontrados, etc. Así, animales, vegetales, piedras, o paisajes como los de la Martinica, pueden, fuera de toda intervención creadora, ser portadores de lo maravilloso.

3 / Los surrealistas fueron muy sensibles a la «magia» de algunos lugares urbanos. *Le paysan de Paris*, de Aragon o *L'amour fou*, de Breton, evocan sus paseos nocturnos por los barrios viejos de París: la plaza de Dauphine o la torre Saint-Jacques, fotografiada por Brassai se convertían en «objetos que funcionaban como símbolos», unidos al recuerdo de los alquimistas o de Nerval.

4 / Lo maravilloso, con lo que posee de llamativo, es la esencia misma de la belleza. «Decididamente, lo maravilloso es siempre bello, no importa qué maravilloso es bello, no existe más que lo maravilloso que es bello» (Breton, *Manifeste*, 1924). Es el que opone el «amor admirable» a la «vida sórdida», e integra en el «amor loco» el erotismo*, que es «una ceremonia fastuosa en un subterráneo».

5 / Asimismo, la poética y la estética del surrealismo se relacionan con las fuentes freudianas, pero lejos de quedarse en psicológicas, desembocan en una ética. Ésta da al inconsciente y a la libido un papel motor en la creación, concebida desde entonces como una liberación espontánea del «irrompible núcleo nocturno» del deseo (Breton). Esta espontaneidad, llamada «automática», no puede obtenerse sino mediante un rigor moral que condena, a menudo de forma dura, la facilidad y los falsos pretextos del arte como institución.

6 / Si el surrealismo se permite reír –habida cuenta de la seriedad que exige a toda práctica artística–, es dentro del sarcasmo y la polémica contra lo que le parece que obstaculiza el desarrollo de lo maravilloso. Éste, en algunas de sus formas trágicas, pone de relieve el «humor negro».

7/ Un «signo ascendente» debe marcar a la poesía –que es un valor general de todo arte, incluso de la vida– para arrancarla de la vulgaridad y de la bajeza realista. Es cuando se intensifica la «luz de la imagen», que es el encuentro insólito de elementos que sólo la libido puede poner en relación. La poesía surrealista no es, como se ha dicho, una poesía de imágenes, sino en cuanto a lo que tengan de luminosas.

8/ Lo «surreal» es un «lugar del espíritu» donde tienen fin todas las contradicciones posibles, pero este lugar es inmanente al mundo, vivido desde el punto de vista poético como fusión «ascendente» del sueño y la realidad. Por eso, la definición que da Breton de la belleza (en *L'amour fou*, p. 26) es triplemente didáctica «La belleza convulsa será erótico-oculta, explosivo-fija y mágica-circunstancial, o no será nada». R. P.

➢ COLLAGE, DADÁ, SUEÑO *[III]*, VANGUARDIA.

SUSCINTO. Relativo a lo que es demasiado pequeño; contiene la idea de disminución peyorativa. La civilización cretense con las reducidas dimensiones de sus habitaciones y salas de palacios, con callejas tan estrechas, se nos presenta bajo un aspecto un poco suscinto: su danza era también de poca envergadura.

En el arte de la danza, una ejecución suscinta se opone a la concepción escénica coreográfica actual, cuya apariencia debe irradiar y alcanzar a todos los espectadores. El atuendo ha restringido durante mucho tiempo los movimientos del artista de la danza: las sisas de las mangas restaban amplitud a las posiciones de los brazos, los corsés disminuían la libertad apretando el cuerpo, las faldas reducían la acción de las piernas y las pelucas comprimían el movimiento. Sin embargo, la miniatura no es algo suscinto y el Minué, danza «a pasos menudos», tenía valor por su gracia. De hecho, independientemente de las restricciones materiales, ciertos estilos formados en danza hacen surgir una estética, cuya disposición y tendencias corresponden a una intención. Así, la pequeñez del movimiento, la acumulación de pequeños detalles, la restricción de los desplazamientos en la coreografía de líneas, puede constituir un estilo suscinto. El estilo italiano en la danza clásica se caracteriza por la rapidez y el efecto. La búsqueda de lo más difícil cada vez conduce a ir muy deprisa encadenando los pasos terminados a medias. Este estilo acentuó la degradación de la técnica en la época de decadencia (finales del siglo XIX) y produjo una deformación del movimiento, convirtiéndolo en más suscinto. Liberar el cuerpo, desatar las dimensiones y alagar el gesto, constituyeron la evolución de la danza clásica hacia su forma contemporánea.

SUSPENSE. Palabra francesa –suspens– a la que resulta inútil darle apariencia inglesa escribiéndola *suspense.* Es el estado de lo que permanece suspendido, es decir, que su evolución está momentáneamente detenida, pero de tal manera que la situación exige una reanudación del movimiento para resolverla. El suspense es un procedimiento estético en la literatura narrativa y en las artes del espectáculo. Consiste en preparar la exposición de un acontecimiento que va a suceder dentro de la diégesis, de tal modo que deje al lector y al espectador en una incertidumbre sobre lo que va a suceder, que le haga desear intensamente su conocimiento. Se cultiva mucho en el drama, la novela de aventuras y la novela policíaca. Se puede citar como obra maestra del suspense a *Han d'Islande,* de Victor Hugo: cada capítulo desarrolla una vertiente de la acción hasta llegar a un *punto culminante* (acmé*)* de la tensión dramática, para interrumpirse después bruscamente, y el capítulo siguiente parte de otra vertiente en la que vuelve a comenzar el mismo proceso. A. S.

SUTIL. Fino, delicado e ingenioso a la vez. Se utiliza de manera laudatoria en estética para calificar a un proceso artístico, una forma de arte o un efecto. El término indica la presencia en un artista de una gran habilidad en su arte, de sensibilidad para los matices, para las pequeñas diferencias de sensaciones, y de disfrute técnico con las delicadezas del oficio. A. S.

➢ CONCETTI, FINO/FINURA, RESPLANDECIENTE.

T

TABICADO. Se denomina esmalte tabicado a una obra tratada con la siguiente técnica. Sobre una placa metálica, por ejemplo de oro o de plata, el esmaltador coloca un dibujo meramente trazado, destinado a ser interpretado en tintes uniformes, totalmente compartimentados. Fija sobre cada trazo una pequeña cinta metálica, cuyo canto permanecerá visible. En cada una de los compartimentos así delimitados, se deposita esmalte en polvo o en pasta del color que se desea; se pone todo en el horno. Obtenemos de esta forma una placa multicolor en la que los tintes uniformes se hallan delimitados mediante un trazo metálico que los tabica.

En Europa, esta técnica surge a partir del siglo VI. Ha dejado obras maestras tanto en el arte bizantino como en el arte chino o japonés. Además de la riqueza de los coloridos así obtenidos y de la noble consistencia de la materia, esta técnica obliga a estilizaciones extremas en los contornos elegantes.

El esmalte tabicado difiere del esmalte ahuecado con buril (tal como ha sido practicado, por ejemplo, por los esmaltadores de Limoges) en que en este último tipo de esmalte, el tabicado no se hace mediante una banda o cinta colocada, sino que es obtenido al vaciar el metal del fondo según la forma de cada compartimento, exceptuando el contorno que debe delimitar cada tinta. El efecto producido es con frecuencia más sólido, pero a la vez menos elegante que el del tabicado. E. S.

➢ ESMALTE.

TACHADURA / TACHISMO. ***I*** - Una tachadura es un pequeño espacio de color uniforme. La tachadura de color es fundamental en pintura, ya que implica el concepto de intervalo. Carateriza «el estilo pictórico» (Wofflin), opuesto al estilo lineal. En efecto, las tachaduras pictóricas suprimen la línea*, el relieve y la forma*, restituyendo la superficie* a la pintura. Whistler, los impresionistas y, más tarde, los puntillistas pintaron mediante tachaduras de colores uniformes yuxtapuestas para expresar las fuerzas de la naturaleza sin ninguna disciplina formal, para expresar la disolución y abolición de las formas.

II - Tachismo. A propósito de una exposición de Wols en París, en 1947, se empieza a hablar por primera vez de «pintura de tachaduras». A partir de 1950, se creó también en París el movimiento pictórico del Tachismo. El término designa una pintura lírica, gestual, en oposición a la pintura de abstracción geométrica. La pintura se convierte entonces en un conjunto de elementos plásticos puros, de nuevos «seres pictóricos» que se suceden según la ley del automatismo psíquico. Las obras, y muy especialmente las de Wols, Bryen, de Riopelle, de G. Mathieu, son como sueños en color, cuya riqueza, abundancia y proliferación remiten a lo onírico*. N. B.

TÁCTIL / TACTILISMO. *Táctil* es un adjetivo que denomina lo que es relativo al tacto. *Tactilismo* es un neologismo formado a partir del adjetivo.

I - Lo táctil en el arte

Aunque se haya creído a menudo que no le conciernen al arte los sentidos del olfato, el gusto y el tacto, a los «que se consideró que sólo tenían que ver con elementos materiales», y también despreciados por «sus cualidades inmediatamente sensibles» (Hegel), lo táctil también tiene que ver con el concepto de forma*, fenómeno capaz de causar la impresión de tactilidad. El contorno*, el modelado*, la elección de materiales y su superficie lisa y rugosa, en escultura remiten de manera evidente a lo palpable. Pero las formas pintadas o dibujadas crean igualmente imágenes táctiles. Incluso la literatura puede sugerirlas a veces.

Las vanguardias de principios del siglo XX concedieron una gran importancia a los valores táctiles. Braque y Picasso dan a menudo a sus lienzos el aspecto de esculturas en muy bajo relieve, introduciendo en ellas yeso, arena, serrín, tela... La sensibilidad táctil, lejos de ser desterrada de sus obras, se destaca y enriquece. En la *Bauhaus*, Johannes Itten compone escalas táctiles de materiales para obligar a hacer ejercicios de tacto a sus alumnos. Los constructivistas* rusos desarrollan la cultura de los materiales en los que el componente táctil es importante.

II - El arte táctil

En 1911, Apollinaire inventó el «arte táctil», basado en la manera en la que, según su naturaleza, los objetos afectan al sentido del tacto (*Mon ami Ludovic).* El mismo año se presenta en New York un «yeso para tocar» debido a Clifford Williams. En 1921, F. T. Marinetti dio una conferencia en el Teatro de la Obra, en París, sobre el Tactilismo, del que publicó al mismo tiempo su manifiesto. El autor italiano trabajó para la educación del tacto, inventando y distribuyendo al público tablas táctiles compuestas de múltiples materiales con valores táctiles diferentes. El Tactilismo debía ser un medio de reeducación del cuerpo y de comunicación estética. Los pintores de este movimiento componen planchas táctiles hechas de materiales para tocar. Los surrealistas* representaron un papel noético del tactilismo utilizando los valores táctiles para desacondicionar la apariencia y el conocimiento del objeto. En nuestros días, nos podemos preguntar con Marshall Mac Luhan si el redescubrimiento de un sentido primordial no es necesario para una «existencia

integral», y si, lejos de ser «un simple contacto con la epidermis de las cosas», no es «la vida de las cosas del espíritu» *(Pour comprendre les media [Para comprender los media]*, 1967). N. B.

TALENTO. El talento es una capacidad especial para ejercer una técnica, utilizar un saber o practicar un arte de un modo brillante.

La etimología revela la ambigüedad de la palabra, clásicamente opuesta a *genio**. Antigüa moneda griega, se debe a la parábola de *Mateo* XXXV, 14, que el talento haya adquirido el sentido figurado que tiene hoy en día, sentido atestiguado desde el siglo XVI.

¿Es el talento una capacidad natural o adquirida? ¿Es un don, como el genio*? En la parábola, el amo *da* talentos a sus servidores. Es el uso que harán de ellos lo que les da su significado. Por tanto, se puede no hacer uso de ese don, no explotar un talento, como la parábola señala claramente. El genio sería un don irreprimible, mientras que el talento sería una facultad sometida a la voluntad (o al albedrío). H. T.

TALLER. Local especialmente acondicionado para el trabajo técnico de una o varias personas. No interesa a la estética si el trabajo en cuestión es artístico (taller de pintor, de escultor, de grabador, de trajes y decorados para el teatro y el cine, las artes aplicadas, etc.). Se pueden distinguir tres aspectos del taller:

I - Luz del taller

Los talleres de pintor se han dispuesto siempre en función de la manera en que la luz del día penetra en ellos. Se ha solido buscar su iluminación abriendo una ventana al norte para iluminarlos, de manera que se obtenga durante toda la jornada una luz difusa y aproximadamente semejante. El pintor que trabaja en el taller lo hace, por tanto, a expensas de esas variaciones horarias y meteorológicas de la luz que, al aire libre, cambia continuamente el aspecto de las cosas y las condiciones del trabajo del artista. Pero en la iluminación fría, constante y poco intensa del taller, el pintor está privado de las cualidades de lo pintoresco, de la oposición de valores, de la intensidad luminosa y de la expresión cósmica que la luz da a los objetos en la naturaleza.

Consúltese el artículo *aire libre*, donde se trata la estética de esta cuestión. En el arte cinematográfico no se dice taller y aire libre, sino *estudio* y *exteriores**.

Existe en la actualidad un problema de orden sociológico: los pintores tienen grandes dificultades para encontrar talleres disponibles.

II - El taller como colectividad humana

Cuando se habla del taller de Rafael o de David, se designa también al grupo de alumnos reunidos en torno al Maestro*. Y el problema estético que se plantea es el del trabajo de equipo más o menos colectivo opuesto al individualismo de la creación estética. De hecho, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII muchas grandes obras de arte fueron hechas así, colectivamente. El Maestro establecía la composición de conjunto, pintaba de su propia mano las partes más importantes y el taller se encargaba de otras tareas subalternas (la reproducción a escala, por ejemplo) y de la ejecución de las partes más banales de la obra.

Con frecuencia el «jefe de taller» (Pinturicchio en el taller de Perugino o Jules Romain en el de Rafael) era a la vez el colaborador preferido del Maestro y, a su vez, un maestro con respecto a sus alumnos.

Sin embargo, el público diferenciaba entre los cuadros ejecutados enteramente por el Maestro y aquellos en los que había colaborado el taller. Van Dyck hacía a sus clientes precios diferentes en los dos casos.

Más tarde, especialmente a partir del Romanticismo, el individualismo prevalece en la creación artística. Y el taller en cuanto unidad colectiva es, antes que nada, una unidad colectiva reunida para recibir una enseñanza. En este caso, la importancia del taller no está necesariamente en relación con el renombre personal y el valor del maestro en cuanto artista. En el siglo XIX muchos artistas se formaron en el taller de Lecoq de Boisbaudran que, por su obra personal, no tiene gran valor en la historia del arte.

La importancia de la noción de taller está fuertemente atenuada hoy en el arte de la pintura, pero subsiste aún en el caso de la escultura y todavía más para el grabado y la arquitectura. Es grande también en el campo de los dibujos animados.

III - El mito literario y social del taller de artista

Hacia la época romántica, el tópico pintoresco de los materiales agrupados en un taller de artista (armazones, ropajes, cubos de pintura...), el contraste de los personajes que se encuentran allí reunidos (la presencia del modelo desnudo entre las personas asiduas al estudio, los «robos» en el trabajo, los visitantes nobles...), la libertad de costumbres que se subraya (o que se supone), unido a una cierta atmósfera de revuelta social y de entusiasmo por la belleza han llamado la atención de muchos literatos (Balzac, Théophile Gautier, Alphonse Daudet, Alejandre Dumas padre e hijo...). E. S.

TAMAÑO / GRANDE / GRANDEZA

I - Sentidos propios

1 / El tamaño de un objeto material es su talla, que se define por sus dimensiones en el espacio. De este modo, se puede hablar del tamaño de un cuadro o de un edificio. *Tamaño natural* se dice, en las artes plásticas, de las representaciones cuyas dimensiones son las mismas que el objeto representado: una estatua de 1,80 m que representa un hombre de 1,80 m. No se trata forzosamente de una coincidencia con las dimensiones *reales*, como a veces se dice (pues el ser representado puede no tener existencia real), sino de una coincidencia entre la obra y su diégesis*.

2 / la grandeza es aquí la cualidad de aquello cuya talla excede la talla media de los seres de su misma especie. Un gran cuadro o un edificio gran-

de son aquellos cuya talla es muy vasta. La grandeza tiene varias consecuencias en el arte: *a) consecuencias prácticas y técnicas* en la realización de una obra (hay que tener en cuenta su peso, o el poder acceder a todas sus partes, por ejemplo, mediante una escalera o un andamio para pintar su parte superior; puede plantear problemas de solidez...); *b) consecuencias por respecto a su entorno:* no se puede poner en cualquier parte un cuadro muy grande; ha llegado a suceder el que se haya cortado un pedazo de un cuadro demasiado grande, para poner ese pedazo en un lugar para el cual no estaba previsto, como sucedió con la *Conjuración de Claudius Civilis,* de Rembrandt; *c) consecuencias desde el punto de vista del contemplador:* si se ve de cerca una obra de gran tamaño no se ve más que fragmentada, y para captar el conjunto hay que disponer de un espacio suficiente.

➢ Dimensión, Punto de vista.

II - Sentidos figurados

1 / La grandeza es la cualidad de lo que sobrepasa en valor a la media de los seres de su especie; así, un gran artista, un gran escritor y una gran obra pertenecen a una élite estética y a lo que Victor Hugo llamaba *la región de los iguales,* puesto que no hay jerarquía entre las cosas que han sido elevadas a un mismo nivel.

➢ Élite.

2 / La grandeza es aquí una *categoría estética;* la grandeza es una especie de nobleza majestuosa en que las formas del conjunto se manifiestan claramente. Hay grandeza suntuosa (cosa que, por ejemplo, ha buscado intencionadamente el estilo Luis XIV); y también hay una grandeza desnuda y pura, por ejemplo en ciertos edificios góticos.

A. S.

➢ Categoría.

TAPIZ / TAPICERÍA. Obras textiles destinadas a la decoración interior de los edificios. El tapiz se extiende sobre el suelo; a veces está tejido y otras está hecho de una trama de hebras atadas (a veces pegadas), cuyos extremos libres forman una superficie peluda. La tapicería adorna paredes, está tejida con un telar, o bordada con aguja cubriendo un cañamazo. Se ha abusado de esta denominación aplicándola a bordados realizados sobre el fondo de un tejido preexistente. Para los detalles técnicos y lo histórico, han de verse los estudios de los especialistas. Desde el punto de vista estético, el tapiz y las tapicerías se definen por las siguientes características: *1)* son composiciones plásticas en color; *2)* la técnica utilizada da lugar a la superficie mediante la yuxtaposición de puntos, más o menos fijos, formados de pequeñas unidades de tintes uniformes; *3)* dicha superficie no es lisa, ni brillante, sino mate y un poco granulada a causa de los hilos; *4)* aunque la función de los tapices y las tapicerías es a menudo utilitaria, casi siempre es decorativa; crean un entorno vivo alrededor del hombre. Por eso se consideraron fases de decadencia aquellas donde se buscó que se parecieran lo más posible a los cuadros; es olvidar su propia esencia. Por el contrario, la Edad Media y el siglo XX, que han conocido un gran desarrollo del arte de la tapicería, basan sus investigaciones estéticas en lo que ésta tiene de específico.

A. S.

➢ Oficio *[IV]*.

TEATRAL / TEATRALIZAR y RETEATRALIZAR / TEATRALIZACIÓN / TEATRALIDAD. Teatral: que concierne al teatro: *la arquitectura, la vida, la crítica teatral.* Utilizado en otras artes para codificar ciertas particularidades de la expresión, lo más frecuente es utilizarla en tono despectivo. Expresa la contaminación de las artes por el teatro, la búsqueda ostentosa del efecto. Se utiliza en la vida cotidiana para burlarse de una conducta espectacular, pero también, algunas veces, en tono peyorativo en el teatro mismo, para denunciar artificio, exageración o énfasis.

Los neologismos «teatralizar» y «reteatralizar», «teatralización» y «teatralidad» surgen de una reflexión sobre el arte del teatro; impuestos a principios de siglo por teóricos y prácticos, se utilizan hoy en día de forma habitual. Según las personas que los utilizan, cubren necesidades muy distintas. La fórmula «reteatralizar el teatro» no tiene el mismo sentido en manos de George Fuchs, de Antonin Artaud, Evreinoff, u otros autores que lo emplean en la actualidad. Cada uno afirma una búsqueda particular, oponiéndose a veces a los otros por su estilo personal o por la parte de la representación considerada estética. En el movimiento contemporáneo del arte dramático, el esfuerzo por reteatralizar el teatro va desde ascetismo escénico más severo a los excesos más exagerados: se puede querer reteatralizar el teatro, liberándolo de servidumbres decorativas o, por el contrario, restituyéndole los prestigios del decorado abandonado en beneficio de la palabra y la interpretación. Lo que es común a todos los esfuerzos de reteatralización es, con la liberación del dominio literario, la afirmación de una indispensable especificidad de la expresión teatral, consustancial a la obra, que se manifiesta mediante el tratamiento escénico. De este modo, la teatralidad designa lo que constituye la esencia misma de la obra teatral, su cualidad intrínseca sin la que la obra, fueran cuales fueran sun méritos literarios, poéticos, líricos o de otro tipo, no sería teatral.

A. V.

TEATRO. Del griego θέατρον, el lugar donde uno lo va a ver. La misma palabra denomina a la vez al edificio y al arte que se practica en él: así pues, el lenguaje acusa la existencia de lazos orgánicos que los unen. Entre la arquitectura de los teatros antiguos y la tragedia griega, entre las salas isabelinas y la dramaturgia de la época, por ejemplo, las correspondencias son grandes. Se concibe mal una representación del Nô* fuera de su arquitectura escénica original.

I - El teatro como arte

El hecho sobresaliente del teatro es el de la presencia real, y es, en primer lugar, la del actor, mediante el cual lo representado existe físicamen-

te para los espectadores, es decir, el público, sin cuya reunión el teatro no sería posible. Entre los dos mundos, el de la sala y el de la escena, hay intercambio, reciprocidad o complicidad de sentimientos y de impresiones, actos de respuesta y reciprocidad de conciencia. Relación efectiva del actor con el espectador, y de los espectadores entre sí, donde intervienen gran cantidad de elementos subjetivos, pero también elementos físicos: la voz, los acentos rítmicos de toda la cinemática de la interpretación, el contagio emotivo... El teatro es el arte de la comunicación y de participación en una comunión que tiene sus propias características.

El espectador viene a asistir a la representación, esto es, a una acción que se interpreta y que dirigen intérpretes que actúan como personas verdaderas, y que aportan lo que son, su persona, su figura, su voz, y actúan adoptando un personaje inventado, o mejor desde la ambigüedad del personaje y del intérprete querida por el juego de las metamorfosis del actor. Arte de la palabra y de la expresión corporal, cualquiera que sea la amplificación o la constricción dada a tal o cual elemento constituyente del espectáculo, siempre se manifiesta por mediación del intérprete vivo y presente. Por analogía, se asocian al teatro espectáculos sin actores donde los personajes no aparecen sino en efigie –teatro de sombras, de marionetas...–. Además, la voz y la mano* del manipulador son una presencia real a la que se es sensible.

El teatro pretende ser la expresión del mundo y del hombre, del mundo real o imaginario, del hombre auténtico de hoy día o el de su historia, o de sus sueños dentro de la inmensa diversidad de situaciones dramáticas. Este ambicioso programa se acompaña de una indispensable distinción de géneros y de especializaciones –tragedia*, comedia*, drama*, farsa*... ópera*, ballet*, mimo*...–, y necesariamente de un recurso a la mayor variedad posible de medios expresivos. Es, desde este punto de vista, síntesis de las artes, uniendo a las artes del poeta dramático, del actor, del director... que le son propias, las del músico, el pintor, el bailarín... De modo ideal, síntesis; a veces, simple acoplamiento más o menos armonioso según los casos. Uno de los elementos constituyentes puede ocupar también un lugar excesivo: el teatro, por ejemplo, considerado exclusivamente como género literario, o terreno acaparado por el actor o el director.

II - El teatro como lugar

La palabra «teatro» utilizada para designar el edificio es perfectamente explícita cuando su arquitectura aparece ante todos como la respuesta necesaria y suficiente a las exigencias de la representación teatral y de la vida social: el teatro griego, el teatro a la italiana... No es lo mismo cuando existe indeterminación en el modo de representación y de reunión.

Inicialmente, el protocolo teatral exige para el actor evidencia y desapego. De manera espontánea, se le rodea: las evoluciones cíclicas del primer teatro griego en el círculo de la *orquestra*, reúnen a los espectadores en torno al espacio de representación. O bien, el actor realza su lugar de representación y se refiere a un fondo: el viejo espacio teatral, hecho «de cuatro bancos... con cuatro o seis tablas puestas encima» de Lope de Rueda, evocado por Cervantes.

Algunos elementos de la representación, como el escenario del Kabuki, con su «camino de flores» que enlaza dicho escenario con el fondo de la sala, son a pesar de su simplicidad, de una concepción que posee grandes virtudes teatrales. El teatro isabelino –el *Globe*, el *Swan*–, con sus cuatro lugares de representación y su «espolón» avanzado hacia el público, ofrece la correspondencia ejemplar entre una arquitectura, una dramaturgia y un público.

La extensión considerable desde el siglo XVIII al XX del teatro llamado «a la italiana», surgido en el Renacimiento, las monumentales y prestigiosas realizaciones de Victor Louis y de Gabriel en Francia –Versalles y Burdeos–, de Garnier y Perret en la Ópera de París y en el Teatro de los Campos Elíseos, impusieron durante mucho tiempo una arquitectura y un modo de representación de un único tipo. El gran progreso del teatro a la italiana consiste primero en un hecho de civilización. A la influencia erudita y la intrusión vitruviana, se añade la revolución de la perspectiva albertiana. La representación del mundo cambia y aparece una nueva visión. Intervendrán muchos factores en el desarrollo del instrumento al que se llamará la «caja óptica»: históricos, sociales, técnicos, artísticos y el surgimiento y dominio del espectáculo operístico.

Desde un punto de vista esquemático, el teatro opone dos espacios, uno adjudicado a la representación y otro a los espectadores. El telón y las candilejas materializarán esta separación. De hecho, no se establecerá en seguida y de forma radical. El problema arquitectónico estriba en las condiciones estéticas de la representación, y está entre ellas la de la articulación escenario-sala. La separación efectiva de la sala y el escenario, que será el resultado de una evolución progresiva de las etapas señaladas, se afirmará en su resultado lógico (por ejemplo, el teatro de los Campos Elíseos, 1913, con su planta rigurosamente plana, sin la idea en sí de una articulación con la sala, y sus palcos que no afectan a dicha planta, ilustran con un rigor todavía más atrevido el principio de la «caja óptica») al mismo tiempo que por un proceso inverso (Copeau y el viejo Colombier, Appia y el Instituto Jacques-Dalcrozre de Hellerau, 1913) el arte teatral buscará evadirse de la planta y del modelo tradicional.

E. Souriau propuso con «el cubo y la esfera*» un principio de análisis de los dos grandes sistemas de representación: o bien el corte, dentro del universo de la obra, de un fragmento representativo –el cubo– necesariamente obligatorio y orientado hacia el espectador, o bien la búsqueda de un centro dinámico desde donde pueda irradiarse indefinidamente sin dificultad el mundo a instaurar –la esfera–. El escenario a la italiana y el escenario central del teatro en círculo ilustran perfectamente estos dos planteamientos estéticos

de la ilusión teatral mediante el cubo y la esfera. Estas modalidades de ilusión no excluyen, para la justificación de ambos, las exigencias establecidas por la relación existencial del actor y del espectador y las condiciones físicas de la representación.

Los teatros de hoy en día son de diferentes tipos: a la italiana, «en círculo», con «escenario avanzado», polivalentes para escenas que cambian... Los teatros de construcción moderna todavía llamados «a la italiana» debido a que mantienen la «caja escénica» y la representación frontal, se apartan de forma contundente de las características tradicionales. No satisfechos con la pluralidad de los instrumentos, algunos directores buscan no un teatro, sino un «lugar» imprevisto o transformable. La palabra es de uso frecuente. ¿Insuficiencia de los montajes o incertidumbre de la creación? La indeterminación actual que subraya el lenguaje es, sin duda, signo de una búsqueda en curso.

➢ ACTO, ACTOR, ESCENA/ESCENARIO, ESPECTÁCULO, REPRESENTACIÓN, TEATRAL, TEXTO.

TECLA / TOCAR / TOQUE

I - Significado propio. Tocar: tomar contacto con la mano

1 / Una *tecla* de un instrumento con teclado es una pieza sobre la que golpea el concertista para hacer vibrar una cuerda.

2 / Tocar es, en este caso, la manera que el músico tiene de entrar en contacto con la tecla y, como consecuencia, la calidad especial del sonido que obtiene. Tocar es uno de los factores del valor estético de una actuación musical.

3 / El *toque* de un pintor es la manera en que coloca su pincel sobre la superficie* y, como consecuencia, la forma y la dirección del trazo dejado por dicho pincel en función del movimiento de la mano. Es un elemento muy característico del estilo* individual.

4 / Un *toque* de color es una pequeña cantidad de color dejada por el pincel mediante un trazo y, por extensión, una cantidad mínima de color cuyo efecto estético resulta, sobre todo, de su relación con los colores adyacentes o con el conjunto del cuadro.

II - Sentido figurado. Tocar: actuar sobre la sensibilidad, conmover

Es *conmovedor*, en el sentido artístico del término, lo que provoca una impresión afectiva hecha de ternura, intimidad y profundidad. A. S.

➢ TÁCTIL.

TÉCNICA. Del griego τέχνη, que tenía el doble significado de *arte* y de *técnica*, según los significados modernos de estos términos.

Una técnica es un *«procedimiento operativo consciente, regulado, reproducible y transmitible»*. Es una manera de hacer, sea cual sea el campo en el que se quiera realizar algo. Desde el momento en que se sabe cómo, se cree posible hacerlo, y el procedimiento, impersonal, puede utilizarlo cualquiera que lo haya aprendido. En ese caso, no hay que confundir la técnica con la fabricación industrial –hay técnicas artesanales–, ni con la ciencia aplicada (existen técnicas no científicas, empíricas o que aplican teorías irracionales, como, por ejemplo, las técnicas a base de creencias mágicas). El valor práctico de las técnicas está en su eficacia para lograr regularmente y con seguridad el resultado buscado.

Las técnicas que interesan a la estética son las utilizadas por las artes. Aunque los procedimientos intuitivos y espontáneos, que no dependen de la técnica, tienen un sitio en el arte, no son los únicos, y los conocimientos técnicos tienen un lugar no menos importante. Dan al artista medios para actuar y un dominio que evita titubeos o fracasos prácticos. Por tanto, permiten encauzar lo esencial del trabajo y de la investigación hacia el aspecto propiamente estético del arte. Por otro lado, como los medios utilizados contribuyen al efecto de la obra realizada, no tener en cuenta los procedimientos técnicos supone exponerse a empobrecer o falsear el juicio sobre la obra de arte. Algunas invenciones estéticas son también invenciones técnicas que pueden aprovechar los artistas posteriores.

La perfección técnica de una realización contribuye a su valor estético, no sólo en el arte, sino también en otros campos. Conduce a utilizar los métodos más simples, lo que ya genera elegancia, y sobre todo hace que se llegue a resultados perfectamente definidos, rigurosos y sin defectos. Una perfección así es por sí misma fuente de belleza.

A. S.

➢ ARTE, CIENCIA, DIDÁCTICA.

TEMA. Etimológicamente, cosa colocada; en particular, lo que se pone como punto de partida, motivo o materia para un trabajo que se ha de desarrollar.

En música, idea musical generalmente corta, cuya reaparición textual o sus transformaciones a veces sutiles constituyen lo esencial de la composición musical.

En el arte de la danza, se llama *ballet à thème*, al que representa una historia, y *ballet sans thème* al que no tiene función narrativa.

En literatura, el tema es una idea conceptual que sirve de base a la trama del conjunto, o de elemento de una obra narrativa o teatral. De manera más especial, se llama *tema* al esquema abstracto y general de una situación o de una acción que la obra utiliza de forma concreta. Así, se habla del tema del hermano menor al que la madre quiere asegurar, a pesar suyo, un bien que correspondía legítimamente al primogénito (Corneille, *Nicomède*; Chamfort, *Mustapha y Zéangir*, y muchos *Ramayanas*); se cita el tema del combate entre un padre y sus hijos que no se reconocen, el tema de la nuera perseguida, etc. El folclore* y la literatura que se inspira en él están llenos de estos temas tradicionales, combinados de diferentes maneras. Propp, precursor del estructuralismo estético en su *Morfología del cuento*, confunde en él ligeramente el *tema* y la *función*, distinguidos ahora correctamente. La función de salvador, por ejemplo, es también el animal en el *tema* del animal agradecido que viene a socorrer al que le había salvado o

perdonado; el de la moza joven dentro del tema de la chica joven y misteriosa que va a socorrer al hombre joven, forzado a una tarea imposible por un ser poderoso y maléfico, ya que ella conoce los secretos de ese ser poderoso.

En el cine, el *tema* es idéntico al tema literario; por tanto, se habla del tema de los extraterrestres, del tema de la persecución, etc. A. S.

TEMPERAMENTO. Arreglo realizado en la armonía de los intervalos que llega a ser necesario por la aparición de intrumentos con sonidos fijos. La insuficiencia del sistema pitagórico –obtención de una escala con la ayuda de quintas sucesivas–, bien adaptado a la utilización melódica –la tercera es muy alta–, toma la del sistema zarliniano –reemplazando la tercera pitagórica por la tercera armónica baja–, utilizada sobre todo a partir del momento en el que la escritura armónica se impone aunque sea difícil de manejar melódicamente, y conduce al uso de sonidos ligeramente alterados (temperados). Algunos intervalos fueron elegidos para conservar su valor natural y los otros se adaptaron.

Los temperamentos desiguales fueron numerosos en el siglo XVII y XVIII. Los más conocidos son el temperamento *mesotónico* –las terceras son exactas, pero no las quintas– y el sistema correctamente atemperado –algunas terceras son exactas, otras ligeramente aumentadas– para el que J. S. Bach compuso el *Clave bien temperado*.

Pero es el sistema *temperado por igual* en el que el acorde tiene su origen en una sucesión de quintas un poco disminuidas, y que conduce a los doce semitonos temperados por igual, el que se impone desde fines del siglo XVIII. Sus ventajas, debidas a su adecuación a los instrumentos de sonidos fijos, a su comodidad de uso cuando el número de instrumentos es elevado y a la posibilidad que ofrece de manejar todas las tonalidades, compensan ciertos inconvenientes: debilitamiento de las atracciones, desaparición del éthos de las tonalidades y disminución de los sentidos melódicos y armónicos. H. C.

Tempo ➢ *Agógico*

TENDENCIA. Propensión, disposición general que orienta la acción en cierto sentido. Como término estético, el término *tendencia* puede designar primero una dirección espontánea y constante en la actividad de un artista. Se dice, por ejemplo, que un pintor tiende al manierismo o al realismo, a alargar las formas o a pintar cuadros cada vez más sombríos.

Pero también se llama *tendencias* a orientaciones colectivas en el arte, la literatura, de una época, de un país o de un grupo. *Tendencia* se utiliza, sobre todo, cuando dicha dirección de conjunto está poco organizada, no parece resultar de una elección consciente y voluntaria. Es lo que distingue la *tendencia* del *movimiento*.

Por último, hay que señalar que el término se aplica a cosas, para indicar un sentido general de evolución. De este modo, se puede decir que los cuadros de los discípulos de Henner tienen *tendencia* a ennegrecerse a causa de su fondo de betún. A. S.

➢ ESCUELA, MOVIMIENTO *[IV]*, NEO.

TENSIÓN

I - Sentido propio

Estado de lo que está tenso, es decir, estirado o constreñido por una fuerza externa opuesta a su disposición interna. La estética conoce un caso de tensión material: el sonido causado por una cuerda vibrante depende de muchos factores, entre otros, de la tensión de la cuerda.

II - Sentido figurado

Existe tensión, en sentido figurado, en todos los casos donde las fuerzas opuestas –externas o internas– estiran algo en dos sentidos inversos. Así, se puede hablar de tensión en una obra pictórica en la que los colores complementarios muy vivos se oponen. Algunas categorías estéticas, como la dramática o la trágica, trabajan en tensión y suponen, por tanto, la presencia en la obra de fuerzas antagónicas y potentes, mientras que otras funcionan en reposo o detenidas. La *dramaturgia clásica* concibe la obra teatral como una organización y una evolución de tensiones dentro del universo de la obra. Una brusca anulación de tensión, cuando una de las fuerzas opuestas se reduce a la nada, puede dar lugar a lo cómico* y desencadenar la risa*. A. S.

➢ ANAGNÓRISIS, CATARSIS, DRAMÁTICO, DRAMATURGIA CLÁSICA, SITUACIÓN DRAMÁTICA, TRÁGICO.

TEORÍA. Del griego θεωρία, contemplación, visión intelectual. Sistema abstracto y especulativo que pretende explicar un amplio conjunto de hechos uniéndolos bajo un serie de principios, para formar una síntesis coherente de ideas y de conocimientos.

La teoría se opone a la práctica, y desde su nacimento como disciplina autónoma con Baumgarten en el siglo XVIII, la estética se reconocía teoría: reflexiona sobre el arte, no aspira a formar artistas. No es que la reflexión sobre el arte sea inútil para los artistas, lejos de ello, incluso la ayuda aportada por la teoría a la práctica era, para Baumgarten, una gran utilidad de la estética. Pero la teoría se basta a sí misma y puede ser completa cuando logra una visión clara de los hechos y de sus relaciones, incluso si no se da ningún paso hacia la acción. Del mismo modo, la ciencia fundamental, teórica, puede existir por sí misma, fuera de aplicaciones prácticas.

La teoría se opone también a todos los grupos interpretativos no intelectuales, por ejemplo, a las creencias, que puedan formar conjuntos muy orgánicos sin apelar al intelecto, a lo conceptual, o al método. Dichos conjuntos pueden ser doctrinas u opiniones, pero no se puede hablar propiamente de teorías.

Por último, la teoría se opone a todas las visiones dispersas y descoordinadas, a la experiencia empírica vivida día a día, a las colecciones de hechos o ideas no relacionadas entre sí. La

teoría engloba y sistematiza, es un principio de relación.

Las teorías estéticas no pueden ser *a priori,* puramente abstractas y deductivas, como teorías matemáticas. La estética no establece un objeto como hacen las disciplinas «téticas». Las obras de arte y los artistas no existen por una simple decisión del especialista en estética, sino que los haría pasar al ser al definirlos. Forman, entonces, un conjunto de ideas de las que el estudioso de la estética se hace cargo. Las teorías estéticas deben, según la sentencia platónica, «salvar los fenómenos», es decir, asumir todas las constataciones del hecho, como hacen las teorías en el resto de las ciencias humanas o en las ciencias de la naturaleza. Si perdieran el contacto con la realidad, las teorías estéticas se arriesgarían a convertirse en especulaciones arbitrarias.

Como el dominio de la estética es amplio y diverso, las teorías estéticas pueden apoyarse sobre campos más o menos amplios y más o menos especializados. Los hay que se apoyan sobre géneros –teoría de la novela*–, sobre modos de expresión –teoría del símbolo*–, sobre categorías estéticas –teoría de lo trágico*, teoría de lo cómico*–, sobre artes –teoría musical–, sobre la creación artística –teoría de la invención*, teoría de la inspiración*, teoría del genio*...–, sobre la percepción de la obra –teoría de la forma*–, etc., y también las hay que se apoyan sobre la estética en general. Pero cualquiera que fuera su objeto, tienen en común el estado del espíritu intelectual, explicativo, sintético y especulativo con el que ellas lo consideran. A. S.

➢ Concepción, Regla, Tesis.

TERCETO. Estrofa de tres versos. Adquiere una especial originalidad estética en la poesía rimada. Con la excepción del terceto monorrimo –tres versos con la misma rima, forma muy rara–, el terceto contiene necesariamente un verso aislado y sin rima dentro de la estrofa, mientras que los otros dos versos riman entre sí. Por tanto, esta estrofa necesita un verso exterior y, en ese caso, toma la función de llamamiento a otro verso distinto, o de conclusión de un llamamiento precedente. Algunas formas fijas utilizan esta propiedad del terceto. A. S.

➢ Soneto, Tercera rima, Villancico.

TERCIA RIMA. La tercia rima, designada a menudo con la expresión *terza rima,* es una sucesión de tercetos* de rimas encadenadas*, la rima del segundo verso en cada terceto es retomada por el primero y el tercero del terceto siguiente, hasta el último terceto en el que la rima central es ocupada por un verso único, cláusula* de todo el conjunto. Es la forma adoptada por Dante en su *Divina Comedia.*

La tercia rima está compuesta como una trenza de tres hebras. Une al corte limpio en estrofas cortas, firmemente individualizadas, la continuidad de un encadenamiento ininterrumpido, una llamada perpetua a una sucesión en el futuro. Por tanto, es una forma a la vez rigurosa y flexible, estricta y fluida, variada a causa de la renovación incesante de rimas de estrofa en estrofa, y sólidamente enlazada a sí misma, ya que cada estrofa necesita a la siguiente. «Es uno de nuestros más bellos ritmos –dice Théodore de Banville– y, a pesar de su origen italiano, uno de los más franceses, noble, gracioso, rápido, adecuado a todos los tonos y que se presta tanto al canto como al recitado». A. S.

➢ Simetría *[III, 2].*

TERNARIO. Construido sobre un ritmo* o una estructura en tres partes. Generalmente, lo ternario es una disposición de tres elementos, o de grupos de tres elementos. Sin embargo, alguna de estas disposiciones puede combinar a la vez lo ternario y lo binario, e incluso aparecer más bien como binarias, si dos de los elementos forman entre ellos el equivalente en importancia del tercero. Una estructura ternaria pura equilibra entre sí a los tres elementos, que constituyen, por tanto, tres unidades, incluso si una de estas unidades está más marcada o tiene más fuerza que las otras, lo que es muy frecuente.

Existen ordenaciones ternarias en el espacio, por ejemplo las filas lineales de grupos de tres elementos, o de elementos en los que uno de tres presenta una particularidad que da ritmo a la fila. También es ternario desde el punto de vista espacial, todo lo que se apoya en una disposición triangular o en tres ejes que constituyen radios en torno a un centro, formando ángulos iguales. Existen también en el tiempo, por ejemplo en música o en los ritmos poéticos. Da igual que no dependan de una disposición matemática o sensible, sino que sean abstractos e intelectuales. Así, en literatura podemos encontrar el género literario de la tríada o la trilogía.

Lo ternario une todas las propiedades estéticas de lo impar, con un número de unidades muy reducido para que se pueda abarcar de manera satisfactoria el conjunto de un único acto de percepción o de intelección. Por tanto, es una *buena forma* en el sentido *gestaltista* de la expresión. Este tipo de organización permite la simetría entre dos elementos alrededor de un eje central marcado a la fuerza por la presencia del tercer elemento. Pero si el elemento fuerte está situado en un extremo, lo ternario asimétrico evita lo que una simetría más rigurosa podría tener de seco o de monótono y puede parecer animada y viva. El ritmo ternario se ha comparado frecuentemente con un movimiento circular y el binario recuerda a un balanceo. También se ha beneficiado de las tradiciones mágicas ligadas a la cifra tres. Todo esto le confiere una gran importancia estética; en ocasiones se ha valorado de modo sistemático, por ejemplo en las teorías estéticas medievales. A. S.

➢ Asimetría, Impar, Trilogía.

TERROR. Miedo muy intenso. La tragedia*, según Aristóteles, debe suscitar terror y piedad. Pero lo trágico no es la única categoría estética que utiliza el terror, lo dramático*, lo patético*, etc.; también pueden hacerlo surgir. El terror se debe, sobre

todo, a un riesgo muy grave, a una amenaza latente que pende sobre algo fundamental. El término no se utiliza en estética más que para el caso de un *éthos* complejo y de profundo alcance.

Como pánico violento y repentino causado por un acontecimiento o un fenómeno extraordinario e imprevisto, provoca el desconcierto y la angustia. En arte, lo *terrorífico* está próximo al *miedo*. A veces, se dice indistintamente «una película de terror» o una película de miedo.

El terror puede ser provocado bien por un acontecimiento de orden fantástico: historias de vampiros, de apariciones satánicas, de obsesiones, etc., bien por fenómenos o seres llegados de otros mundos: la literatura de ciencia ficción está repleta de relatos de terror; o bien por lo actos de seres humanos que, por su dimensión maléfica, sobrepasan lo humanamente corriente: grandes criminales, sádicos, etc.

Al contrario que en otros géneros –lo insólito, lo extraño–, en los cuales lo extraordinario puede unsinuarse poco a poco, inmerso en la trama de lo real, el autor de una obra de terror busca el choque brutal; para lo cual recurre a medios violentos: visiones de seres monstruosos, decorados macabros, espectáculos sangrientos. Durante mucho tiempo, un teatro, el Grand Guignol, se ha especializado en obras de terror con gran acompañamiento de escenas de muerte y de sadismo lo más realistas posible, de ahí el adjetivo «granguiñolesco», usado peyorativamente para calificar las obras morbosas que recurren a medios exagerados y de mal gusto.

El público actual es menos sensible a este estilo exacerbado, sobre todo cuando utiliza recursos de lo sobrenatural. No es raro oír risas durante la proyección de una película de terror. En cambio, las películas de ciencia-ficción y, en concreto, las que muestran la invasión de seres repugnantes –insectos gigantes, etc.–, suscitan todavía un terror en el cual tiene mucho que ver el mal gusto.

Las artes que se desarrollan en el tiempo (aparte de la música) son particularmente propicias a ese género. Permiten al autor condicionar al público, no abusando de los momentos de impacto psicológico y prolongando la angustia retardando el desenlace. Las artes plásticas, como consecuencia de su atemporalidad se prestan menos a este género.

Ciertas obras pictóricas (J. Bosch, Goya) pertenecerían más bien al registro de lo horroroso, cuya dimensión temporal separa a los dos géneros. Pero esto son sólo matices entre dos categorías muy próximas.

➢ ESPANTO, HORROR, TERROR.

Terza rima ➢ *Tercia rima*

TESIS. Proposición de carácter teórico, que se formula para defenderla.

I - La tesis en estética

Es una posición de alcance general y de carácter abstracto en el campo de la reflexión estética. Se distingue de la toma de posición arbitraria, o subjetiva e intuitiva, en que está argumentada y se apoya sobre razonamientos o constataciones de hechos. Se llama igualmente tesis a un trabajo donde la posición del autor se basa en el examen en profundidad de una cuestión y que le permite acceder al grado de doctor. Gran cantidad de importantes trabajos de estética han sido tesis según este significado del término.

➢ INTERPRETACIÓN, TEORÍA.

II - La tesis en la creación artística

Sucede muy a menudo que artistas y escritores sostinen alguna tesis con respecto al arte que está en relación con su actividad creadora. A veces, parten de una posición teórica y su trabajo creador es su aplicación (Diderot, por ejemplo, escribió *Le père de famille* partiendo de su tesis sobre el interés de lo trágico cotidiano). Otros reflexionan sobre la práctica previa a su arte y llegan a una tesis (como Stravinsky en su *Poética musical*). Por otra parte, no siempre es fácil discernir si la tesis es causa o efecto de la creación artística. Puede existir una influencia recíproca.

III - La tesis en la obra de arte

1 / Artes literarias

En un primer caso, el autor adopta una posición general y teórica sobre un problema cualquiera y se esfuerza en mantenerlo dando sus razones.

Pero la tesis también puede ponerse en boca de un personaje de la obra. Si éste es portavoz del autor, se vuelve al caso precedente por medio de la diégesis* (ésta es la función del «juicioso» en muchas de las comedias de Molière). Pero el autor puede no hacer suya la tesis de su personaje, puede incluso combatirla (en ese caso, ésta se suele atribuir a un personaje odioso o ridículo). Se pueden producir grandes equivocaciones si se confunde al autor con el personaje.

Por último, a veces renuncia a toda argumentación real, y defiende su tesis ilustrándola con un caso concreto que forma la materia de la obra narrativa o teatral. Es el caso de la «obra de tesis», de la que el teatro de Alejandro Dumas hijo da ejemplos claros. Todo el valor del procedimiento para establecer la tesis tiende primero al carácter típico y generalizable del caso concreto y singular presentado en la obra, y después, a la correspondencia entre el caso ficticio inventado por el autor y la realidad. De hecho, la obra de tesis y la novela de tesis actúan principalmente sobre la imaginación y la afectividad del público. Así, aquéllas pueden atraer la atención sobre un problema, pero es muy raro que se pueda encontrar una auténtica demostración.

2 / Danza

Se llama «*ballet de tesis*» al que expresa ideas sin contar simplemente una historia. Este género, aparecido poco antes de la mitad del siglo XX, apela a la actividad espiritual del espectador, más que las otras formas de ballet. A. S./G. P.

➢ LIFARIANO.

TESTIGO / TESTIMONIO. *I* - Un testimonio es un relato, una declaración, sobre aquello de lo que se

ha sido testigo, es decir, en lo que se estaba presente y que se ha constatado directamente. Así pues, el artista puede dar testimonio de lo que ha visto y entendido, representándolo en sus obras, que en ese caso son testimonios.

II - Un testimonio es también un síntoma que afirma, prueba la existencia de algo, y sobre todo una disposición interna. La obra de arte puede ser un signo que atestigüe la presencia de pensamientos, sentimientos, capacidades, etc., en el artista.

Le pas d'arms du roi Jean testimonia el virtuosismo verbal de Victor Hugo. *Les Misérables* testimonia sus preocupaciones sociales, pero es igualmente un testimonio sobre los problemas sociales de la época. A. S.

TETRALOGÍA. Conjunto de cuatro obras, generalmente teatrales, sobre asuntos en conexión o que suceden seguidos. Este tipo de agrupamiento resulta ser bastante largo, por lo que tiende a subdividirse. Con mucha frecuencia, una tetralogía se compone de un grupo de tres, más una obra menos relacionada con las otras, que hace la función de prólogo –como la *Tetralogía* de Wagner, compuesta de cuatro óperas, en la que la primera es el prólogo de las otras tres–, o que tiene un carácter diferente –las tetralogías del teatro griego clásico se componían de tres tragedias y un drama satírico–. Pero también hay tetralogías organizadas por pares, con efectos de simetría o de paralelismo. Las *Tetralogías* de Antifonte son grupos de cuatro discursos sobre asuntos criminales ficticios, según el esquema acusación-defensa-respuesta del acusador-respuesta del defensor. Por otra parte, la subdivisión en uno y tres no excluye completamente los efectos binarios: el *Proteo* de Esquilo debía dar la noticia de la muerte de Agamenón y, por tanto, formar una pareja con el *Agamenón* sobre el tema de los *regresos*. *Las Coéforas* y *Las Euménides* forman también una pareja sobre el tema de la venganza del crimen y se centran en la segunda generación de los personajes. En la *Tetralogía* de Wagner, el prólogo, *El Oro del Rhin*, constituye el mundo que, mediante una acción simétrica, *El Crepúsculo de los Dioses* destruirá. A. S.

TEXTO. Sustantivo masculino del latín *Textus*, «tejido, trama».

I - En sentido propio, texto designa una secuencia de enunciados provista de señales que lo limitan y que se propone como unidad de lectura autónoma. Generalmente, el uso del término se limita a las secuencias de enunciados escritos, pero también se puede utilizar para secuencias orales siempre que cumplan las condiciones generales expuestas arriba. Así pues, el texto es un acontecimiento discursivo especial caracterizado por su límite y una cierta coherencia interna. La extensión de un texto puede variar mucho, pero la frase es su límite inferior.

II - Los textos pueden clasificarse, según los géneros discursivos de los que forman parte en: texto científico, texto religioso, jurídico, literario, etc. Cada género textual responde a reglas específicas y posee su propia finalidad. El texto literario es una unidad de análisis principal de las teorías literarias. La estética romántica también era del parecer de que el texto individual en su unidad era el *único* objeto de análisis y que ir más allá o más acá sólo podía destruir el organismo textual. Este postulado ha sido cuestionado y en nuestros días se realizan tanto estudios de unidades intratextuales –por ejemplo, las secuencias narrativas–, como transtextuales –por ejemplo, las relaciones genéricas. No queda sino decir que, por las razones argumentadas al principio, el texto siempre se queda como el eje central del análisis literario, puesto que constituye la unidad global de producción y de recepción.

III - Si la crítica romántica insistía especialmente en el análisis del texto tomado como una unidad, se debía al hecho de considerar que cada texto era un *organismo autónomo*. En el siglo XX, y bajo la influencia de la lingüística, esta idea se ha reformulado en términos de *sistema* y *estructura*. El modelo lingüístico permite pensar en el texto en analogía con la frase como actualización de una estructura referida a un sistema textual subyacente. Del mismo modo que cada enunciado lingüístico presupone la existencia de una competencia lingüística que permite al locutor construir la frase, el texto literario debería explicarse como si se formara cada vez una realización particular de una estructura textual universal subyacente. Dentro del marco de esta concepción, se ha intentado transponer las categorías lingüísticas al análisis textual: al análisis fonológico correspondería un análisis retórico; al sintáctico, el de las leyes de disposición de las unidades discursivas –por ejemplo, las leyes de la narración– y al análisis semántico, el temático. Vista en general, esta concepción se propone edificar una *lingüística textual* que completaría a la clásica, que no va más allá de la frase.

IV - Las investigaciones semióticas han demostrado que una teoría del texto inspirada en la lingüística podría ser fructífera, sobre todo en cuanto al análisis de un tipo textual especial que es el del relato. Desde los estudios de Propp, consagrados a las secuencias narrativas del cuento popular (*Morfología del cuento*, 1928), las investigaciones se han desarrollado y diversificado mucho. Se ha constatado concretamente que gran parte de los textos narrativos se apoyan en un sistema homeostático en tres términos: equilibrio inicial, ruptura del equilibrio y nuevo equilibrio. Esta estructura puede encontrarse en los cuentos de una gran parte de la tradición novelesca.

V - La idea según la cual el texto sería un sistema cerrado, una especie de organismo, puede, no obstante, criticarse en muchos aspectos. En primer lugar, existen numerosos textos literarios que son abiertos y fragmentarios no por accidente. Además, una característica fundamental de la mayor parte de los textos literarios es su *polisemia*. Así pues, permiten muchas lecturas, y también admiten, sin duda, diversos *modelos* de lectura. Nada indica que el modelo que toma al texto como un organismo cerrado sea el único paradig-

ma de lectura que permite dar cuenta del sistema literario. La recepción de los textos literarios está siempre determinada por las estructuras textuales propias: toda lectura es también una *construcción* que, desde luego, obedece en parte a las normas de lectura válidas en una época concreta, pero que, asimismo, implica una parte de creatividad propia del lector individual. J. M. S.

El texto teatral es casi enteramente un diálogo*. Desde el punto de vista material, el texto es una encuadernación impresa que contiene todas las réplicas, a partir del cual se efectúa la puesta en escena.

De manera más general, es la base de la representación. Es la parte escrita que adquiere su valor artístico mediante el espectáculo*, cuando es «dicha» y «representada». ¿Es el teatro, como se ha dicho, el arte del texto? Esto sería negar la puesta en escena, condición física de la representación. H. T.

➢ COPIA, NARRACIÓN, RELATO, TEATRO.

TIEMPO. El tiempo es una *dimensión* * que sólo se puede recorrer en un único sentido irreversible. Elementos sucesivos que se distinguen en él determinan intervalos entre ellos y se ordenan los unos en relación a los otros, según un antes y un después. Tiene una importancia estética considerable y muchas maneras de intervenir en el arte.

I - El tiempo, objeto estético

La condición temporal del hombre, el hecho de que nazca, viva y muera, que su presente se convierta de forma inevitable en pasado, que las generaciones se sucedan, han sido circunstancias profundamente sentidas y, desde hace muchos siglos, fuentes de inspiración artística y literaria. Son incontables las obras que tienen como tema el paso del tiempo y el tiempo en sí. Por tanto, a este respecto, ya se puede considerar al tiempo como objeto estético.

II - El tiempo, dimensión de la obra de arte

1 / El arte del tiempo

No sólo el hombre es en el tiempo, sino lo que él hace, también. Y muchas artes, auditivas (música, poesía), visuales (danza, aire..) o las dos cosas (teatro...), producen obras que tienen por naturaleza una dimensión material de tiempo. La distinción propuesta desde el siglo XVIII entre «artes espaciales» y «artes temporales» olvida el hecho de que algunas artes utilizan ambas dimensones. No obstante, hay que señalar la diferencia entre las artes cuya obra existe simultáneamente en todas sus partes –todas las piedras de un edificio existen a la vez–, y las que su obra tiene una dimensión de sucesión, sus elementos no existen todos en acto de manera simultánea. En ocasiones, se ha querido hacer de esto una especie de tara: «La música desafortunada hiere inmediatamente», decía Leonardo da Vinci. Sin embargo, desde la percepción misma de las obras temporales, se puede comprobar que la evanescencia no es total, porque no existe atomización de instantes independientes. Uno percibe el desarrollo en su conjunto de una melodía, el dibujo de un gesto. Por consiguiente, lo sucesivo tiene unidad a través del tiempo, la duración, una involución en sí misma. Esto permite los efectos de encadenamiento, de continuidad o de ruptura, y de contraste. La obra tiene una velocidad de desarrollo, el *Tempo*, que, por otro lado, puede variar (*agógico*, *tempo rubato*). El *compás* organiza el tiempo en células regulares. Todo esto constituye la duración de la obra considerada en sí misma. Pero ésta también tiene otro tipo de duración, la de la conservación.

2 / La conservación y la transformación de la obra en el tiempo

Tenga o no un desarrollo temporal, la obra cruza el tiempo material e histórico, y lo cruza más o menos bien; toda obra tiene temporalidad. Algunos materiales son frágiles y poco sólidos, otros duraderos, algunos colores son fugaces. Los cuadros sobre fondo de betún –como los de la escuela de Hener– se oscurecen al envejecer, porque el betún se propaga entre los otros pigmentos de color. La pátina puede dar a un edificio un aspecto dorado y una suavidad más favorables que la crudeza de lo nuevo. Además de estas modificaciones naturales, la obra también resiste más o menos los cambios históricos de gusto o del conocimiento. Algunos grandes éxitos no son más que humo de pajas, otras obras siguen siendo apreciadas siempre a través de los siglos. Se indica una diferencia cuando se distingue un *viejo* mueble, que ha sufrido el paso del tiempo, y un mueble *antiguo*, al que ese paso le ha beneficiado.

III - El tiempo de la contemplación

Por consiguiente, si el tiempo interviene en la percepción de una obra y en su supervivencia material, hay que tener en cuenta el hecho de que incluso las obras que en un momento de su historia existen completas a la vez, no sean observadas en todas sus partes también a la vez. Esto queda muy claro en las obras que utilizan tres dimensiones de espacio, como la escultura en alto relieve o la arquitectura: quien las observa, no puede encontrarse al mismo tiempo en el interior o en el exterior del edificio. Tiene de ellas una visión en movimiento, según los puntos de vista sucesivos. El artista, a menudo, prepara modos de aproximación, de avances que ordenan los puntos de vista y contribuyen al lado estético de la obra por la manera en que ella se revela de forma progresiva. Y también cuando la obra es vista por un espectador inmóvil, el avance de la mirada es un hecho bien conocido. La mirada, fijada primero sobre un punto que la atrae. Se traslada después, mediante movimientos discontinuos, inspirados –por lo menos al principio de la exploración–, por la estructura de la obra. Se han podido registrar, mediante distintos procedimientos, estos movimientos de la mirada y estudiar su relación objetiva con la obra y su organización. Del mismo modo, el ojo del lector se traslada a retazos, abarcando una tras otra diversas porciones del texto cuyas letras, sin embargo, existen todas al mismo tiempo.

Así, pues, la obra de arte es temporal en su existencia y sus relaciones con el que la contempla. Pero plantea también tiempos virtuales que no son menos importantes.

IV - El tiempo diegético

El tiempo virtual lo establecen las obras que cuentan o representan algo. El universo de la obra, la diégesis, tiene sus propias dimensiones de espacio y tiempo. La tragedia clásica concentra su acción en un intervalo máximo de veinticuatro horas. El *Cuento de invierno* de Shakespeare dura dieciséis años. Los acontecimientos pueden ser lentos, incluso retrasarse o precipitarse rápidamente. La relación entre la extensión material de la obra y la de la parte de su diégesis que representa, determina una especie de escala espacial. Del mismo modo que se puede pintar un objeto más grande o más pequeño que como es en realidad, se puede sobrevolar rápidamente un largo espacio de tiempo diegético y resumir siglos en una página o, al contrario, hacer durar la narración* durante mucho más tiempo que los hechos expuestos. La representación de una tragedia clásica dura alrededor de dos horas (véase, para más detalles, el artículo *Agógico*). El narrador puede tomar los acontecimientos en otro orden que aquel en el que tienen lugar diegéticamente, salvar intervalos, practicar el retorno hacia atrás, clásico desde Homero y la *Odisea*, etc. Por tanto, existe toda una estética de la relación entre el tiempo diegético y el tiempo de la obra.

Por otro lado, hay que señalar que el tiempo diegético desborda el lugar que se le adjudica dentro de la obra. Si un cuadro representa unas ruinas, ha tenido, dentro de la diégesis, una época anterior donde el edificio estaba intacto y nuevo. La *Chansond de Roland* se inicia en el momento en que Marsile decide proponer la paz a Carlomagno, pero ya había tenido lugar antes una primera negociación, y Marsile, en contra del derecho de gentes, había mandado matar a los embajadores Basile y Basan. Esto se sabe gracias a que se recuerda que Ganelon cree que se le confía esta nueva embajada porque se desea su muerte, y, por salvar su vida, comete traición.

V - El tiempo expresado (sugerido o significado)

Las artes cuya obra no tienen un desarrollo sucesivo –pintura, escultura...– no están privadas de medios para expresar el tiempo. Disponen, por el contrario, de muchos recursos para significar o simbolizar el tiempo, o para causar una impresión temporal o sugerirla.

1 / Los símbolos del tiempo

Esquemáticamente, el tiempo se presenta en la experiencia bajo dos aspectos: cíclico y lineal. La forma cíclica, que tiene como símbolo el círculo y sus derivados, significa el tiempo cósmico: movimientos de los astros, retorno de las estaciones y los días. El tiempo lineal, cuyo símbolo es el vector orientado con sus imágenes anexas representa el tiempo histórico, el tiempo de la vida. *La rueda*, utilizada principalmente en el arte budista, significa en ese caso la sucesión de renacimientos, y los radios que conducen al medio, centro inmóvil del torbellino universal, indican las vías de liberación mediante la realización espiritual. En Occidente, se conoce la rueda de la fortuna. *El zodíaco*, conocido desde la Antigüedad por todas las grandes civilizaciones –cada una poseía el suyo–, simboliza el ciclo solar. Se puede encontrar en las catedrales, en los templos (Dendera), tumbas, palacios –techos astrológicos en algunos del Renacimiento–, etc. *La serpiente que se muerde la cola* es el símbolo de la resurrección en las pinturas funerarias egipcias. El *hilo*, con las imágenes anexas del hilado y del tejido, simboliza el destino humano; la imagen de las Parcas es bien conocida. El *río* simboliza el tiempo que pasa, arrastra, borra (Heráclito). El *camino* es inmóvil, el hombre que lo recorre crea el movimiento, elige libremente la vía ancha o estrecha, la subida o la bajada, y asigna un objetivo al viaje irreversible.

2 / La expresión del tiempo

Representando objetos, seres, etc., el artista confronta diversos tipos de tiempo. La representación de cada uno de ellos requiere procedimientos de composición, técnicas apropiadas y un tratamiento específico del espacio. En el *tiempo mítico*, en el que el mito que forma parte de la experiencia religiosa o cultural de una comunidad, los hombres que la componen pueden reconstituir el conjunto a partir de algunos elementos. Características: personajes poco individualizados, momentos discontinuos representados simultáneamente y técnica conforme a las normas tradicionales. En el *tiempo de la acción*, un mismo personaje se representa muchas veces en diversas fases de la acción descompuesta, o muchos personajes recomponen el acto en sus acciones sucesivas.

3 / El instante que pasa da lugar a múltiples experiencias temporales. *El instante que se alarga:* retratos, naturalezas muertas, paisajes, personajes en reposo, meditando o dormidos, sugieren un gran respiro en la metamorfosis universal. Características: precisión en el detalle, lugar y época identificables y personajes individualizados. *El instante detenido*, a la manera de una instantánea fotográfica, perpetúa un acontecimiento importante (David, *Sacre de Napoléon I)*, o fija una escena pintoresca o divertida (escenas de género). Características: elección del momento culminante en el gesto más expresivo y precisión en la representación de los pesonajes –a menudo retratos–, de los lugares y de las casas. El *instante fugaz*: la fugacidad misma del tiempo es el sujeto de la obra –impresionistas–: contornos vagos, luces inestables, gestos esbozados, colores fragmentados. El acontecimiento resumido en un instante único: Géricault, *La balsa de la Medusa*.

Estos pocos ejemplos no agotan los medios que posee el artista para expresar la sensibilidad al tiempo. Podemos citar los diversos momentos cósmicos, horas, estaciones –pintores chinos–, sin olvidar los caprichos del tiempo onírico. La coexistencia de múltiples tipos de tiempo en una

misma obra es frecuente. El propio espacio posee una orientación temporal, relacionada en particular con la dirección de la escritura y, dentro de la perspectiva tridimensional, con la proximidad o el alejamiento. Cada obra figurativa, al ser una organización específica del espacio, es también una estructura temporal. M. S.

➢ AGÓGICO, ANTIGÜEDAD, ANTIGUO, DIÉGESIS, DIMENSIÓN, EFÍMERO, ETERNIDAD, HISTORIA, INSTANTE, LENTO, MEDIA, MODERNO, MOMENTO, MOVIMIENTO, RITMO, VELOCIDAD, VÍA, VIEJO.

TIERRA DE SIENA. Se llama *sombra* o *Tierra de Siena,* en pintura, un color pardusco, cuyo nombre procede de la Umbría, en Italia. No hay que confundir este término con el anterior. La poesía clásica puede, sin embargo, hacerlos rimar («Porque en la sombra / Del lugar oscuro / Dos ojos de sombra / llorarán» escribe Hugo en *Le pas dàrmes du roi Jean).* A. S.

TIMBRE. El timbre es, con la altura y la intensidad, una de las cualidades fisiológicas del sonido. El timbre es la cualidad sonora propia de un instrumento o de una voz. Por el número y la intensidad de sonidos armónicos emitidos con el sonido fundamental, aquél es capaz de diferenciar dos sonidos de la misma intensidad y altura.

El timbre tiene una gran importancia en estética porque da su color a un sonido, desde el brillo de los metales al temblor de los violines. El timbre es, en cualquier caso, el rostro y la voz del instrumento. Y al igual que no hay dos personas iguales, tampoco hay dos timbres idénticos. Un buen «luthier» reconoce tal o cual voilín entre los demás. Todos los grandes compositores se interesan por los timbres y los posibles efectos que podrían obtener con un instrumento en concreto o con muchos instrumentos reunidos en una unión especialmente significante. Los colores, la «paleta» sonora, son a menudo la firma de un músico. De ese modo, se reconoce con facilidad a los compositores del *Grupo de los cinco** rusos con sus timbres cambiantes y brillantes. En Francia, H. Berlioz se apasionó por los timbres, que utilizó con audacia innovadora (*La Symphonie Fantastique*). En su *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) escribió «Todo cuerpo sonoro puesto en movimiento por el compositor es un instrumento musical», abriendo así el camino a todas las investigaciones contemporáneas. En Austria, A. Schönberg también investigó los timbres y trató a un conjunto orquestal como a solistas cuyos instrumentos sonaran de forma diferente, transfiriendo las mismas notas de un instrumento a otro. Escribió una obra titulada *Melodía de timbres* (Klangfarbenmelodie).

El timbre tiene una gran importancia en el terreno de la voz. Se clasifica a las voces por la calidad de su timbre, que depende de la conformación de la cavidad buco-faríngea y de factores endocrínicos.

El timbre da a la voz su color, como a todo instrumento –ella será clara, oscura, blanca, cálida, etc.–, pero también su volumen y su mordiente. El timbre de una voz puede transformar un canto, una música o una melodía y darle su propio carácter. Las voces mediterráneas tienen reputación por el calor de su timbre, las de los países nórdicos, por su pureza (voces «blancas» de los tenores eslavos...). L. F.

➢ VOZ.

TINTA

I - En sentido propio

Líquido negro, o a veces coloreado, utilizado con pluma o, más o menos diluido, con pincel; es el material usado para la caligrafía*, el dibujo* a pluma, la aguada*. Líquido más espeso que graso, que sirve para la imprenta*, el grabado*. (El líquido marrón oscuro segregado por la sepia se denomina *tinta* únicamente en relación al animal vivo y considerado como hecho zoológico; utilizado en aguada por el artista, toma el nombre de *sepia.)*

II - En sentido figurado

Estilo* o éthos* de una obra literaria, de un escritor.

➢ MORENO.

TIPO. Del griego «typos», huella, de donde sale carácter, forma, y de aquí modelo, ejemplo. El término tiene dos significados en estética:

I - Carácter de imprenta. Este significado concierne a las artes gráficas y artes del libro.

➢ TIPOGRAFÍA.

II - Objeto concreto que presenta de forma especialmente clara los rasgos característicos que determinan un conjunto; por ello es un ejemplo impresionante, y como un caso ideal. Lo propio del tipo es, pues, unir la individualidad viva y concreta con rasgos generalizables, comunes a toda una categoría de seres. Se ha venido observando que el arte tiene una aptitud especial para crear tipos. Sus creaciones singulares adquieren el valor de Ideas. Además hace percibir en la realidad lo que quizá no se habría observado a no ser por él, ya que lo presenta de manera pura e intensa, mientras que los seres reales lo son de una manera más atenuada, menos clara. Es justo por eso que tantos nombres de personajes literarios, por ejemplo, se vuelven nombres comunes: el personaje es el tipo en sí de todo un conjunto de seres, y se dice un quijote, un tartufo, un don juan. A. S.

➢ ARQUETIPO.

TIPO (dramático). No tiene sentido estético más que en teatro: se refiere al género de papeles representados por un actor. La característica común a estos papeles puede ser física *(dama joven, elegante),* psicológica *(ingenua, muy enamorada),* social *(rey, criado, doncella, barba),* incluso definida por el comportamiento en escena *(actor cómico)* o la importancia *(papel principal).* La noción se fundamenta, en primer lugar, en la idea exacta de que es necesaria una cierta correspondencia entre el actor y su personaje, que no cualquiera puede interpretar cualquier cosa (es penoso un papel de muchacha joven representado

por alguien de bastante más edad; es preciso tener valor y arrogancia para interpretar Zerbinette; ¿puede uno imaginarse a Scapin grueso, pesado y gordo?). El término estaba también ligado a un repertorio bastante homogéneo y a compañías de composición estable, de donde resultan repartos iguales de una pieza a otra. Pero hay que tener en cuenta las capacidades de un actor para introducirse en los diversos personajes; una clasificación fija de los tipos de papeles está condenada a la caducidad, a medida que la literatura teatral se renueva; y, por otra parte, una lucha contra el divismo ha conducido a algunos teatros a confiar los papeles importantes y los secundarios tanto a unos como a otros. Además, esta noción, en uso hasta finales del siglo XIX, es hoy en día obsoleta.

➢ ACTOR, COMEDIANTE, DISTRIBUCIÓN, INTÉRPRETE, ROL, COMPAÑÍA.

TIPOGRAFÍA. Procedimiento de impresión cuyos elementos impresores, letras independientes llamadas «caracteres», y motivos decorativos (letras floridas, viñetas y adornos finales) están en relieve. Las formas impresoras pueden ser planas, constituidas por páginas elaboradas en el taller de composición, o cilíndricas, preparadas por el Taller de Clichés. Cada vez se recurre más a la fotocomposición, gracias a la cual el proceso de llevar a página se transforma en montaje de películas que consiste en establecer y fijar en un soporte transparente todos los elementos de la página.

Para que armonicen el texto y la decoración, el tipógrafo tiene que escoger, por un lado, motivos y caracteres de un mismo estilo, por el otro, disponer los bloques imprimidos en relación con el fondo siguiendo una geometría aceptable para la visión. A veces, recuperando una tradición que se remonta a la época de los manuscritos, reactivada por Mallarmé en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard;* los escritores exigen del editor que dé una visión pictórica y plástica. Así, los Futuristas* italianos y rusos, los poetas Dada* inventan una tipografía en la que se mezclan caracteres de distintos cuerpos, entintados de manera diferente e incluso coloreados; crean también las «analogías dibujadas» en las que las letras, dispuestas en semicírculo, en oval, en oblicuo, en espiral, o en vertical, traducen el significado de la palabra. Algunos poetas dan a la tipografía un valor rítmico y musical: debe sugerir las entonaciones del habla. Cuando la página no contiene más que el texto, la composición asgura la legibilidad material, pero también presenta un aspecto estético y sensual en la existencia simultánea y la disposición relativa de los caracteres más o menos intensamente negros, eventualmente letras floridas en color, y blanco (sobre todo los márgenes).

La tipografía se dirige simultáneamente al juicio al que le ofrece un texto para descifrar, a los significados que libera de valores, o sea, a negros más o menos intensos o colores más o menos vivos, y a la imaginación, a la que le propone la construcción de un mundo adornado con imágenes, el paisaje mental que rodea al texto. F. J.

➢ BLANCO, COMPOSICIÓN, ESCRITURA, IMPRENTA.

TITULADORA. Esta palabra designa un equipo técnico más o menos complejo destinado a la toma de vista cinematográfica imagen por imagen, esencialmente compuesto por una cámara llamada vertical, fijada sobre una mesa y movida por medios mecánicos, por un material de iluminación y por la mesa sobre la que se posa el documento que debemos filmar.

Utilizada tanto en el cine como en la televisión, la tituladora permite realizar las fichas técnicas, títulos, subtítulos de las películas en tomas de vista reales y toda la gama de películas comprendida entre el documental y los dibujos animados. Así, se puede hablar, por extensión, de una «estética de la tituladora» para designar los efectos estéticos particulares y para la mayor parte de efectos rítmicos obtenidos por la toma de vistas imagen por imagen. No obstante, si tienen en común el obedecer a esta técnica particular, parece más correcto considerarlos separadamente en el interior de las diferentes categorías que utilizan esta técnica de toma de vista. R. B.

➢ ANIMADO/ANIMACIÓN.

«TOMBEAU». Obra literaria o musical consagrada a la memoria de un muerto, en particular de un escritor o un músico (*Tombeau de Edgar Allan Poe, Tombeau de Charles Baudelaire,* de Mallarmé; *Tombeau de Couperin,* de Ravel). En este último caso, a menudo el «tombeau» rinde homenaje al muerto inspirándose en su forma de hacer. A. S.

➢ CELEBRACIÓN/CELEBRAR, FÚNEBRE, FUNERARIO, MUERTE.

TONAL. Se dice de una música escrita en el modo* mayor o menor (ejemplo: *do* mayor: *do-re-mi-fa=sol-la-si-do*). Cada período histórico tiene su modo, su gama favorita. La música tonal ha reinado prácticamente por completo desde 1650 en Occidente. Aunque la música moderna la haya rebasado o renegado de ella desde 1910 aproximadamente, por hablar de los más audaces, ella conserva hoy en día toda su supremacía sobre la música «ligera». Surgidos de los modos de Iglesia de la Edad Media, el mayor y el menor se imponen seguramente a causa de su estructura sonora, que instaura notas privilegiadas con atracciones que llaman a otras notas hacia ellas. Si tocamos la gama de *do,* todas las blancas del piano, y nos detenemos sobre *si,* se verá que reclama *do.* Si tocamos las cuatro notas *si-la-sol-fa,* que en la Edad Media se llamaban *diabolus in musica,* se comprobará que el deseo por la nota *mi* es irresistible. *Si,* que quiere ir hacia *do, fa* que tiende hacia *mi...,* tal es la jerarquía de la música tonal. El acorde de dominante*, por ejemplo *sol-fa-sol-si,* seguido del acorde de tónica *do-mi-sol-do* (cadencia perfecta), nos muestra la potencia psicológica y afectiva de la música tonal. Lo primero que contienen *si* y *fa* (ver más arriba) es tensión, interrogación, inestabilidad; lo segundo es el

puerto, la llegada, el punto fijo. Esta estética, avalada por J. S. Bach y glorificada por Mozart, puesta en cuestión por el Romanticismo y combatida en el siglo XX, compromete al alma de toda una sociedad que consideraba como edificio la sinfonía* y como necesidad vital la seguridad de la cadencia* perfecta. E. H.

➢ MENOR *[II]*, MODO.

TÓNICA. En las gamas mayores y menores, primera y última notas de la gama, que se encuentran a la distancia de una octava. Esta nota da su nombre a la tonalidad general de la obra, y el acorde completo, construido a partir de ella (*do-mi-sol-do,* en *do* mayor) sirve de conclusión a la obra dando la sensación de algo terminado y de serenidad, que es la razón de ser de la música tonal*. E. H.

➢ TONAL.

TONO. Esta palabra, que significa etimológicamente *tensión* (del latín *tonus*), ha adquirido poco a poco gran cantidad de significados distintos, de los cuales algunos se utilizan en estética.

I - Calidad de la voz hablada, reunión del timbre con la altura en la que se sitúa la voz.

➢ TIMBRE, VOZ.

II - Cualidad del estilo en las artes del lenguaje, por extensión, cualidad del comportamiento en sociedad. Es una característica particular formada por el registro del lenguaje, los matices de la inflexión de voz, la sugerencia de una atmósfra afectiva y de la manera de dirigirse a los otros o de comportarse con ellos. Se aprecia sobre todo desde un punto de vista claramente estético, sea en literatura, en el arte de vivir, en la adaptación de un tono a las circunstancias, al medio, al carácter o a la condición de un personaje.

➢ AMBIENTE, ATMÓSFERA, REGISTRO.

III - En música: A) Intervalo de segunda mayor; el que existe, por ejemplo, entre *do* y *re*. A. S.

➢ INTERVALO.

B) Tonalidad, gama* elegida para componer un fragmento mayor o menor. La *Sinfonía pastoral,* por ejemplo, se compuso en el tono de fa mayor. E. H.

➢ TONALIDAD.

IV - En pintura: A) Por analogía con la tonalidad en música, cualidad especial de los colores más o menos cálidos o más o menos brillantes, vivos, intensos. Se llama también tono a las variaciones que adopta un color: múltiples tonos de azul*, de rojo, según su claridad y su intensidad. A veces se aplica también al matiz dependiendo de su grado de acercamiento al color vecino. B) Color* general de un cuadro, efecto de conjunto debido al color dominante. A. S.

➢ ESCALA *[II]*.

TOQUE MAESTRO. Manera intuitiva y espontánea para conseguir una fabricación artesanal. Es un término de estética para las artes decorativas* y plásticas*. A. S.

TORCIDO / ALABEADO / IZQUIERDO / ZURDO

I - Sentido inicial

Está desviado lo que no avanza derechamente, y, por consiguiente, lo que obra o es realizado de manera incorrecta y torpe. La falta de destreza es el estado de quien obra de este modo (evítese el confundirla con otro sentido de la misma expresión, según el cual ésta designa el estado del *zurdo,* de quien usa espontáneamente su mano izquierda en ocasiones en que la mayoría de los hombres se sirven de la derecha). Recuérdese el parentesco entre «destreza» y la cualidad correspondiente al «hacer las cosas a derechas», es decir, de modo recto o correcto. En estética, la voz «torcido», tomada en este sentido *I,* se utiliza peyorativamente, e indica una realización desprovista de gracia, rigor o destreza, aunque sea de manera puramente intelectual (por ejemplo, de una novela se dice que tiene un plan desmañado, o de un escritor, que redacta incorrectamente). Sin embargo, una realización carente de destreza puede tener su punto de partida en una concepción interesante, en una idea valiosa. Y también sucede que la torpeza tenga un cierto encanto, cuando aparece como una ingenuidad que puede tener cierto frescor.

➢ TORPEZA.

II - Sentido matemático

En uso más preciso del sentido inicial, se llama en geometría *figura alabeada* (un tríangulo, un cuadrilátero... alabeado) aquella cuyos vértices no estén todos en un mismo plano, y se llama *curva alabeada* a la que tiene tres dimensiones (una espiral alabeada...). Este empleo del término no es muy frecuente en estética; con todo, tiene la ventaja de permitir caracterizaciones precisas y exactamente definidas de las obras de arte espaciales: escultura, arquitectura...

III - Sentido derivado

Siendo diestra en su mayor parte la humanidad, *zurdo* ha venido a designar el lado de la mano con la cual se obra más torpemente; la izquierda y la derecha son, entonces, las dos direcciones antitéticas del espacio por referencia con un eje o un plano axial central; el lado izquierdo es donde, en el cuerpo humano, se sienten los latidos del propio corazón. Las nociones de izquierda y de derecha son importantes en todas las artes espaciales (artes plásticas, artes del espectáculo...); pero unas veces estos lados se definen desde dentro de la obra, y otras por un espectador colocado de frente, de modo que izquierda y derecha se encuentran, entonces, invertidos entre sí. Para evitar confusiones, ciertas artes han desarrollado un vocabulario técnico especial; así, en el teatro se llama *lado del patio* el lado del escenario que está a la derecha para el espectador, pero a la izquierda respecto del actor que le está enfrente, y *lado del jardín* el otro lado.

El simbolismo de la izquierda y de la derecha interviene en la composición de ciertas obras, principalmente de carácter religioso. En este senti-

do, se advierte en las representaciones de la *Anunciación,* tema con dos personajes, que el Ángel –muy raras veces cercano– es colocado a la izquierda, y la Virgen, a la derecha. Esta composición puede explicarse mediante un doble simbolismo: *1)* por el carácter preponderante de la derecha –la Virgen, jerárquicamente, está por encima de los ángeles–; *2)* la dirección izquierda-derecha se relaciona con la representación del tiempo. En las civilizaciones en que la escritura se lee de izquierda a derecha, el vector orientado izquierda-derecha representa la dirección pasado-futuro. La izquierda es, según esto, el lugar de los orígenes, y, por tanto, del mundo divino de donde procede el Ángel. La derecha representa el mundo temporal, el de la acción en la que se encuentra la Virgen. En las civilizaciones en que la escritura se orienta de derecha a izquierda se invierte el simbolismo. Así se explica que las pinturas chinas en rollos deban ser desarrolladas de derecha a izquierda por el espectador. En las liturgias, las danzas y el teatro tradicionales, se observa por lo general el simbolismo de la derecha y la izquierda. Por otro lado, la relación izquierda-derecha se integra en la estructura general del espacio plástico, en relación con los demás componentes de este espacio: arriba-abajo, vertical-horizontal-oblicuo, simetría-disimetría, etc. M. S.

➢ Dirección, Disimetría, Espacio, Simetría.

TORNASOLADO. En sentido propio, quiere decir animado de reflejos variados y brillantes, que se modifican según el punto de vista, como el que atribuimos al ojo de gato. Las sedas, las pedrerías, son cambiantes. Por extensión, se habla de colores cambiantes, por ejemplo, en pintura, para designar colores claros, diversos y de contornos imprecisos; se califica de cambiante un espectáculo que ofrece una multitud en movimiento y de brillantes colores. Tomado en un sentido propio, el término cambiante no es nunca peyorativo.

Pero cambiante se toma también en un sentido figurado, por ejemplo, en música, en literatura. Un estilo cambiante se refleja en efectos vivos y variados, y busca efectos a partir de detalles luminosos y diversos. Una orquestacion cambiante entremezcla timbres variados. En este sentido figurado, el término cambiante no es siempre un elogio. A. S.

➢ Vivo.

TORPEZA. La torpeza es el defecto de un artista que no está en plena posesión de su arte, o no controla suficientemente sus movimientos. Una torpeza es aquello que en una obra da muestra de ese defecto en su autor. Hay torpeza, por ejemplo, al desviar un trazo, al poner una mancha de color al lado del lugar exacto de donde se quería, etc. Es una torpeza, no situar un párrafo ahí donde perjudica el efecto de los párrafos próximos, a la vez que éstos perjudican su propio efecto. La torpeza afecta a la precisión de la acción del artista y a la perfección técnica de la obra; no impide la presencia de cualidades en la concepción, ideas interesantes o incluso de hallazgos, pero impide obtener en la puesta en práctica todo el partido que merecían. A. S.

➢ Desgraciado, Ladeado.

TOTAL (arte)

I - Arte dirigido a todos los sentidos

La idea de un arte total fue desarrollada por los románticos. Para ellos, cada arte representaba el aspecto degradado de un lenguaje original que engloba a todos. La «síntesis de las artes», uno de los grandes proyectos del Romanticismo que Wagner intentó abordar, se proponía encontrar este lenguaje primordial. Sin embargo, estas tentativas se dirigían a la vista y al oído, a los que en ocasiones se imaginaba junto al olfato, haciendo intervenir a los perfumes; pero el gusto y el tacto quedaban excluidos. A principios del siglo xx, A. Scriabine concibe el proyecto de integrarlos en un *arte total* con vistas a una obra cósmica, el *Mystère.* El arte total no podía excluir ningún sentido, su objetivo era transformar al hombre en su integridad. La muerte interrumpió el trabajo preparatorio, antes de que el autor hubiera precisado cómo pretendía realizar esta vasta empresa. Aunque no escribió nada sobre este asunto, él se explicó en conversaciones que refiere B. de Schloezer: en las obras que utilizan simultáneamente múltiples disciplinas –la ópera, el ballet– cada arte guarda cierta autonomía: el libreto de una ópera puede leerse de manera independiente de la música. El arte total, tal como lo consideraba Scriabine, debía ser una polifonía constituida no por voces paralelas –una voz musical, una voz gestual, etc.–), sino por un tejido en el que se entrelazarían sin poderse disociar todos los registros sensoriales, comprendidos en ellos el gusto y el tacto. No sorprende que este *arte total* se concibiera con vistas a una obra de carácter litúrgico, ya que la liturgia*, desde la Antigüedad, lleva a cabo hasta cierto punto esta unión de los cinco sentidos en el desarrollo de una forma estética única, la celebración litúrgica: la vista –arquitectura, vestidos, imágenes–, el oído –música, cantos, palabras–, el olfato –el incienso–, el tacto –el beso de paz, imposición de las manos, unción, e incluso la prostitución sagrada en algunos cultos antiguos–, el gusto –comida para comulgar, ingestión de los alimentos correspondientes al sacrificio–, etcétera.

En nuestros días, el arte total o, más bien, las investigaciones realizadas sobre él, adoptan otra dirección: sometido a la acción de los sonidos, de colores y de perfumes, situado en un lugar cerrado del que él es el centro, el sujeto es llamado a tomar conciencia de sus propios sentidos y a colaborar en la obra que se hace en él y fuera de él (el origen poliartístico o poli-origen de Schwartz). En el lado opuesto de esta experiencia individual, se convocan a multitudes enteras para asistir a espectáculos como los que organiza J. Cage, pionero infatigable de estas exploraciones estéticas. Además de teóricos y músicos, se puede ver en ellos a acróbatas, deportistas, obreros y objetos diversos: balones, vehículos en movimiento, etc. Destinadas a todo el mundo sin excepción, estas

manifestaciones constituyen sin duda una nueva síntesis, pero se puede hablar de una «síntesis de las artes» o de un «arte total», aun cuando haya que apelar tanto a fenómenos no elaborados (ruidos, movimientos espontáneos, incidentes imprevistos), como a formas organizadas. En lo que hoy se denomina «arte minimal», se debe ver más bien una tentativa de síntesis, tanto como sea posible, entre el arte y la vida cotidiana.

II - Arte que abarca la totalidad de obras que se realizan

Este significado, poco utilizado, fue objeto de un artículo de E. Souriau –«L'oeuvre totale», *Revue d'Esthétique*, 1980, n.° 3-4, p. 31–, en el que el autor plantea la cuestión de forma audaz «¿Comprende la música total el tam-tam de la cacerola? ¿Comprende la escultura total al idiota que esculpe una castaña de indias?, ¿o al hombre que apila cubos de plexiglás? E. Souriau responde afirmativamente. Sin minimizar la aportación del talento y del genio, el autor muestra que toda obra, si es original, debe resolver cierto número de problemas técnicos, funcionales y estéticos dependiendo del material, del lugar y las circunstancias –encargo, presupuesto...–, imperativos a los que todos los artistas, desde los más mediocres a los más grandes, tienen que responder. Cada uno está obligado a trabajar sobre el fundamento común, llevado por la corriente de las soluciones adoptadas o contra ella; y también sobre ella se elaboran las futuras orientaciones de cada arte. M. S.

«TOUR DE FORCE»

I - Sentido propio

Realización muy difícil y, por lo general, peligrosa para quien su cuerpo es su herramienta de trabajo. Los «tour de force» se utilizan, sobre todo, en el circo y en el music-hall. No tienen como prioridad la belleza, sino que su actuación resulte un éxito. Se llevan acabo para causar admiración no exenta de temor, debe parecer que se realizan con comodidad, pero sin ocultar la dificultad (algunos artistas simulan al principio que las hacen mal, con el fin de mostrar qué difícil es lograr realizarlas con éxito). Cuando se introduce un «tour de force» en un ballet, el elemento estético se convierte en primordial. Ciertos pasos difíciles, como el «grand écart» se consideraron «tour de forces» indignos de la danza clásica. En la actualidad, la acrobacia se ha convertido en algo corriente dentro del ballet. G. P.

II - Sentido figurado

Se aplica a todo resultado que exige la superación de una dificultad grande, principalmente una dificultad de orden técnico. Escribir poemas en versos de una sola sílaba, por ejemplo, puede calificarse de «tour de force». G. P.

TRABAJO. *I* - Actividad consciente, organizada, con un cierto carácter de tensión y severidad, y dirigida a la obtención de un resultado pretendido. El trabajo aquí se opone tanto a la inacción como al juego*, en tanto que este último es su propio fin y que sólo se practica en la medida en que divierte; mientras que el trabajo se halla sometido al objetivo de conseguir algo. El trabajo no es necesariamente penoso o agotador, también existe el trabajo fácil y trabajar sin esfuerzo, pero no se practica por placer, incluso cuando se obtiene.

El trabajo que interesa a la estética es el del artista. Se ha descuidado o minimizado en demasiadas ocasiones la importancia que tiene, como si las obras de arte nacieran de sí mismas, o que el artista se comportase de una manera inexorablemente perfecta desde el principio, movido por un saber hacer instintivo. De hecho el arte requiere mucho trabajo y la mayor parte de los grandes artistas fueron grandes trabajadores.

II - Clase del género definido en *I,* actividad que tiene todas las características procedentes, además de servir para ganarse la vida. El trabajo con este significado *II* es el oficio, la profesión, separa al artista profesional del aficionado*. El artista entra así en la función misma de artista, en la vida social y económica de una sociedad. A. S.

➢ Oficio, Profesional.

TRADICIÓN. Del latín *traditio,* de *tradere:* remitir, transmitir.

Según se utilice el término en singular, con el artículo determinado –a veces incluso con mayúscula, «la Tradición», o con artículo indeterminado, y admitiendo el plural –una o varias tradiciones– el sentido es muy diferente. Estos dos usos serán, por tanto, examinados de forma diferente.

I - La tradición

Transmisión a lo largo de generaciones de una enseñanza de carácter religioso o filosófico, de un conjunto de ritos, de conocimientos, de instituciones, de principios morales basados en dicha enseñanza. Su origen es atribuido a un fundador sobrehumano: divinidad, profeta, ser sobrenatural, antepasado importante, etc., se remontaría a un pasado inmemorial o incluso al origen de la humanidad.

Hay que distinguir tradición y herencia. Esta última se recoge tras la muerte; la tradición, oral antes de fijarse mediante la escritura, se transmite entre los vivos. Su función es doble:

1 / Transmitir intacto el contenido doctrinal esencial.

2 / Determinar los marcos formales en los que se podría realizar, especialmente en los ritos, las artes o las instituciones.

En estética, la tradición establece la unidad de estilo en el interior de cada civilización tradicional y orienta la evolución de las diferentes artes según la adquisición de nuevas técnicas, las corrientes del pensamiento o las influencias asimiladas. En estas civilizaciones, la frontera entre lo religioso y lo profano es difusa, y el estilo de ambos se diferencia muy poco.

En Occidente, *grosso modo* hasta el Renacimiento, la tradición cristiana supo mantener un armonioso equilibrio entre la perpetuación de los grandes temas bíblicos de una parte, y la evolución lenta pero continua de su encarnación en las formas plásticas, musicales, arquitectónicas, acor-

des a la sensibilidad de las generaciones sucesivas y de las etnias, permitiendo, incluso en la celebración del culto, la expansión de estilos litúrgicos muy diferenciados.

Pero el equilibrio de lo que no puede modificarse sin correr el riesgo de una desviación doctrinal, la determinación del necesario margen de libertad dejada a los creadores, es frágil. Un doble peligro acecha a los que velan por la tradición: un gran laicismo que provoca la ruptura o la lejanía y acaba por disgregar a las culturas tradicionales, y un excesivo rigor que las esteriliza por desecación. Ambos excesos tienen un mismo resultado: la muerte de la tradición. Esta última, sin embargo, puede mantenerse en zonas aisladas. Podemos observar hoy en día en la India, en Japón y en otros lugares la subsistencia e incluso el desarrollo de ciertas artes tradicionales dentro de culturas altamente científicas e industriales.

Añadamos que en las civilizaciones tradicionales, todas las actividades y conocimientos pueden servir de vehículo para una enseñanza tradicional: disciplinas corporales y militares –artes marciales– e intelectuales –gramática, matemáticas– eran transmitidas por maestros espirituales. En la Europa medieval, las iniciaciones a oficios desempeñaban el mismo papel.

II - Una o varias tradiciones

Por extensión, se llama tradición a la perpetuación de costumbres, de usos, de los que algunos están relacionados con la tradición, pero cuyo significado se olvidó. Se puede encontrar este tipo de tradiciones en los comportamientos sociales y en el ámbito regional: reglas de cortesía, agricultura, artesanía, cocina, festivales, folclore, etc. Su estudio, a veces, permite a los etnólogos remontarse a su origen. Las tradiciones preservan los particularismos de cada región e introducen un poco de diversidad y fantasía dentro de la uniformidad de la civilización industrial. De este modo, en la actualidad existe preocupación por preservar las tradiciones, desarrollarlas e incluso de hacer renacer algunas que están en vías de desaparición. A veces, estas tentativas artificiales degeneran en meras atracciones turísticas. Danzas y cantos folclóricos practicados por grupos especializados contrariamente a su vocación, y no por el conjunto de la población, introducida en el gusto –en ocasiones, el mal gusto– del momento, prueban que las tradiciones no se pueden vivir artificialmente durante mucho tiempo. Hay que entender que los nuevos tiempos engendran –quizá– tradiciones nuevas. M. S.

➢ Cábala, Enseñanza, Folclore, Iniciación, Oral, Religioso, Sagrado, Uso.

TRAGEDIA

I - De lo histórico a lo estético

Se han propuesto muchas definiciones para la tragedia. Algunas definen más bien la tragedia de una cierta época pero, por otra parte, su definición no es posible sino a partir de los hechos que están situados en el tiempo. Así pues, las concepciones históricas deben ser el punto de partida de una definición estética que quiera expresar lo esencial del témino.

1 / La tragedia griega

Se desconoce su origen (no hay que confundir el origen histórico con los fundamentos psicológicos u ontológicos, objetos de reflexión para Schopenhauer o para Nietzsche; véase *Trágico*). Etimológicamente, τραγῳδία quiere decir «canto de macho cabrío». ¿Canto de una ceremonia donde se sacrifica a un macho cabrío, como admitían generalmente los griegos? ¿Canto de una competición que tenía como premio un macho, como pensaban los latinos? ¿Canto de un coro disfrazado con pieles de machos cabríos en las sátiras? Pero las sátiras hombres-cabras son helenísticas, la Grecia clásica representaba las sátiras como si los hombres fueran caballos. ¿O «catarsis» mediante un macho cabrío que tiene la función de emisario? Pero confiar esta misión a un macho cabrío es una costumbre hebrea, no griega. Se han realizado todavía conjeturas más frágiles. ¿Qué relación hay con los misteriosos «coros trágicos» señalados en Sición por Herodoto (V. 67)? ¿O acaso la tragedia tendría su origen en el ditirambo*, al estar dialogado por los personajes, como indica Aristóteles? De todo esto, hay que reconocer que no se sabe nada.

Lo que se puede afirmar es que la tragedia como *género teatral literario* aparece en Atenas y su carrera, realizada en el tiempo transcurrido entre pocas generaciones, es fulgurante: producción abundante, representaciones solemnes de obras premiadas en concursos ante un público apasionado y algunas obras geniales que dan al género un valor fundamental dentro del patrimonio cultural de la humanidad. Se puede mantener, entonces, la excelente definición de Wilamowitz: «Un fragmento completo en sí mismo de la leyenda heroica, tratado poéticamente en estilo sublime, para ser representado como parte integrante del culto público, en el santuario de Dionisos, por un coro de ciudadanos de Atenas y dos o tres actores».

Y después, tras la muerte de Eurípides, se extingue el fuego sagrado. Aún se representan tragedias célebres, apenas se escribe, el teatro evoluciona hacia la Comedia Nueva. Más tarde, los latinos se limitan a imitar a los griegos. Se puede retener de toda esta época, para buscar la esencia de la tragedia, las obras conservadas –sobre todo lo que subsiste de Eurípides, Sófocles y Esquilo– algunos testimonios o fragmentos y lo que queda de las reflexiones de teóricos (esencialmente de la *Poética* de Aristóteles).

2 / La Edad Media

Se ignora la tragedia griega y el teatro cultiva otros géneros. La palabra tragedia existe siempre, pero con un significado diferente: literatura narrativa de estilo noble.

3 / La época clásica

Redescubrimiento de la tragedia clásica antigua, una nueva ola rompe sobre toda Europa: segunda mitad del siglo XVI, se intenta la tragedia; siglo XVII, encuentra su perfección y su apogeo, se le podía aplicar lo que decía Aristóteles para la tra-

gedia antigua: «deja de cambiar, porque había encontrado su propia naturaleza»; siglo XVIII, da signos de fatiga; por último, extinción lenta cuando el teatro romántico establece otras formas.

La tragedia renacentista varía según los países –pero el clasicismo francés la domina– y sus fronteras son un poco imprecisas con relación a géneros cercanos como la tragicomedia*. Las circustancias son aquí muy numerosas: se poseen obras completas de los Grandes (Corneille, Racine) y gran parte de una producción ya de por sí abundante (Jodelle, Garnier, Montchrestie, Rotrou, Tristan l'Hermite, Thomas Corneille, Campistron, Crébillon, Voltaire..., por citar sólo a los franceses, y, entre ellos, a los que más éxito tuvieron). Se conservan gran cantidad de escritos teóricos sobre la tragedia (J. C. Scaliger, Chapelain, el abad de Aubignac, Boileau, Saint-Evremond, Marmontel...) y, sobre todo, los autores trágicos que reflexionan sobre su arte (Corneille, principalmente, pero también Racine o Voltaire).

Hoy en día, apenas se escriben tragedias y, con frecuencia, se considera a este género como muerto. Es arriesgado profetizar: si en el teatro trágico actual no se puede hablar propiamente de tragedias, nadie puede afirmar de forma válida que la tragedia no disfrutará mañana de una tercera juventud.

Es a partir de todos estos hechos cuando se puede buscar la esencia de la tragedia; reside en sus características comunes.

II - La naturaleza de la tragedia

Además de las definiciones históricas, las fórmulas propuestas por numerosos autores se establecen sobre una de sus variedades consideradas subjetivamente como «la verdad», o sobre *lo trágico*, que no es exactamente lo mismo que la tragedia. Así pues, hay que comenzar por situar estos dos conceptos el uno con relación al otro.

Para que haya tragedia, tiene que estar presente lo trágico, al menos al principio. Pero no ocurre lo mismo con lo recíproco. Si todo lo que es tragedia es trágico, todo lo trágico no es forzosamente tragedia. Puede haber novelas trágicas, poemas no teatrales y trágicos (*Les Tragiques*, de Agrippa de Aubigné, muchos de los *Poemas Trágicos*, de Leconte de Lisle), incluso entre lo trágico no literario (la *Sinfonía trágica*, de Schubert). Por tanto, el análisis de lo trágico requiere un apartado especial (véase *Trágico*). Pero esto nos introduce en la definición de la tragedia.

1 / La tragedia es un género definido por la conjunción de una cierta forma y un éthos concreto

La primera característica de la tragedia es, por tanto, su pertenencia a una *categoría estética**. Sin embargo, si se quiere tener en cuenta el corpus completo de obras tituladas *tragedias*, hay que señalar que su categoría estética no se concibió siempre con el mismo rigor. De aquí derivan dos significados de la palabra.

A / *Sentido estricto*: Que es el de la palabra durante la primera mitad del siglo XVII aproximadamente; en este sentido no existe tragedia más que con éthos trágico. Una obra de teatro puede tener la forma de una tragedia y un éthos cercano a lo trágico, pero no se la tiene por tragedia. La tragedia se define por *la presencia de un éthos trágico dentro de una forma determinada.*

B / *Sentido amplio*: Hacia la mitad del siglo XVII, la palabra «tragedia» adquiere una extensión más grande y se relaja un poco la delimitación del concepto. ¿Se debe esto a una decantación del vocabulario, que lleva a abandonar algunas riquezas verbales del barroco por un cierto despojo clásico? ¿O al deseo de oponer rigurosamente comedia y tragedia y, por tanto, sustituir una clasificación dicotómica por una clasificación combinatoria? ¿O al prestigio de la tragedia, que lleva a los autores a querer vincularse al teatro serio? El caso es que la tragedia va a dar lugar a lo que se llamaba tragicomedia primero, que no admitía sólo lo trágico, sino también lo *dramático**. El tipo *A* es, en ese caso, una especie de tipo *B* ampliado, tipo *B* definido por *un éthos compuesto de características comunes de lo trágico y lo dramático, dentro de una forma que es siempre la del significado A.* Así pues, es esta forma la que hay que analizar a continuación.

2 / La tragedia es un género literario teatral

La tragedia es, en primer lugar, un texto escrito en cierta lengua; por tanto, es una obra literaria que está destinada a la representación (real o imaginaria). Aristóteles la definía en el capítulo VI de la *Poética* como «una acción representada por gentes que actúan, y que no tiene forma narrativa». Incluso si contiene alguna narración, el narrador está en escena, encarnado por un actor; el autor coloca frente a frente al mundo de la obra y al público. Una tragedia es una obra de teatro; dejando aparte la Edad Media, este punto cuenta con la unanimidad de los autores de sus distintas definiciones.

3 / La tragedia es un poema

No hay tragedia en prosa. Los intentos realizados en este sentido han terminado siempre por crear algo distinto (por ejemplo, el drama* en el siglo XVIII). La forma poética es parte de la esencia de la tragedia.

Esto es para el género una especie de sacralización. Su discurso encanta, igual que los personajes, que se auto-sacralizan, si es que puede decirse así, mediante un discurso poético en primera persona. El público está en contacto directo con un universo –el de la obra– diferente del mundo profano cotidiano.

4 / La tragedia es engrandecimiento fundamental de lo humano

Los personajes trágicos son míticos o históricos, reyes, héroes o dioses. Se sitúan en un tiempo o un espacio que los distancia y ese alejamiento magnifica. No se tiene con ellos una familiaridad excesiva, y, sin embargo, son visceral, profundamente humanos. Lo que les ocurre nos concierne de forma directa. A veces se ha visto en su condición superior una especie de límite que asegura su valor de universalidad: el infortunio afecta a todo hombre; incluso un rey, que cuenta con el máximo de recursos humanos, no puede

evitarlo (¡Y qué decir si se trata de un dios!). Independientemente de este razonamiento, la tragedia asegura el carácter fundamental de su acción mediante un efecto de engrandecimiento.

5 / La tragedia es un nudo de fuerzas en conflicto

A / *Oposición entre fuerzas activas*: Las características precedentes pueden encontrarse en sitios distintos a la tragedia, por ejemplo en obras patéticas, en personajes cuya única función es sufrir, etc. Hay ejemplos de valor, pero no son tragedias; una tragedia se ha definido siempre como una *acción** no sólo en el sentido de representación, sino en el de que los personajes son fuerzas activas. Se puede demostrar mediante el método de «casos límite», sobre el ejemplo de tragedias que parecen compuestas únicamente de desgracias. En *Los Persas,* de Esquilo, el personaje principal, Atossa, está todo el tiempo intentando *hacer algo.* Fatalmente, no puede hacer nada para evitar el desastre que ya ha tenido lugar. Al final no puede sino conformarse con su ínfima actividad: ir a preparar unas vestimentas apropiadas para Jerjes y una exhortación en la que pide que no vuelva a pasar lo que ha ocurrido. ¿Qué puede hacer una persona activa tras una catástrofe? Prestar ayuda a las víctimas e intentar que el mal no se repita. Pero esto es una acción. Y en *Prometeo encadenado,* ¿qué puede hacer un prisionero que sabe algo y que quiere hablar? Elegir si dice o no lo que sabe. El silencio ante Hefaístos y sus acólitos, algunas revelaciones a simpatizantes o la negativa a revelar a Hermes lo esencial de lo que sabe. Siempre hay elección y, por tanto, acción.

Pero no existe la tragedia para una fuerza que no encuentra obstáculos. La tragedia entra, por tanto, en el marco de las *situaciones dramáticas**. Se opone al teatro sin acción. Es una de las características de la *dramaturgia clásica**. Pero el juego de fuerzas en la tragedia se estructura de una manera que conviene precisar.

B / *Concentración de las fuerzas sobre un punto clave*: Se ha señalado a menudo la característica esencial de la acción trágica. La tragedia tiene un *nudo** que se forma entrelazando las fuerzas, y que después se desata. La tragedia es una crisis más o menos larga y compleja, que puede oscilar en uno u otro sentido antes de resolverse por una posición final estable. Así, la dramaturgia clásica concibió la posibilidad de fases diversas según el juego de tensiones, de seudo-soluciones que no pueden durar y hacer resurgir la acción, de intervención de fuerzas accesorias, etc. (véase *Catarsis, Catástrofe, Desenlace, Episodio, Metábasis, Nudo, Peripecia, Prótasis*). Pero siempre hay una progresión hacia el punto clave de la acción, una organización de tensiones hacia el punto culminante*, el momento crucial, el punto que va a precipitar al conjunto hacia su final.

C / *Culminación de una acción cerrada*: La concentración estructural sobre un punto sería difícil si, en todo momento, fuerzas extrañas a la acción pudieran venir a entrometerse en ella. Ahora bien, la tragedia es una. Ha habido mucha conciencia de ello desde sus inicios. La tragedia, apunta Aristóteles, representa una acción completa y que acaba, aunque sea extensa. Esta limitación es una de sus grandes diferencias con la epopeya. Se explica entonces que la tragedia haya renunciado poco a poco a las acciones demasiado extensas –en el tiempo y en el espacio– del teatro barroco. La tragedia renacentista, como la clásica, tiene una tendencia general a encerrarse dentro de un microcosmos estrechamente circunscrito, aunque tenga un alcance muy grande y su acción comprenda todo un macrocosmos. El microcosmos es el núcleo, el punto neurálgico del macrocosmos (destino del mundo que se va a establecer en la sala de un palacio). La línea que circunscribe el microcosmos puede variar. La unidad de los clásicos puede ser la unidad de una sala, de un edificio, una ciudad o incluso un trayecto (ejemplo curioso en la *Hécuba,* de Eurípides). La unidad de tiempo puede restringirse a las veinticuatro horas tradicionales, o también a las dos horas que dura la representación en realidad; no importa. La tragedia, al ser convergencia de fuerzas, tiende a formar con ellas un sistema cerrado.

La estructura de la tragedia parece en ese caso como muy rigurosa debido a que sus elementos se asocian estrechamente unos a otros. Pero el sistema orgánico está vivo y, por tanto, puede manipularse. Así pues, en el interior del género, se pueden distinguir tipos.

III - Las variedades de la tragedia

1 / Variedades de estructura

Cada tragedia tiene su propia organización, pero se puede clasificar en varios tipos estas estructuras individuales. Existe la tragedia implacable o en línea recta, por así decir: la que sigue una sola línea de exposición o desarrollo. A ésta hoy en día se opone la que admite fases de reposo entre las de tensión o resurgimientos, o falsos desarrollos parciales que no pueden durar. El vocabulario de la dramaturgia clásica ha distinguido claramente muchos tipos de tragedias según estén las fuerzas presentes desde el principio o que sus intervenciones se escalonen, dependiendo de que la acción tenga o no muchas ramificaciones. Para más detalles, véase *Enredo* y *Complejo.*

2 / Variedades según se acepte o no lo sobrenatural

El hecho de que los personajes sean hombres, héroes, dioses o algún mensajero de Dios, puede influir con fuerza en el *contenido de pensamiento* de la tragedia. El siglo XVII reflexionó mucho a propósito de lo maravilloso en la tragedia, sea éste mitológico o cristiano. Pero estas variaciones no tienen influencia sobre la forma del género. Corneille, que se sitúa de forma resuelta en un único punto de vista estético, muestra cómo el autor trágico establece el mundo que él quiere, con presencia o ausencia de lo sobrenatural, conforme o no a la realidad histórica. Pero una vez que ha colocado las bases, la única cosa exigible de él es que ese mundo se sostenga. La verdad de la tragedia es una verdad* interna.

3 / Variedades en el carácter individual o colectivo de los personajes: tragedia con o sin coro.

La tragedia clásica tenía un caso que podía revestir funciones dramáticas importantes. La tragedia clásica vaciló, y al final no lo conservó en la mayoría de los casos: los personajes son en ella personas y no grupos.

4 / Variedades de posición entre el lado del lenguaje y el del canto

Como poema que es, la tragedia exige una dicción poética, y, por tanto, con ritmo. Pero aunque no se introduzca en el terreno del lenguaje hablado corriente, se la puede comparar más o menos. La tragedia tampoco alcanza nunca el terreno de la obra musical: no es una ópera*. Pero puede situarse próxima a este terreno, incluso está mezclada con cantos, acompañada de música (el clarinete que dirige la voz del coro clásico, los coros cantados del repertorio trágico escolar de la tragedia renacentista –incluidos en ella *Esther* y *Athalie*–.

A la música puede añadirse la danza, entre ésta y la acción ordinaria hay evoluciones y pasos que se sujetan a un ritmo. La introducción de una danza puede adquirir una verdadera función trágica, como en las *Las Traquinias*, donde las muchachas bailan de alegría mientras el espectador sabe que ellas se equivocan y son víctimas de una ilusión terrible, que algo va a suceder necesariamente, y que conducirá al desastre (véase *Hiporquema*).

5 / Las variedades de lo trágico como categoría estética son, finalmente, las últimas variedades de la tragedia (véase *Trágico*). A. S.

TRÁGICO. *Adjetivo*: relativo a la tragedia.

Nombre: tiene dos significados expuestos a continuación.

I - Autor de tragedias

Este significado, el más antiguo, se utiliza poco en la actualidad, sólo para hacer referencia a los «trágicos griegos».

II - Categoría estética que ponen de relieve las tragedias

Lo trágico es aquí un éthos*, y surge de la manera en que las diferentes fuerzas de la obra se organizan y trabajan.

1 / Análisis del concepto de lo trágico

A / *Una categoría estética de la intensidad*

Como lo dramático* o lo épico*, lo trágico es una categoría fuerte. No quiere decir esto que excluya absolutamente toda posibilidad de suavidad y delicadeza, pero sí excluye que una obra esté poseída completamente por esas cualidades. Una gracia fácil puede tomar un aspecto trágico por la amenaza que constituye para ella esta fragilidad, ya que permite que se transparente cualquier trasfondo, y lo trágico posee un gran vigor.

B / *Una categoría del conflicto*

Un conjunto de fuerzas vigorosas, pero de acuerdo entre ellas, una fuerza inmensa que se expone con comodidad y sin obstáculos, pueden ser épicas, pero no tienen nada de trágico. Lo trágico, siempre, como lo dramático, supone el conflicto de dos fuerzas, una motriz y la otra resistente (ya sea el conflicto entre dos seres o dos partes de un mismo ser).

C / *Una categoría de lo profundo*

Aquí lo trágico comienza a distinguirse de lo dramático. Porque este último puede ser profundo, pero no necesariamente, mientras que lo trágico lo es siempre. No existe lo trágico superficial. Se puede decir, de acuerdo con los coloquios de Royaumont, sobre *Le Théâtre tragique* (1959 y 1960, publicación de 1962, CNRS), que «trata algunos de los problemas fundamentales de la existencia y de la condición humanas».

D / *Una categoría del mal inevitable*

Es lo que de manera más clara separa a lo dramático de lo trágico. En lo dramático, por terrible que sea la lucha, por cualquier peligro al que uno se exponga, hasta el último momento hay alguna posiblidad de escapar de ello. En lo trágico, no hay salida. Pero se lucha de igual manera. Lo que hace que el luchador alcance la misma altura que aquello que lo aniquilará, de donde proviene la última característica de lo trágico.

E / *Una categoría de la grandeza*

No es lo mismo que la intensidad antes reseñada, ya que puede haber fuerza sin grandeza. La grandeza de lo trágico está formada, en parte, de la inmensidad de su alcance, pero no se reduce a eso. Es, sobre todo, una nobleza. Porque el hecho trágico, la acción trágica, lo es por estar situados sobre el plano de los valores. Ser vencido o asesinado indefectiblemente no es suficiente para lo trágico. Hay que morir por no haber querido renunciar a lo que se considera la propia dignidad, o por haber cometido un crimen terrible, o por haber defendido a despecho de todo el mundo una causa justa, o por haber creído que se hacía el bien cuando, en realidad, se cometía un terrible error, etc. La grandeza de lo trágico viene de que se puede ver en ello algo de sagrado.

2 / Las variedades de lo trágico

Estos caracteres de lo trágico dan pie a variedades, y muchas controversias sobre ello proceden de que se le ha querido reducir a una sola. Algunas de estas discusiones tratan sobre las condiciones sociales o psicológicas de lo trágico, otras acerca de la naturaleza de su conflicto fundamental. Pero lo más corriente es que se estudien las condiciones históricas donde, en ciertas épocas, se haya manifestado lo trágico en algunas obras, o bien algunas de éstas parecieron tan ejemplares que se ha querido llevar el género al que pertenecen al campo de lo trágico. Un héroe trágico, por ejemplo, desafía las órdenes de la sociedad y es destruido por ella; de aquí se deduce que lo trágico se encuentra esencialmente en la oposición individuo-sociedad. Otro teórico observa que, en otra obra, la sociedad no desempeña ningún papel, y que el hombre se halla frente a Dios; deduce de esto que lo trágico está en el problema de la salvación. Se constata, pues, que lo trágico da pie a distintas variedades de las que señalaremos las principales.

A / *Variedad de la fuerza afrontada.* ¡Cuántas pueden aplastar a quien las desafíe! Se podría

esbozar una clasificación combinatoria por dicotomías:

a) Fuerzas *pertenecientes al mundo* (la sociedad, las leyes naturales de la herencia...) o sobrenaturales o que trascienden el mundo (un dios, el destino..).

b) Fuerzas *personales o impersonales.* Las primeras tienen una voluntad, es su decisión lo que se afronta; Nerón o Creonte tan sólo son hombres. Las fuerzas impersonales no se pueden doblegar, ya que no piensan. Un ejemplo curioso de fuerza impersonal y de este mundo aparece en la *Pulchérie,* de Corneille: la diferencia de edades. Léon es demasiado joven para Pulchérie, Martian demasiado mayor. Las fechas de nacimiento están mal repartidas; no es culpa de nadie, pero no se puede hacer nada.

c) Fuerzas *interiores o exteriores.* Es muy diferente oponerse a otro (un rey, un dios, el tiempo, la sociedad...) o de oponerse a sí mismo (ser, ignorándolo, el criminal al que se persigue, sostener con medios injustos una causa justa que deshonra...). Así pues, tenemos dos tipos de héroe trágico: el héroe pleno y el héroe desgarrado.

d) Fuerza *de ataque y de resistencia.* El héroe trágico, o quiere *hacer* algo, pero un obstáculo hace que su acción sea inútil, o quiere *resistirse* a una fuerza, pero lo arrebata.

Quizás se podría hilar más fino, pero estos cuatro principios diferenciadores nos dan ya dieciséis tipos de fuerzas en una situación trágica.

B / *Variedad de los valores puestos en juego.* Su número no puede ser limitado. Tenemos, por ejemplo, valores religiosos: el deber de obedecer a los dioses, o a Dios; así se desafía a la muerte (la Antígona de Sófocles le niega a las leyes humanas el poder de romper las leyes divinas; pensemos también en todos los mártires cristianos de las tragedias renacentistas: Saint Genest, Polyeucte, etc.); o se sacrifica a los seres queridos (Agamenón y Jephté, que sacrifican a su hija, y Orestes a su madre), o el personaje se debe a una patria –Horacio–, a una familia, a un grupo, etc., o se tiene el deber de serle fiel a alguien, a un marido, a un padre, etc. Incluso aunque de ello no se espere nada, incluso si se está muerto –*Andrómaca*–, incluso si es un peligro para uno (Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie*), incluso si es el que te condena (Chamfort, *Mustapha et Zéangir*). Y conviene no olvidarse tampoco de lo que se debe uno a sí mismo, que no es el valor menos importante.

C / *Variedad del aspecto fundamental de la esencia humana que la situación trágica cuestiona.* Los autores trágicos no tienen todos una misma visión del hombre. Uno ve, sobre todo, al hombre individual en su relación con lo social, otro se pregunta sobre la libertad metafísica del hombre, un tecero ve en el hombre el medio por el que Dios manifiesta justicia o clemencia; también los hay que se preocupan de los límites del hombre en el conocimiento de sí mismo; que se cuestionan la capacidad de salvarse, etc. Todos estos aspectos son fundamentales.

Pero junto a los autores trágicos tenemos a los teóricos de lo trágico. Para Aristóteles (*Poética,* cap. XIII), lo trágico, que suscita terror y piedad, nace de una acción en la que alguien que no merece, o, por lo menos, no completamente, una desgracia, se precipita en ella por una gran *hamartia.* Este término puede designar tanto al *error* como a la *falta,* lo que lleva a preguntarse por la responsabilidad del héroe trágico. Aristóteles distingue de manera explícita dos variedades, dependiendo de que la desgracia sea total o parcialmente inmerecida. Quizá se pueda encontrar un común denominador en la idea de la *falibilidad* humana.

Hegel, que parte de Aristóteles, atribuye lo trágico a la individualización del hombre, sujeto, no realidad objetiva total. Lo individual aísla y opone, de donde surgen la lucha y el conflicto. La única manera de solucionarlo es mediante la eliminación del individuo, que es a un tiempo culpable e inocente de tener un ego.

Schopenhauer se inscribe en la misma línea; incluye lo trágico en la necesidad inevitable de sufrir para todo deseo de vivir individualizado, que lleva a los hombres a destrozarse mutuamente: «El héroe no expía sus pecados individuales, sino el pecado original, es decir, el crimen de la existencia propiamente dicha», y lo expía renunciando al deseo de vivir (*Mundo como voluntad y como representación,* libro III, 51).

Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*) contempla lo trágico en un antagonismo esencial a la naturaleza humana: por una parte, lo dionisíaco*, instinto primitivo, trastorno, desmesura, búsqueda de lo desconocido y amargura de la verdad, aunque sea la vida; por otra, el sueño apolíneo*, que da la medida, la belleza, la serenidad y la perennidad.

La influencia hegeliana se refleja en Luckács al comienzo de su *Teoría de la novela* (1920). Para él lo trágico sucede a lo épico cuando el hombre ya no está de acuerdo con el mundo en una sociedad cerrada. Lo trágico está «en el destino que da la forma y en el héroe que, al crearse, se encuentra a sí mismo», pues en esta fase «la dura esencia despierta a la vida, mientras que la vida pura y simple desaparece ante la única realidad verdadera, la de la esencia».

El cuestionamiento ante sí mismo y ante el universo, vivir en sí mismo, en el corazón y en la carne, el propio misterio y la angustia de no entender el porqué de la existencia, la razón de nuestra precariedad ante la nada y la eternidad, es aquí en donde Unamuno pone lo trágico de los «hombres trágicos» y asimismo de los «pueblos trágicos» (*El sentimiento trágico de la vida,* 1913; y diversas obras novelescas o teatrales).

Aquí aún se puede encontrar un denominador común a estas teorías de lo trágico. Todas se apoyan en la inserción de la grandeza del hombre dentro de una condición en la que sus límites se consagran a una ineludible impotencia. Y la riqueza de variedades de lo trágico muestra, más que nada, la omnipresencia en el hombre de un cuestionamiento de lo fundamental.

3 / *Lo trágico y las diferentes artes*

Las teorías de lo trágico proceden, sobre todo, de una reflexión sobre el género* de la tragedia,

en el que lo trágico se manifiesta de modo preferente. Pero, ¿no se puede extender más allá? El teatro tiene la gran ventaja de mostrar directamente al hombre en situación trágica. Sus limitaciones materiales se prestan a una concentración propicia de la intensidad. La forma poética sacraliza. Esto explica que la tragedia haya sido para el éthos trágico un género privilegiado. Pero otras formas literarias pueden admitirlo igualmente. Una novela puede ser trágica (las teorías del siglo XIX lo demostraron). Los poemas también pueden serlo (véanse los *Poemas trágicos,* de Leconte de Lisle, por ejemplo, *La ilusión suprema,* y su «¿Qué es todo esto, que no es eterno?».

Lo trágico no es una categoría únicamente literaria. Desde luego, es más difícil introducirlo en una obra sin desarrollo temporal, en las artes que tienen que ver con el espacio en sí. No obstante, una representación figurativa (pintura, escultura) es apta para lo trágico si es evidente desde el punto de vista plástico que posee un devenir virtual, y que éste, aunque sea evolutivo, no tiene salida. Podemos encontrar lo trágico en Goya.

Quedan entonces las artes sin diégesis*, por ejemplo la música pura o las artes plásticas no figurativas. Schubert pudo escribir una *Sinfonía Trágica,* y no hay razón por la que cierta arquitectura no pueda ser también trágica, ya que una forma puede estar dispuesta de tal modo que, a la vez, sea dinámica y esté estructurada mediante la intensa oposición de dos fuerzas –por ejemplo, claridad y oscuridad– y, virtualmente, en camino hacia una anulación. A. S.

➢ ADMIRACIÓN, CATEGORÍA.

TRAGICOMEDIA / TRAGICÓMICO. *I* - El término tragicomedia, extraído en el siglo XVI del latín *tragicomoedia,* designa, en primer lugar, un género teatral que tomaba de la tragedia su fortísima tensión, la gravedad de los acontecimientos, la nobleza del tono, el rango elevado de los personajes y la utilización del alejandrino trágico (con posibilidad de otros metros en pasajes líricos). Pero a diferencia de la tragedia, los personajes no están condenados en ella a un destino fatal: luchan al mismo nivel con las fuerzas hostiles y pueden triunfar con un desenlace heroico. *Le Cid* y *Don Sanche d'Aragon* son ejemplos típicos.

II - Si lo tragicómico era primero el género de la tragicomedia, también se ha calificado de tragicómicos a los autores que escribían tragedias y comedias.

III - Por último, el lenguaje corriente actual llama tragicómicos a los acontecimientos de la vida cotidiana que los actores representan con importancia en el tono y una visión catastrófica exagerada. Esta desproporción provoca la risa*. A. S.

➢ CATÁSTROFE.

TRAMOYA. Es un elemento del decorado teatral que se sirve de procedimientos mecánicos. La tramoya es el conjunto de máquinas, o la utilización de las máquinas en el teatro. En el siglo XIV se llevan a cabo los primeros efectos especiales en los *entreactos* por medio de la tramoya (galera en 1377, ballena en 1468). De hecho, la tramoya aparece ya en el teatro griego, en el que los *periactos* eran mecanismos del decorado. El teatro religioso de la Edad Media utilizaba máquinas, por ejemplo, para hacer abrir la boca del infierno, o hacer aparecer ángeles en el cielo. Pero es el ballet de corte, tras la moda de las piezas de tramoya que se dio hacia 1650 (cf. *Andrómeda,* de Corneille, tramoyas de Torelli), y sobre todo la ópera desde 1695 los que van a desarrollar el uso de estos sistemas mecánicos de escena. En el espectáculo las máquinas tienen un lugar cada vez más importante, complicándose y perfeccionándose a medida que se desarrolla la técnica. Ellas dan nombre a una de la primeras salas de ópera: la Sala de las máquinas (1764). Los efectos de las tramoyas en la ópera forman parte del espectáculo del mismo modo que la música, el libreto o la danza. Ciertas piezas no eran más que pretextos para tales artificios. La tramoya, en el sentido más amplio, engloba actualmente tanto las instalaciones puramente mecánicas que hacen mover los elementos del decorado, como todas las utilizaciones del alumbrado y la sonorización (hoy extraordinariamente complejas). La tramoya es una técnica artística; es un instrumento al servicio de una idea (Strehler), un material (Chéreau). En las artes del espectáculo es un elemento constitutivo de la puesta en escena; puede ser tanto un medio de expresión como un fin en sí misma.

Se pueden reconocer diversas funciones estéticas en la tramoya:

1 / Como participante de una estética de la ilusión, incrementa la credibilidad del universo escénico. La tramoya *hace ver* fenómenos naturales o sobrenaturales: tormentas sorprendentes, cataclismos, apariciones... Puede ser tomada por la verdad de la evocación. Por otra parte, las tramoyas agilizan la velocidad de los cambios del decorado, evitando así prolongar los intervalos de tiempo en los que el espectador vuelve al universo real interrumpiendo su ilusión.

Pero en algunas ocasiones se ha utilizado la tramoya irónicamente poniendo en evidencia el lado «trucado», mostrando las cuerdas (Molière y la máquina de la falsa Venus, en *Les amants magnifiques;* Giraudoux y la «gloria» de *L'impromptu de Paris).*

2 / La tramoya suscita la admiración por la proeza técnica, el ingenio y la realización; despierta un asombro cargado de intriga en el que el espectador, sorprendido, se pregunta cómo se ha podido hacer posible lo imposible.

3 / Finalmente contribuye a crear la impresión de maravilloso*, lo fantástico*, lo mágico*, etc.; es, pues, un agente de ciertas categorías estéticas fundadas sobre la realidad diegética de lo que no puede ser real en el universo del espectador.

G. P./ H. T.

➢ DEUS EX MACHINA *[i],* LEVANTAR *[i].*

TRANSICIÓN. Lo que hace pasar de una idea a otra en literatura, de un modo a otro en música, de un tono, color, a otros en pintura. La atención que se pone a las transiciones en la literatura puede provenir de un cuidado en la organización lógica del

pensamiento. En todas las artes, la presencia y la importancia de las transiciones atestiguan una estética de la continuidad y de lo orgánico. La ausencia de transiciones puede ser debida a la torpeza, a la incertidumbre de espíritu, pero también puede ser provocada, para dar efectos de vivacidad o de fuerza mediante el encuentro directo de elementos muy diferentes, incluso hasta opuestos. A. S.

➢ CHOQUE.

TRANSPORTAR / TRANSPOSICIÓN. Acción de desplazar hacia abajo o hacia arriba, en un intervalo dado, todas las notas de un fragmento musical, sin variar en nada los intervalos del fragmento en sí. Esta práctica, que pone el fragmento en otra tonalidad, modifica la obra tan profundamente que ya no se parece especialmente desde el punto de vista de los timbres. Además está tácitamente prohibida en la música clásica. Sin embargo, la usan poco afortunadamente los cantantes que quieren ejecutar una melodía que no ha sido escrita para su tesitura. También se usa en las transcripciones destinadas a otros instrumentos distintos a los de la obra original, incluso a los más heteróclitos (como el *Sueño de amor,* de Liszt, para armónica).

El propósito es, pues, facilitar a los aficionados, que interpretan auténticas parodias, una ejecución del fragmento en relación con las posibilidades técnicas de su instrumento. La transposición también ayuda a la lectura, suprimiendo las alteraciones demasiado numerosas, volviendo a pasar el fragmento a una tonalidad en la que no hay alteraciones o que éstas son escasas.

En un sentido un tanto distinto, se denominan *instrumentos transpositores, o de transposición,* a los que, como el corno o el clarinete, existen en tamaños diferentes, pero cuyas partituras se escriben siempre en *do,* tonalidad más baja; los instrumentos de tubo más largo suenan, pues, con un intervalo dado diferente del que está escrito. El compositor compone muy originalmente en estas diversas tonalidades, la transposición no es más que un artificio de la escritura (facilita la lectura al ejecutante y, sobre todo, la interpretación de las pulsaciones). Para leer una partitura de orquesta es indispensable conocer este tipo de transposición. E. H.

➢ ACOMPAÑAR, ADAPTACIÓN, ARREGLO.

TRASCENDENCIA. Carácter de lo que es trascendente, o sea, exterior y superior al mundo y a los fenómenos sensoriales. Esta noción metafísica se ha utilizado de muchas maneras en estética.

I - Desde una perspectiva platónica, lo Bello en sí, absoluto (la idea de lo bello), es trascendente con relación a las cosas bellas, que lo reflejan de manera relativa y efímera.

➢ BELLO, IDEA, PLATÓNICO (ESTÉTICA).

II - Para ciertas teorías sobre la inspiración, el artista crea bajo el influjo de una fuerza trascendente de la que es tan sólo el intérprete.

➢ INSPIRACIÓN.

III - Finalmente, se atribuyó trascendencia a una especie de más allá en la que la obra de arte hace sentir la presencia confusamente a través de su existencia sensitiva; Etienne Souriau incluso extrae de esto una definición dinámica del arte: «El arte consiste en conducirnos hacia una impresión de trascendencia con relación a un mundo de seres y de cosas que establece únicamente mediante un juego que concierta *qualia** sensibles; sostenido por un cuerpo físico habilitado con vistas a producir estos efectos» *(La correspondance des arts,* chap. XVI, Analyse existencialle de l'oeuvre d'art).

➢ INMANENCIA.

TRAVESTIDO

I - Significado general: disfrazado

Un baile travestido es aquel en el que los bailarines están disfrazados con mayor o menor fantasía; estéticamente crea una atmósfera de fiesta* y de ensueño, fuera de los cuadros de organización social, del espacio y del tiempo.

II - Significado especial: que lleva ropa del otro sexo

Dícese principalmente en estética de los papeles de mujer desempeñados por un hombre o de hombre desempeñados por una mujer.

Las causas pueden ser anestéticas. Por ejemplo, las ideas de la época acerca de lo que es propio de las mujeres: no deben exhibirse en público; no deben cantar en las iglesias, etc. También las reemplazaron, en los papeles femeninos, los hombres, muchachos jóvenes (teatro griego, teatro isabelino, teatro japonés, etc.) y también en la música, los castrados. Otra causa, la escasez de bailarines masculinos en el último tercio del siglo XIX: Frantz en *Coppélia* (1870), Pépio en *Les deux pigeons* (1886) se crearon para mujeres y la coreografía lo tiene en cuenta.

Pero el travestido puede tener una función estética, que depende de una estética de la ambigüedad, hay muchas variantes. La primera busca la identificación, la ilusión completa, y pretende hacer creer que es lo que no es. La otra la rechaza y crea un personaje híbrido. Así, Chénibino en *Las bodas de Fígaro,* de Mozart, el paje de *Un ballo in maschera,* de Verdi, el Compositor en *Ariadne auf Naxos,* de Richard Strauss, ya no se sabe muy bien qué son. El efecto buscado es más que nada una especie de confusión, de transposición del personaje. Finalmente la última variedad es un efecto francamente cómico y grotesco, el de la caricatura. Generalmente es con este significado cuando la comedia clásica, a veces la ópera barroca, hace que los hombres desempeñen papeles de ancianas. A Mme. Pernelle la creó Béjart, a Mme. Jourdain y a Philaminte, Hubet; en *El médico a palos,* la escena IV del acto II sería una auténtica grosería si el papel de Jacqueline lo desempeñase una mujer, aunque el papel de ama de cría era en la época un papel masculino (incluso en *La coronación de Popea,* de Monteverdi).

Hoy se admite menos a los travestidos, y se suelen juzgar como poco convincentes a los personajes híbridos. Se han modificado las coreografías originales para que los hombres puedan bailar en ciertos papeles (pero los pasos no se suelen

adaptar bien a los ritmos musicales). Sin embargo, se hacen cantar travestidas a las mujeres en los papeles desempeñados antes por castrados (como en el *Tamerlano,* de Haendel), lo que traspasa la ambigüedad. Y el actor masculino que tiene un papel cómico de mujer existe siempre en teatro para efectos cómicos próximos a la farsa, lo que puede ser muy divertido. Muchas películas se basan en los diferentes efectos que se pueden extraer del travestido: Tootsie, Victor-Victoria, etc.

L. F./G. P./A. S./H. T.

➢ TRAJE.

TRAZO. Etimológicamente, *trazado* de un solo movimiento. De ahí provienen numerosísimos significados, de los que son estéticos:

I - En dibujo y artes plásticas

Línea trazada con un movimiento de la mano, con la pluma, el pincel, el lápiz, etc. Las principales características del trazo son su forma, su fineza y grosor, o las variaciones de este último a lo largo del trazado, su precisión, su firmeza (por oposición al trazo débil o dubitativo). Más concretamente, se denomina *trazo* a la línea que traza el contorno del objeto representado); *el dibujo o trazo* es el que sólo utiliza tales líneas, sin indicar modelado o sombras.

Logrado con un solo movimiento y considerado en cuanto a su forma, el trazo es la marca lineal producida por la pluma, el lápiz, el pincel, la punta seca... y es, por tanto, materialización del gesto de quien dibuja o escribe. Algunas artes utilizan el trazo puro: caligrafía*, dibujo*, aguafuerte*... Otras combinan el trazo con otros elementos plásticos, como, por ejemplo, las superficies coloreadas; en estos casos se produce todo un enjambre de relaciones, una especie de polifonía plástica. En este sentido, el trazo puede enmarcar las superficies coloreadas y dibujar en ellas los contornos; pero también puede destacarse de ellas y representar formas independientes para las cuales las superficies coloreadas son como el fondo. A. S.

II - En música

Frase melódica hecha con numerosas notas rápidas ejecutadas con la voz o con un instrumento. El trazo forma una especie de línea musical, normalmente ejecutada con virtuosismo o brío.

Mientras que las partituras clásicas estipulan lo que se debe obtener, es decir, definen el resultado sonoro que se debe alcanzar, las músicas «gráficas» (inauguradas en 1950 por las *Proyecciones* del compositor americano Morton Feldman, e ilustradas más tarde por músicos como John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen, Anestis Logothetis o Roman Haubenstock-Ramani) sustituyen esta escritura de «efectos» por indicaciones de esquemas de acción, algo así como ideogramas, susceptibles de excitar la imaginación del intérprete, debido a la complejidad de su diseño, convenciéndoles de que en cada ejecución tienen que realizar lo escrito de manera diferente. Sin duda, muchas partituras «gráficas» se contentan con reconducir las convenciones más explícitas de la notación tradicional: se leen con toda naturalidad de arriba abajo y de izquierda a derecha, y se limitan a indicar la sucesión de las sonoridades «proporcionalmente» al espacio relativo de las inscripciones en el papel. No obstante, también sucede que el compositor se atreve a llegar a la *indeterminación* misma: el resultado sonoro no está entonces garantizado, pero la partitura se convierte en icono u obra pictórica; las fronteras entre artes del espacio y artes del tiempo se desdibujan; se desemboca entonces en un universo extraño, *multimedia* o «poliartístico» (Francis Schwartz, Costin Miereanu), propicio para la proliferación de las interpretaciones (por tanto, no tan sólo a la correspondencia, sino a la fusión de las diferentes artes). D. C.

TRENZADO. Salto de la categoría batería de cruzamientos durante el cual los pies se cruzan y se descruzan. Los trenzados se cuentan según el número de líneas quebradas recorridas por los pies. Los impares comienzan con un cruce por delante del pie que estaba delante al comienzo; los pares, con un cruzamiento por detrás.

El término procede del italiano *intrecciata:* entrelazado, y lo encontramos en 1609 en la obra de Régnier.

Es un paso muy brillante, utilizado sobre todo en series, uno de los favoritos del estilo italiano (fin del siglo XIX). Produce mucho efecto y provoca los aplausos, figura a menudo, en la coda del Gran Paso de Dos Clásico. Por sus vueltas acompañadas de rápidos movimientos de pies, parece abolir las leyes de la gravedad y aligerar cada vez más al bailarín. Casi no se emplea con un valor significativo, salvo para traducir el vuelo de los pájaros.

Este término se emplea a menudo como símbolo de la danza, quizás porque la ligereza es una de sus principales cualidades (por ejemplo, en *Zadig,* de Voltaire).

TRILOGÍA. Conjunto de tres obras relacionadas entre sí. Hablando con propiedad, el término sólo se puede aplicar a las obras literarias, o en todo caso a las óperas, ya que tienen letra, pero a veces se ha aplicado a obras musicales, bien sea por metáfora, bien sea porque éstas se refieren a obras literarias *(La trillogie de Wallenstein,* de Vincent d'Indy; *La trilogie des Prométhées,* de Martinet). Una trilogía no es una obra en tres partes; cada obra está completa en sí misma, pero forman un grupo por su asunto o por su tema. Otra agrupación de tres confiere una estructura ternaria a la forma de conjunto.

Esta estructura puede presentar además dos variedades. En una organización que se puede denominar en trébol o en abanico, las tres obras no son continuación una de la otra, tienen una influencia en torno a un punto común. Pueden mostrar también tres aspectos diferentes de una misma cosa, tres cuadros de una misma idea, tres variaciones sobre un mismo tema. Es el caso, por ejemplo, de la *Trilogía de la pasión,* de Goethe, en la que *A Wother,* la *Elegía de Marienbad* y *Reconciliación* están unidas por un sentimiento común de pasión y de dolor. Este género de trilogía literaria también se llama *tríptico**.

Pero el caso más frecuente es el de tres obras que forman una continuación en la cronología diegética, trátese de obras de teatro o de novelas *(Les trois villes,* de Tola). La primera obra es, pues, al mismo tiempo un todo por sí misma, y una obertura para el conjunto; si su desenlace cierra su acción propia, es al mismo tiempo un reclamo para una continuación. Entonces se evita un efecto de recaída y de debilitamiento al comienzo de las obras siguientes, dándoles desde el principio una cierta tensión y el desenlace de la última incide a la vez en su acción particular y en todo el conjunto; también se trata generalmente con mucha amplitud, o fuerza, o profundidad. La *Orestíada,* de Esquilo *(Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides)* es un perfecto ejemplo de este tipo de trilogía.

A. S.

TRÍO. *I* - Formación musical que permite ejecutar una obra a tres voces: tres instrumentos, tres cantantes o un organista que toca dos teclados y los pedales.

II - Forma musical destinada a tres instrumentalistas y compuesta con esquemas de sonata* de dos temas, siendo lo más corriente para piano, violón y violoncelo, o dos violines y un violoncelo, pero pudiendo ser concebidos para cualquier otra formación, para instrumentos de viento, o para voces acompañadas o no.

El trío no tiene la plenitud y la homogeneidad del cuarteto*; permite más libertad en la escritura dialogada, y en la relación de timbres para los instrumentos. E. H.

TRÍPTICO

I - Significado propio

Esta palabra que significa «tres hojas», designa una composición pictural compuesta por una obra central sobre la cual se pueden doblar en forma de hojas dos obras más altas y alargadas, cada una del tamaño de la mitad de la primera; el conjunto, abierto, forma un todo. Es la forma más sencilla de *prolíptico.* Los retablos se tratan con bastante frecuencia en forma de tríptico (Retablo del *Maître à l'oeillet,* de Fribourg; retablo de los *Sept Sacraments,* de Roger de la Pasture).

II - Significado figurado

Agrupación de tres obras literarias que tienen la forma de las tres partes de un conjunto. A. S.

➢ TRILOGÍA.

TRIVIAL. Adjetivo calificativo, sobre todo en el campo del lenguaje, lo que es a un tiempo bajo y grosero, sin originalidad y vulgar. A. S.

➢ BAJO, VULGAR *[II].*

«TROMPE-L'OEIL». Composición figurativa plana que da, mediante la pintura, una impresión tal de realidad y de relieve que se cree tener ante uno las cosas reales y no su representación. El «trompe-l'oeil» es el resultado extremo de una concepción de la pintura que hace de ello la imitación ilusoria de lo real.

Usado en la decoración de arquitectura, el «trompe-l'oeil» se basa en una estética de la ambigüedad, mezclando las formas espaciales reales y sus apariencias. A. S.

➢ APARIENCIA, ILUSIÓN.

TROPO

I - Término de retórica

Figura de palabras, es decir, manera de hablar con metáforas que utiliza un término despojado de su significado propio y normal. Todos los tropos son figuras, pero todas las figuras no son tropos; los hay, por ejemplo, que inciden sobre el orden de las palabras, y no sobre su significado. Según la manera en la que se realice el traspaso de significado, se distinguen diferentes tropos: los principales son la *metáfora**, la *alegoría**, la *catacresis**, la *metonimia**, que afecta a las relaciones causa-efecto, o entre el signo y lo significado («el cetro» en vez de «la realeza»), entre el continente y el contenido, la *metalepsis**, entre el antecedente y el consecuente («vivió» por «está muerto»), la *sinécdoque** entre lo particular y lo general, el todo y la parte («una cabeza», por «un hombre»), la *antonomasia,* entre los nombres comunes y los propios («un Adonis» por «un hombre bello y bien proporcionado»).

El principio general del tropo es, pues, la variación semántica por asociación de ideas y transfiguración imaginativa. Tiene dos grandes funciones estéticas: *1)* «Dar cuerpo y color a las cosas que no se perciben con los sentidos» (Condillac), por tanto, más que nada presentar lo inmaterial y lo abstracto de forma viva y sorprendente; *2)* dar una visión nueva de las cosas sensibles, o hacerlas aparecer en una forma más llena de color, más impresionante y, quizás paradójicamente, usar la multiplicidad inestable y el juego fantasista de las apariencias para revelar lo esencial y una naturaleza fundamental.

➢ FIGURA *[III],* RETÓRICA.

II - Término de musicología

Amplificación, variación* intercalada en las obras litúrgicas medievales, para las fiestas. En general tomaron forma de vocalizaciones*, parafraseando textos o melodías litúrgicas; dieron lugar a una forma distinta, la secuencia, y tuvieron un papel en los orígenes de la polifonía. A. S.

TROVADOR

I - Significado histórico

Término medieval occitano (en lengua d'oil, *trouvère),* que significa *«trouveur»* (descubridor), o sea, inventor. El trovador era un autor de poesía lírica cantada, palabras («mots») y música («son»). *Trouver* viene del latín vulgar *tropare,* girar alrededor, hallar; J. Chailley deriva el término trovador del de *tropator,* con el significado de persona que hace tropos; el tropo musical era una variación y ampliación de un tema litúrgico: se podía así conciliar el uso de un canto fijado con una libertad de invención musical.

No debe confundirse al trovador, compositor, con el intérprete, juglar* o menestral. Algunos trovadores tenían un juglar designado; así Bertrand

de Born proveía de canciones al juglar Papiol, que aseguraba su difusión.

Los trovadores no interesan tan sólo a la historia literaria y a la musicología (para la que nos podremos referir a los trabajos de Anglade, Chailley, Gennrich, Jeanroy, etc.). Dan a la estética el ejemplo notable de la invención de una lengua, una poética y un sentimiento que se vuelven, por tanto, reales.

La lengua de los trovadores es el occitano (palabra originada a partir de la voz *oc,* sí, junto con la contaminación de la voz aquitana). Este dialecto con base lemosina (el lemosín, sin embargo, es excéntrico en la zona de las hablas de oc, pero Limoges era un centro musical importante) tiene, no obstante, formas en contradicción con la fonética del lemosín; esta lengua, muy artificial, formó una lengua literaria común, adoptada por los aquitanos, provenzales, italianos, catalanes, etc. Esta mezcla de la literatura también se aplicó a las clases sociales: los trovadores se reclutaban en todos los medios y formaban una especie de sociedad con función estética donde se mezclaban autores de todo origen.

La poesía de los trovadores abundó en invenciones rítmicas y métricas: Junto a las formas simples, pusieron a punto las formas fijas, normalmente muy elaboradas. El trovador está apasionado con las palabras: «Mots riches, sombres et colerés j'entremêle / Pensivement pensif...» (Raimbaut d'Orange). El *trobar ric,* invención rica, se burla y se embriaga de los recursos verbales. El *trobar clus,* la invención cerrada, da valor, mediante expresiones oscuras, a lo que explica y esconde a la vez.

Esta poesía lírica cultiva géneros variados, y canta sentimientos muy diferentes: amistad, admiración, devoción, nostalgia, pasiones políticas, escarnio mordaz, impuso grandes bufonadas; pero los trovadores crearon más que nada una concepción nueva del amor. Humano o divino (y ambos se pueden confundir), el amor es una enfeudación análoga a la del vasallo con su señor feudal, con una persona asimilada a un ideal que la transfigura. La poesía es servicio y celebración. Se le da valor estético al sentimiento.

La época de los trovadores, iniciada en el siglo XI, encuentra su apogeo en los siglos XII y XIII (Jaufré Rudel, Cercamon, Bernard Marti, Marcabru, Folquet de Marseille, Bertrand de Born, Pierre Vidal, Bernard de Ventadour, etc.); comienza a decaer en el siglo XIV, cuando esta poesía se inmoviliza y se vuelve escolástica. Pero los trovadores se hicieron leyenda muy rápidamente; las *Vidas* de los trovadores conforman pequeñas novelas, unas de pocas líneas y otras de varias páginas, de las que algunas son obras maestras; por ejemplo, la Vida de Jaufré Rudel, de la que nace la leyenda de la princesa Lointaine. Lo legendario de los trovadores creó en la época moderna un nuevo significado de la palabra.

II - Significado pseudo-histórico

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se creó el «género trovador», que floreció sobre todo en literatura, en música dentro del romance, en las artes plásticas, en especial en las artes decorativas (chucherías, adornos de la parte superior de los relojes de pared, etc.). Se concede a la Edad Media doble prestigio por lo lejano y por el regreso a las fuentes (pero es el siglo XV el que se considera entonces en la noche de los tiempos). Imagina una Edad Media con tintes del siglo XVIII: refinada*, elegante* y cursi*. Los combates son galanterías, las guerras torneos sin brutalidad. Se buscan formas graciosas, flexibles, a veces refinadas, y las afectaciones de un lenguaje arcaizante bastante artificioso. El estilo trovador caracterizó al prerromanticismo*, y a los albores del romanticismo*, después se consideró demasiado edulcorado, no lo bastante enérgico y subido de color; los progresos en los conocimientos históricos mostraron lo que la Edad Media tenía de convencional. Théophile Gautier sitúa entre 1825 y 1830 el momento en que lo «medieval» pasó del «estilo trovador» al «estilo matacán». El género trovador, sin embargo, sobrevivió, pero se hizo pequeño-burgués o incluso popular; a finales del siglo XIX aún no se había extinguido, pero era motivo de burla entre los medios cultivados. A. S.

➢ CORTESANO, CORTESÍA.

TROVERO. *Descubridor,* el que halla, o sea, el que inventa: poeta lírico en langue d'oil, en la Edad Media. Es el homólogo del trovador* en langue d'oc. El trovero y el trovador son autores y compositores; no deben confundirse con el *juglar**, intérprete y ejecutante. A. S.

➢ HALLAZGO *[i].*

TRUCULENTO. Este término significaba antes brutal, con apariencia feroz o terrible. Hoy en día está perfectamente admitido en el lenguaje culto; califica a la vez lo que es vivo de color (en su significado propio y en el figurado también), e incluso crudo, abundante y dinámico. Sin ser laudatorio, hablando con propiedad, se usa generalmente en estética con el matiz de un placer especial extraído de lo pintoresco*, de la riqueza de la inventiva verbal o plástica, de una vida desbordante y robusta. En el siglo XVI y en el romanticismo se apreció lo truculento, del que es Rabelais un buen ejemplo. A. S.

TÚMULO. Monumento a la memoria de un muerto, lugar donde descansan sus restos. El túmulo constituye un género dentro de la escultura, a veces de la arquitectura y de la pintura. Aspira a encarnar por medios plásticos la personalidad del muerto o el recuerdo que los vivos guardan de él.

«TURQUERIE». Escena de un espectáculo en el que se hace intervenir a Turcos más o menos realistas. Esta costumbre se remonta al siglo XV y a los torneos con disfraces. Se perpetuará mucho tiempo, sobre todo con Molière y Mozart.

Este procedimiento permitía los efectos del disfraz para animar el espectáculo. Se escogió al Turco sin duda porque era desde Constantinopla el tipo de guerrero enemigo del mundo occidental y ridículo por sus costumbres de infiel, su jerga y sus ropas consideradas extravagantes. Gracias a él se obtenían con facilidad escenas de guerra o cómicas que se explotaron en mucho. E. H.

U

ULTRA. Prefijado a un adjetivo, ultra- indica de una manera divertida, condescendiente o peyorativa que el carácter designado por este adjetivo está llevado a la exageración. Una obra ultrarromántica o ultramoderna invoca de modo agresivo al romanticismo o al modernismo, y conduce a su caricatura*. Lo ultramoderno es muy frecuentemente señal de esnobismo.

Los otros usos del término no son relevantes para la estética. A. S.

UNANIMISMO. El unanimismo fue creado en 1908 por Jules Romains después de que el grupo de L'Abbaye se disgregara. Reaccionando en contra del simbolismo*, con un gusto pronunciado por lo concreto, influido por poetas como Verhaeren *[Les villes tentaculaires* (1986), *Les Forces tumultuenses* (1902), *La multiple splendeur* (1907)] como Walt Whitman *[Hojas de hierba* (1855-1902)], y también por sociólogos como Durkheim, Tarde y Lebon, el unanimismo se definía como «la expresión de la vida unánime y colectiva». En sus recopilaciones *La vie unanime* (1908), *Manuel de déification* (1910) y *Un être en marche* (1910) como, por otra parte, en *Les hommes de bonne volonté,* Jules Romains canta a las fuerzas unánimes de la ciudad, de la multitud y de los grupos humanos. Para él, las fuerzas unánimes son un auténtico dios nuevo que el poeta moderno no sólo debe interpretar, sino que también debe ayudar a nacer. Así la poesía se convierte en un «lugar común» lírico y social que puede aportar un nuevo aire a la humanidad y que da la posibilidad de que la consciencia del hombre se multiplique simultáneamente en diferentes planos. La influencia del unanimismo, al que pertenecieron poetas como Georges Chennevière, Pierre Jean-Jouve y André Spire, fue considerable y duradera. Tras haber influido en el futurismo* italiano, el unanimismo influyó a los poetas de la Resistencia francesa, y sobre todo a Eluard, a poetas surrealistas* como Robert Desnos, y los poetas de la *Ecole de Rochefort.* N. B.

ÚNICO. Que es solo en su especie, que no existe más que como un solo ejemplar. En el terreno del arte, cada obra es única como un ser vivo. Es «lo que nunca se verá dos veces».

Puede cuestionarse si el hecho de ser único confiere a una obra un valor estético suplementario: una obra de arte es única porque es irremplazable, es la única posible y jamás se volverá a hacer.

Es preciso distinguir dos tipos de obras de arte:

I - La obra que no existe más que como un solo ejemplar

1 / Un cuadro nunca volverá a ser hecho, e incluso si el pintor hace una réplica, ésta será diferente del cuadro inicial. Claude Monet, que reprodujo frecuentemente el mismo tema (por ejemplo, la catedral de Rouen), quería tan sólo mostrar que la luz, que no es siempre la misma, y el tiempo que varía, transforman el tema, y, por tanto, al cuadro. Una obra nunca es más que un reflejo, una imitación más o menos buena. Sucede lo mismo con una escultura y con un monumento. El caso del grabado es distinto, puesto que en cada tirada se usa el soporte, el tintado no es idéntico y la obra se modifica, de ahí la importancia dada al número uno.

2 / Un libro también es una obra única e irremplazable. Incluso si se tiran miles de ejemplares el hecho tiene poca importancia, ya que se trata siempre de la misma obra.

El el caso de los cuadros o de las esculturas, los espectadores acuden a verlos (a veces a miles). La obra no cambia ante sus ojos. Aunque sea diferente para cada uno, es el que la contempla quien se encuentra modificado.

En el caso de los libros, es la obra la que se va a encontrar con el lector en su casa, pero ya no cambia, e incluso es el lector el que puede conservar una impresión profunda y cambiar gracias a ella. Sin embargo, al tirar muchos ejemplares de un libro, éste se conserva, mientras que un cuadro, al ser único, corre el peligro de perderse o deteriorarse. Pero tanto en un caso como en otro, el problema estético sigue siendo el mismo: la obra existe sola y de una vez para siempre.

II - Las artes del espectáculo

La obra necesita de la medición del intérprete para materializarse.

Desde luego hay una partitura única (música), una pieza única (teatro), pero en realidad sólo existen una vez pasada la prueba del espectáculo.

Los músicos y los directores de orquesta, los actores y el director de escena nunca interpretarán igual la obra, porque cada tarde el público será diferente e influirá en su ejecución o actuación. Además, una obra musical, al igual que una obra de teatro, la pueden ejecutar o representar intérpretes distintos. Siempre que se requiera un intermediario para dar vida a una obra ante el público, ésta será única en cada ocasión en que se represente. L. F.

➢ EJEMPLO, ORIGINAL.

UNIDAD. Cualidad de lo que es uno, es decir, que forma un todo orgánico, de tal manera que no se puede dividir sin hacerle perder lo que es esencialmente, lo que le hace ser él mismo. La unidad de un todo complejo supone, pues, que sus partes están unidas estrechamente entre sí por unos *tonos* que impiden su fragmentación y diseminación,

que aseguran su cohesión en un único ser y no en varios.

Los otros significados de la palabra no tienen un uso propiamente estético.

No se debe confundir la unidad con la unicidad, cualidad de lo único, es decir, irreductible a cualquier otra cosa y de tal manera que no existe nada idéntico.

La noción de unidad es fundamental en estética, e incluso tradicionalmente se ha hecho consistir el valor estético en la conciliación de la unidad con la diversidad. El primer tipo de unidad que estudia la estética es la de *la obra de arte.*

No se trata de la unidad material de lo que permanece reunido en un solo bloque; muchas obras de arte carecen de ello. Es una unidad en cuanto a formas que hace que todas las partes de una obra sean solidarias entre sí, necesitándose incluso unas a las otras, y contribuyendo todas y cada una al efecto de conjunto.

Dependiendo de las artes, los estilos y los géneros, los factores de unidad son extremadamente variados. La unidad de una organización de sonidos no se realiza como la unidad de una organización de volúmenes; la unidad de un fragmento de música tonal, al variar un tema es la de un montaje de transposiciones, o de una organización a base de una serie de intervalos; la unidad de un misterio medieval no es la de una tragedia clásica ni la de un drama romántico; pero toda obra se une consigo misma si verdaderamente es una obra, y no muchas yuxtapuestas. Por otra parte, cada obra tiene su propia unidad en lo que la hace ser ella misma.

La exigencia de unidad puede ser más o menos intensa dependiendo de las concepciones estéticas. Algunas ponen en juego la obra en concentración, multiplican los principios de unidad y los hace actuar con fuerza, de esta manera la tragedia clásica tiene sus tres unidades: de acción, de tiempo y de lugar, también se incluye en ella una unidad del grupo de personajes, limitado y en constante interacción, y la unidad de una curva dramática en la organización de las tensiones, de las prótasis* en el momento crítico de la metábasis* que lleva a la catástrofe*. Por el contrario, la unidad puede resultar bastante floja, con los elementos funcionando con una relativa libertad dentro de una relativa independencia, pero sea cual sea la delgadez del hilo que las une, la obra contiene uno por lo menos, si no ya no es una obra: es una pluralidad de obras independientes arbitrariamente reunidas.

La creación de una obra no siempre comienza por el principio de unidad. A veces parte de la idea conductora, de un principio de conjunto, para dirigirse hacia los detalles completos de la obra realizada (esquema bergsoniano de la invención); a veces hay idas y vueltas entre este paso y el paso inverso; a veces el creador de la obra encuentra progresivamente la integración de los elementos entre sí para llegar a la unidad de conjunto.

Aparte de la *unidad de una obra,* la estética también constata *unidades de conjuntos de obras,* que forman como una vasta obra compleja de la que cada una forma un elemento; así, hay una unidad, por ejemplo, en una colección, en un ciclo, etcétera.

Se combina la unidad de un conjunto de obras con la unidad de carácter humano si se estudia *el conjunto de la obra de un artista,* que puede presentar gran unidad, o menos si tuvo profundas renovaciones, fases diferentes en su producción (se llaman, sobre todo en el caso de los pintores, «períodos»).

Finalmente, es más una unidad de naturaleza estética que la de un *movimiento, literario o artístico, de una escuela, de una época, etc. Si* se designa con un nombre de conjunto a un grupo más o menos numeroso de escritores o artistas (los Románticos, los Simbolistas, etc.), no es únicamente porque se pueden encontrar características comunes en sus obras, sino también porque tuvieron las mismas concepciones del arte, las mismas aspiraciones, y tuvieron consciencia de que la dirección convergente hacia la que orientaban sus ideales estéticos les daban una unidad viva y profunda. A. S.

➢ Acción, Concurrente *[II]*, Concurso *[II]*, Dramaturgia clásica, Variete *[I]*.

UNIFORME / UNIFORMIDAD. Es uniforme lo que tiene la misma forma en su totalidad, lo que tiene el mismo aspecto, la misma calidad; o que impone la misma forma, el mismo aspecto a una pluralidad de seres diferentes.

Estos términos pueden ser estéticamente neutros: constatan un hecho. Hablar de un color uniforme es observar simplemente que el tono es el mismo en todas partes. Si se quiere ensalzar esta ausencia de variaciones en el color, apenas se usa la palabra uniformidad, sino más bien otro término: Unidad, homogeneidad...

Pero este término es frecuentemente peyorativo, la uniformidad produce una impresión de saciedad, de monotonía cansina. En su fábula *Les amis trop d'accord,* La Motte-Houdar introdujo un verso célebre, que se suele atribuir erróneamente a otros autores: «El aburrimiento nació un día de la uniformidad». A. S.

UNIVERSAL / UNIVERSALES / UNIVERSALIDAD. En su primer significado, el más general, es *universal* todo lo que engloba a un conjunto por entero. La *universalidad* es la cualidad de lo que es universal. Estas palabras adquirieron algunos significados especiales: dos de estos significados filológicos del término se usan en estética.

I - Como nombre

(Raramente empleado en singular, *universal,* muy en uso en plural, que aquí es *universales):* lo que se expresa en un término general, naturaleza común a todos los individuos de un mismo género.

La controversia medieval, llamada *Disputa de los Universales,* incide sobre el modo de existencia de los universales respecto a los individuos concretos: para los *realistas,* lo universal existe antes que la cosa, bien sea por sí mismo (la Idea

platónica) o bien en el espíritu de Dios; para los *conceptualistas,* lo universal existe en la cosa; para los nominalistas, tan sólo es un nombre y existe después de la cosa. Ahora bien, una controversia así se encuentra en estética en el período moderno. Un movimiento nominalista no sólo volvió a cuestionar los géneros tradicionales, sino que hasta negó la existencia de géneros para admitir tan sólo la existencia singular de las obras.

Hubo en algunos de estos autores un desplazamiento entre este significado *I* de *universal,* y el *II.* Lo universal en sentido metafísico o lógico del término, esencia de un género, no debe confundirse con una universalidad en el tiempo y en el espacio, es decir, el hecho de ser representado por individuos en todo momento y en todo lugar. Lo universal está fuera del tiempo. Así este universal, que es un género o una especie botánica o zoológica, es decir, un conjunto de caracteres orgánicamente relacionados y comunes en todo un grupo de seres vivos, no excluye en absoluto que las especies se extingan o aparezcan o estén estrechamente localizadas en ciertas regiones. También lo hay en estética para los géneros, categorías, estilos, etc. Y lo universal, en este sentido, puede existir cuando incluso no hubiese existido más que un solo y único representante.

Incluso se puede ir más lejos. La escolástica denominó *ipseidad* a la esencia individual que hace que un ser sea él mismo. Un concepto análogo se encontró en la estética; así, a pesar de la apariencia paradógica de la expresión, Sartre pudo hablar de un *Universal singular,* el que plentea una obra por su forma acabada.

El nominalismo estético, insistiendo sobre la existencia concreta de obras únicas, había reaccionado útilmente contra una tendencia a querer deducir *a priori* los conceptos estéticos sin ocuparse mucho de los hechos y de las obras. Pero aun aquí, el ejemplo de las ciencias de la naturaleza muestra cómo se puede llevar una búsqueda de esencias y, por consiguiente, de universales a partir de constataciones de hechos, de análisis de casos típicos, y de una conceptualización sometidas después al control de los hechos. Éste es un modo de búsqueda muy frecuente y muy desarrollado en la estética actual, que parte de las obras y vuelve a las obras para concebir estos universales que son la esencia de un arte, un género, un estilo, una categoría, etc., e incluso de los principios de organización o de estructuras.

➢ NOMINALISMO.

II - Como adjetivo

Que es común a todos los hombres, al menos en derecho, o en potencia, sin estar limitado a un país o a una época.

Aquí el gran problema es el de una *universalidad del juicio estético,* sobre todo si se hace de ello un *juicio de gusto:* ¿puede tener valor universal un juicio hecho sobre una obra de arte? En la *Crítica del juicio,* Kant afirma que el juicio estético, siendo totalmente subjetivo, tiene «un principio que determina, sólo mediante el sentimiento y no mediante conceptos, sino de manera universalmente válida, lo que gusta o no gusta», ya que existe un «sentido común» que permite «la comunicabilidad de un sentimiento».

A esta tesis universalista se opone un *relativismo** que hace depender el juicio estético, bien sea de gustos personales y de una subjetividad individual, bien de la influencia de una sociedad determinada. Y las tendencias recientes de la «post-modernidad» renuncian al concepto de la universalidad, experimentado como una neutralización del carácter singular, incluso provocador, que sería esencial a todo arte auténtico.

Sin embargo, la estética experimental quiso tomar estas posiciones como simples hipótesis, que deben ser sometidas al control de los hechos. Éstos han mostrado una realidad mucho más compleja de lo que creían los universalistas y los relativistas. Se constató una gran homogeneidad de juicios estéticos en los que tenían un contacto normal con el arte y amplios conocimientos artísticos o estéticos; las diferencias de juicios se encuentran en las personas menos familiarizadas con el arte, en cuyos juicios dan mayor cabida a factores anestéticos.

Pero esta posibilidad de universalidad parece más abundante de lo que habían pensado los partidarios de lo conceptual en la recepción de la obra. En primer lugar, se pudo observar la presencia frecuente de conceptos estéticos, y de juicios que no se limitan al sentimiento. Seguidamente, hubo que tener en cuenta, no sólo el punto de vista de quien recibe la obra, sino también del que la crea. ¿Y no puede haber un lugar entre ambos puntos de vista? Así Adorno admite una universalidad debida al carácter virtualmente colectivo de la subjetividad* creadora hasta en sus idiosincrasias.

En todos estos estudios recientes, se ve que la universalidad se vuelve sobre todo sinónimo de objetividad*, hasta de necesidad. R. R./A. S.

URBANISMO. Disciplina compuesta por arte, ciencia* y técnica*, que tiene por objeto la disposición de las ciudades. Si el término es reciente, el hecho es antiguo. Lo propio del urbanismo es considerar una ciudad como un conjunto orgánico en el que todos los elementos se hallan en interrelación. Estos elementos son numerosísimos; algunos son universales (toda ciudad contiene por naturaleza edificios y vías de comunicación; en todas las épocas y países los habitantes necesitan comer para vivir o protegerse de la intemperie); otros varían con las civilizaciones, según el estado de las técnicas (la necesidad de una estación no se pudo haber notado antes de la invención de los ferrocarriles), según el modo de vida y pensamiento, las creencias (los ediles actuales no sienten la necesidad de dotar a su ciudad de un sitio en donde se puedan conocer los augurios. La parte estética del urbanismo concierne al aspecto de la ciudad, o mas bien a los múltiples aspectos que adquiere

para un punto de vista móvil. Por lo tanto, no concierne sólo a los edificios, vías, jardines... tomados individualmente, sino sobre todo a la forma en la que se manifiestan los unos en relación con los otros.

La estética distingue dos tipos de urbanismo, dependiendo de si se trata de crear una ciudad según una concepción de conjunto que sea original o de retomar una aglomeración ya existente.

En el primer caso, el de la fundación de una ciudad nueva o de un barrio nuevo de la ciudad, o el de la reconstrucción completa después de una destrucción total, el aspecto de la ciudad depende de algunos principios directivos y de una concepción única. Así, por ejemplo, el plano clásico procedente del *castrum* romano dispone la ciudad en cuadrícula orientado por dos grandes ejes en ángulo recto, con una plaza que no es exactamente central en su intersección; se vuelve a encontrar este plano en gran cantidad de *villanuevas* y de *bastias* medievales; el arte clásico la utilizó, por ejemplo, en Vitry-le-François I sobre un plano de Geranimo Marini, después de la destrucción por Charles Quint de Vitry-en-Perthois que se cambió entonces a Vitry-le-Brulé) o Charleville (Ciudad nueva fundada en 1606 por Charles de Gonzague; el conjunto arquitectónico de la Plaza Ducal es muy probablemente de Clément Métezeau). Versalles está constituido por tres grandes avenidas que se abren en abanico partiendo del Castillo, el eje central sirve para la comunicación con París, y dos polos, la Catedral de Saint-Louis y la iglesia parroquial de Notre-Dame, marcando los focos de dos zonas de vida urbana. Auguste Perret concibió la reconstrucción de los barrios centrales de Le Havre, aniquilados por los bombardeos de 1944, en función de una trama de conjunto, y disponiendo los volúmenes unos con relación a otros para conseguir un máximo de iluminación y ventilación. Esta unidad de concepción se valorizó frecuentemente, y el clasicismo se convirtió en un criterio de la belleza de la ciudad. Así Descartes, que empieza la elaboración de su filosofía personal con una reflexión sobre la arquitectura y el urbanismo *(Discurso del Método,* 2.ª parte) afirma la superioridad de la ciudad concebida de golpe como un todo, sobre las que, aunque «al considerar los edificios uno por uno se suele encontrar tanto o más arte que en los de otras», el conjunto está «tan mal compasado» que «se diría más bien que es una suerte que la voluntad de algunos hombres que usan la razón la hayan dispuesto así». La mayor perfección estética procede, pues, de la posibilidad de «ordenar» racionalmente un todo en el que se piensa cada elemento en función de todos los otros, en una homogeneidad de fines.

Muy distinto es el urbanismo que se encarga de una ciudad ya existente y que comprende primeramente, desde un punto de vista estético, un importante juicio de valor sobre lo que preexiste a este encargo, para estimar si se debe conservar o destruir; las ideas estéticas sobre lo que debe considerarse bello en lo antiguo son primordiales. Pero no es suficiente dejar de demolerlas; otra decisión estética que se debe tomar escoge la relación entre lo antiguo y lo nuevo, que estará más o menos subordinado a lo primero. Un edificio conservado puede estropearse con construcciones nuevas a su alrededor que lo aniquilen o que modifican su perspectiva; el conjunto puede ser disparatado e incoherente. Cuando el urbanismo se preocupa del carácter del conjunto, se produce entonces un equilibrio especial, en el que los elementos ya no están todos pensados como unos en función de otros y como un todo global, sino en el que ciertos elementos y el todo están pensados como unos en función de otros y de algunos elementos independientes. Eso puede traer graves problemas; así, como en la Edad Media y en la época clásica no habían podido prever los automóviles, algunas puertas antiguas, o porches como los portillos del Louvre, causan graves dificultades a la circulación actual. Pero incluso si esto comporta (para citar de nuevo a Descartes) «una dificultad de hacer cosas demasiado perfectas», lo difícil no es imposible, y es eso lo que puede manifestar el gusto, la ingeniosidad y el genio mismo de un urbanista que sepa «tener en cuenta los edificios... para que sirvan de adorno de lo público». A. S.

➢ ARQUITECTURA.

USO. Empleo de una cosa, y sobre todo, empleo corriente. Este término tiene algunas aplicaciones en estética.

I - Platón *(La República, X,* 601d) ve belleza en las cosas por la adaptación a su función; para hacer un objeto bello, el fabricante debe consultar al usuario, juez de esta adaptación.

➢ FUNCIONALISMO.

II - En la lengua, el uso determina qué palabras, qué giros gramaticales son corrientes o raros, anticuados o modernos, qué neologismos son adoptados. En las artes del lenguaje, la relación con el uso es entonces lo que confiere efectos estéticos en la selección de términos habituales, anticuados, raros, etc. Pero el problema reside en el buen o mal uso; la estética puede distinguir los usos acordes al genio de la lengua, o no; los usos testifican la ignorancia o el conocimiento de una lengua. Los usos revelan una sensibilidad o insensibilidad en la forma de utilizar la lengua. A. D.

➢ DECORO, HÁBITO, REGLA, TRADICIÓN.

UTILIDAD

I - Significado general

Calidad de lo que es útil, es decir, que sirve para algo, que aporta alguna ventaja práctica. El problema en estética reside en las relaciones entre lo útil y lo bello.

Una tesis sostenida sobre todo en el siglo XIX por algunos románticos y más tarde por Spencer, afirma la incompatibilidad entre lo bello y lo útil: un objeto útil no podría ser bello, e incluso bastaría con que un objeto dejase de ser útil para convertirse en bello. A lo que se

objetó que si lo bello no es lo útil, no implica que un objeto bello no pueda participar también de lo útil, y uno útil de lo bello; una diferencia entre dos esencias no basta para que un mismo objeto concreto no pueda participar de ambos. Y la preocupación de hacer que la belleza penetre en la vida cotidiana llevó a investigar cómo un objeto útil podría ser bello, la primera solución consistió en sobreañadir una decoración al objeto. Pero llegó la idea de que un objeto se debía adaptar a su función práctica tomando una forma que fuese, de algún modo, el diseño abstracto de su utilización; además del interés estético que pudiese tener esta forma por sí misma, podría cobrar valor por su pureza y su perfección. Es *el funcionalismo estético*. A. S.

➢ DECORATIVAS (ARTES), DISEÑO, FUNCIONALISMO, INDUSTRIAL (ESTÉTICA) *[II, 1]*.

V-Z

VACÍO. El vacío (sustantivo) es un espacio que no contiene ninguna materia. Vacío (adjetivo) es lo que no tiene contenido interior, sea en sentido propio o en el figurado. El término es relevante en estética en tanto que el vacío tiene, en la obra de arte o en el pensamiento del artista, muchos estatutos.

I - Significado propio

El vacío no es exactamente una «nada» psíquica, una ausencia de toda materia, sino un intervalo abierto, una vacuidad, es decir, un espacio de disponibilidades.

1 / En las artes constructivas, la ausencia de contenido material en la obra, el espacio abierto o hueco, es el *complemento* necesario a la presencia del lleno. En escultura es, o bien la «reserva» que hace resaltar el relieve de una obra, la hornacina en la que se coloca, o bien un elemento plástico en el que la ausencia busca, por contraste, una densidad en tal parte llena, o incluso está integrada dentro de la obra (como los «agujeros» en las esculturas de Moore). En arquitectura clásica, el equilibrio entre llenos y vacíos, entre la piedra y las aberturas (puertas y ventanas) es la norma simbólica de una armonía; en la época de la arquitectura «orgánica», las vidrieras confieren al vacío una transparencia ontológica y estética, al dejar aparecer la estructura de una obra.

2 / Desde entonces, puede ser que el vacío tenga sentido. Como el hueco de la alfarería, como la caja de resonancia de los instrumentos musicales, como la «cuerda en el vacío» que se hace resonar en toda su longitud sin ponerle un dedo. El vacío es aquí la condición material del objeto.

3 / Pero el vacío, incluso material, puede convertirse en una condición espiritual del objeto. Así, la estética del vacío prefiere el emplazamiento limpio al relleno o a la ornamentación, y puede ser, como, por ejemplo, en Japón, un ejercicio de sobriedad que deja ver la esencia* de un fenómeno.

II - Significado figurado

1 / El vacío psicológico

«Hacer el vacío», o sea, no prestar atención a nada fijo para dejar disponible una espontaneidad creadora, parece ser el estado preliminar de realización para ciertos artistas, como el automatismo surrealista, la serenidad zen; también se puede definir poéticamente como caos inicial.

El vacío afectivo, la ausencia de un objeto deseado, puede ser el tema de una inspiración poética (ver *Ausencia).* «El alma encuentra en sí misma un vacío infinito que sólo Dios puede llenar», piensa Bossuet. Pero esto pertenece al caso que sigue.

2 / El vacío metafísico

También ambiguo, a veces es fuente de inspiración artística. Puede ser una inanidad espiritual debido a la frivolidad de una empresa humana efímera frente a la eternidad divina; de ahí el tema religioso y existencial de la *Vanidades,* tan frecuente en la pintura. Pero una nada metafísica puede aparecer como un tipo de ideal estético, si se piensa «que el universo sólo es una imperfección / en la pureza del No Ser» (Valéry, *Ebauche d'un serpent).*

3 / El vacío por insignificancia

En su último significado, el adjetivo «vacío» es el calificativo que un crítico o un observador decepcionado atribuye a una obra sin contenido, bien sea realista, sentimental, espiritual, etc. En este uso peyorativo del término, el vacío se identifica entonces con una forma vana, «chuchería fuera de uso de inanidad sonora» (Mallarmé, *Plusieurs Sonnets),* con la pobreza de una obra insignificante. Es incluso lo contrario de vacío, condición de la posibilidad de una realización que remite a una ontología los opuestos complementarios.

G. G.

➢ Día *[III],* Espacio, Vanidad.

VAGABUNDEO. «En tiempos de miseria –según los versos del himno *Pan y vino* de Hölderlin– son los sacerdotes de Dionisos, los poetas, que van errantes de un país a otro, durante la noche sagrada para mantener alerta a los hombres.» Por tanto, parece que existiría, al lado de una poesía o de una poética del vagabundeo, una función errática de la poesía. Sobre este punto, al menos, una estética «negativa» como la de Adorno con su elogio de lo «informal», consonante paradójicamente con el proceso que intenta en la estética «metafísica» un pensador del «tiempo de la huida de los dioses» como Heidegger: en los dos casos el artista aparece como el único testigo posible de la eventual revelación de una verdad vacilante, e incluso quizás, en época del «nihilismo consumado», nacida-muerta. ¿Al nomadismo claramente reivindicado por Nietzsche o Adorno, esos «poetas en un tiempo de miseria, no habría que oponer, no obstante, el «sedentarismo agrario» de un Heidegger? Esto supondría olvidar demasiado rápido que «el más grande vagabundeo» consiste, según palabras de Gilles Deleuze, en «nomadizar en el sitio»; dicho de otro modo, que la estética del vagabundeo no difiere muy profundamente de la poética del lugar.

VALOR. La mayor parte de los numerosos significados de este término se usan en estética.

I - Artes plásticas: claridad u oscuridad de un tono

Es, según Fromentin, «la cantidad de claro y oscuro que está contenida en un tono» *(Les maîtres d'autrefois);* el valor varía así, en el grabado, del blanco al negro; en pintura, por ejemplo, de

un azul claro a un azul oscuro. Crea el modelo* y el espacio. Algunos grandes pintores prefirieron las «variaciones de valor» a los «contrastes de tono» (Fromentin), por ejemplo, Watteau, Corot, Monet, Bonnard, Malevitch; el famoso lienzo de Malevitch *Cuadrado blanco sobre un fondo* se enriquece de todos los valores del blanco. Malevich creía que «el mundo para el pintor no es más que los diversos estados de densidad del color». En el estilo llamado «pictórico»* en la acepción que se opone a «lineal», se da más privilegio a los valores en relación con las líneas y los contornos.

El término de valor se extiende a veces a las relaciones de los tonos cromáticos por sí mismos y a su grado de saturación, y no a las únicas diferencias de claridad; generalmente, se considera abusivo este uso del término. N. B./A. S.

II - Música: duración relativa de las notas

Se dice que una blanca *vale* dos negras; se trata de la duración de unas en relación con las otras; la duración absoluta puede variar según el *tempo* adoptado.

III - Significado económico - precio de algo

En una sociedad dada, en un momento dado, el valor de una cosa hace que pueda cambiarse por una cierta cantidad de mercancía, o de moneda, comprada o vendida cara o barata. El precio de una obra de arte puede depender en parte de factores estéticos, pero muchos factores anestéticos también contribuyen a fijarlo.

➢ MERCADO DEL ARTE.

IV - Significado filosófico: carácter de lo que es más o menos digno de estima, que merece o no existir

Únicamente con este significado se puede hablar de juicio de valor. Todos los significados anteriores designan una relación de hecho entre las cosas, susceptibles de más o de menos, y objeto de constatación; los juicios que lo constatan *son juicios de realidad.* Un juicio de valor estima, aprecia o bien lo que aprueba o condena absolutamente (esto vale, esto no), o bien lo que jerarquiza axiológica y comparativamente (esto vale más que eso). Esta noción de juicio de valor es a la vez fundamental y discutida en estética, y requiere ser analizada con precisión.

Algunos órdenes de valores se puede encontrar mediante la estética, ya que intervienen en los hechos que ella estudia, pero no está concernida en ellos por naturaleza; así, por ejemplo, los valores morales: sucede que los juicios morales intervienen en la creación o en la recepción de las obras de arte, pero eso es un factor anestético. La estética como tal se interesa directamente en dos tipos de valores:

1 / El valor epistemológico

Desde su origen, es decir, desde que se constituyó en una rama autónoma del conocimiento y la reflexión, la estética fue definida como ciencia por Baumgarten, el primero que la consideró como disciplina independiente, y el que la denominó. A lo que Kant se opuso inmediatamente, afirmando que no puede haber una ciencia de lo bello. La estética libró un largo combate (aún no concluido) para que se reconozca que aporta un conocimiento y no simples impresiones subjetivas. Por eso es preciso que acepte a someterse a la crítica epistemológica: el estético ya no tiene derecho a afirmar una tesis porque sea una idea recibida, o porque esté íntimamente persuadido de ello; si quiere alcanzar un valor de conocimiento de objetividad, debe velar por la precisión y la coherencia de sus análisis, por la lógica de sus razonamientos (reconociendo, pues, el mayor o el menor valor demostrativo), por la verificación de sus hipótesis con el control de los hechos.

➢ ESTÉTICOS, EXPERIMENTAL, OBJETIVIDAD.

2 / El orden estético

Si se ha contestado el valor epistemológico de la estética es porque se la concebía como disciplina que trata sólo de los juicios de valor en función del valor de la belleza y se negaba a la posibilidad de un juicio de valor objetivo, o incluso la existencia de tal valor,

La primera de estas razones muestra una concepción demasiado limitada de la estética, que también tiene muchas partes donde realiza juicios sobre la realidad. Contestar, por ejemplo, cómo crean los artistas, o qué experimentan los receptores de sus obras, o cuál es la estructura interna de la obra, no depende de los juicios de valor, pero sí depende de la estética. Pero si ésta, por tanto, tiene partes descriptivas ¿debe renunciar a todo estudio normativo para ser objetiva y aportar conocimientos? Una corriente de pensamiento en la que uno de sus principales representantes es André Lalande (su *Vocabulaire de la philosophie* es un buen testimonio de ella) admite la posibilidad de las ciencias normativas. Éstas serían (según la trilogía clásica de los valores: la verdad, el bien y lo bello) la lógica, la moral y la estética. Si se le reconoce a la lógica condición de disciplina objetiva, que diferencia un razonamiento justo de uno falso, no hay razón para rechazar dicha condición para la estética por el único motivo de una normatividad.

Por tanto, es el valor propiamente estético, y no la idea general de valor, la que se cuestiona en ese caso. La hostilidad hacia la idea se basa en ciertas confusiones entre conceptos; disiparlas es tarea de un Vocabulario.

La primera confusión es la de valor y preferencia, e incluso placer, y, por consiguiente, del juicio con la afectividad. Realizar un juicio de valor no es decir «me gusta» o «no me gusta». Esta distinción se realiza desde hace mucho tiempo en moral, donde es difícil negar que puede encontrarse placer en algo que se condena, o hacer por obligación algo que no le gusta a uno mismo. La misma distinción debe hacerse en estética.

Se puede reprochar a este tipo de confusión otro relativismo ya no psicológico, sino sociológico: éste admite como suyo que la apreciación estética es una cuestión de gustos no individuales, sino colectivos y depende de un condicionamiento social. Esta tesis, tomada como una hipótesis que se debe someter al control de los hechos y no

como un dogma, como aspecto demasiado simplista que no corresponde a la realidad.

La segunda gran confusión, muy extendida, es la del valor con el género y la categoría*. Se ha producido por la ambigüedad de los términos bello* y belleza*, ya que estas palabras tienen dos significados: designan o el orden de valores estéticos y otro grado de este valor, o una especificación del valor según un modo (de donde viene el término *modificación de lo bello,* sustituido hoy en día por el de *categoría estética,* con este término). Esta polisemia ha variado de un concepto al otro, o ha causado que no hubiera distinción entre los dos términos. Se puede encontrar un ejemplo en la burla que atribuía al Romanticismo*, primeramente y al Realismo* después el lema «lo bello es lo feo»: lo bello como categoría de armonía noble y pura no puede ser lo feo, pero lo bello como valor estético puede reencontrarse en otras categorías tales como lo pintoresco e incluso lo horrible, que aceptan lo feo como uno de sus elementos posibles. Esta confusión persiste en la actualidad: podemos oír cómo se afirma que nada se parece más a un libro de una colección de gran difusión en librerías que otro libro de la misma colección (efectivamente si forman parte de dicha colección es porque pertenecen a un mismo género), y se saca de ello la conclusión de que todo vale y que el valor literario no existe (como si, dentro de un mismo género, no pudiera haber desigualdades en los logros, todos los libros no alcanzan la misma perfección).

Puede verse, por tanto, que es posible en estética un juicio de valores objetivo. Así ocurre cuando se toma conciencia clara de la esencia de un género o de una categoría estética (lo que se suele hacer mediante un estudio inductivo a partir de obras que destacan dentro de ella o la refrendan), o cuando se analizan con rigor una serie de obras para ver si corresponden con más o menos fidelidad e intensidad a las exigencias de estas esencias.

A. S.

➢ JUICIO.

VALS. (Del alemán *Walzer).* Baile con movimientos giratorios, cuyo origen puede ser la antigua *volte;* en el siglo XVIII se consideraba en principio como una danza campesina alemana, y después se hace baile de salón; a finales del XVIII comienza a extenderse por toda Europa, pero al principio sorprende por el hecho de que la ejecuten parejas agarradas. Se pone pronto de moda, el romanticismo le da sus credenciales de nobleza. Alfred de Musset se pregunta a propósito de él, en qué se basa la elegancia y el porte, o la licencia y la vulgaridad de un baile, buscando un criterio puramente estético; lo halla en la observancia exacta del ritmo («armonía divina» opuesto a la «barbarie») y la elección selectiva de los compañeros –en conclusión: «Et je voudrais du moins qu'une duchesse en France / Sût valser aussi bien qu'un bouvier allemand» (A *la Mi-Carême)*–. El vals permanece como danza habitual en los bailes hasta principios del siglo XX.

También se le llama vals a la pieza de música destinada para esta danza. Se define sobre todo por su ritmo característico, a tres tiempos, el primero bien marcado; normalmente une una melodía cantada, arrebatadora, con frases fluidas, con un acompañamiento que marque con fuerza el primer tiempo y con menos fuerza y más intensidad los otros dos. También hay dos pasos de baile diferentes con este ritmo, uno para el baile en sociedad y el otro para el baile clásico («tiempo de vals»). El vals musical encontró instrumentos privilegiados, como el piano, el violín que dominan o a una pequeña formación de música de Cámara, o a toda una orquesta (valses de Chopin, Brahms, Strauss, etc.)

El vals es clarísimamente un *género** para la estética, tanto en el campo de la música como en el de la danza; su organización técnica crea un ambiente general particular, hecho con gracia y embrujo mediante una especie de borrachera o de abandono dentro de un movimiento cíclico perpetuo. Pero sobre esta base común se puede dividir en muchas categorías estéticas, o soñador o alegre, según el *tempo, o* distinguidos e incluso aristocráticos, o amable y bonachón, o popular, etc. Así adquiere connotaciones que utilizan los valses insertados en obras más amplias: ambiente mundano (el vals de la *Sinfonía fantástica,* de Berlioz), ambiente de regocijo público y de tradición alemana (el vals de *Fausto,* de Gounod); hoy, mirada retrospectiva hacia un pasado romántico; etc.

G. P./A. S.

VANGUARDIA. Esta metáfora militar concierne al mundo de las artes exclusivamente a partir del siglo XX. Designa a los artistas o a las obras que manifiestan una voluntad de romper radicalmente con las tradiciones, convenciones, escuelas establecidas. La expresión se emplea casi siempre por los críticos, los historiadores y el público con una intención laudatoria o peyorativa.

En general, la vanguardia no es producto de un creador aislado, sino de un grupo que se asigna la misión de reconocer dominios artísticos nuevos, de «experimentarlos» mediante obras revolucionarias y, sobre todo, de defenderlos contra sus detractora, fieles a un academicismo, una tradición o un orden. Sus representantes luchan para afirmar la necesidad de cambiar las formas, y por abolir las ideas y los principios sobre los que reposa la producción corriente y que hay que reemplazar por una nueva «visión del mundo». El espíritu de vanguardia empuja, por ejemplo, al extremo la parodia de las convenciones, de los procedimientos generalmente con el fin de ridiculizar un arte llamado «burgués». En general, la noción de vanguardia tiene un contenido sociopolítico y filosófico, subyacente a su estética.

En literatura, *vanguardia* sirve para designar el Dadaísmo y sobre todo el Surrealismo, verdaderos grupos de combate cuyos miembros consideraron como única y extrema necesidad «cambiar la vida» y transformar el lenguaje artístico. La actitud surrealista se reafirmó por el escándalo. El grupo de André Breton es una vanguardia típica que asocia el ejemplo creador a una lucha concreta conrtra todos los aspectos del orden. No se ha hablado

apenas de vanguardia a propósito de la novela; más bien se le ha llamado en su tiempo «nueva narrativa».

En las artes plásticas, exposiciones y salones cristaliza, en torno a nuevas formas, un espíritu revolucionario que se opone a las formas admitidas y comparte el público, los críticos, los adeptos y adversarios de la vanguardia. Los *Independientes* antes de 1914 y *Realidades nuevas* después de 1946, han jugado este papel.

En el dominio del teatro se trata de tentativas, de experiencias innovadoras y de búsquedas perseguidas en todos los planos (texto, puesta en escena, arquitectura, decorado) y que se remontan a finales del siglo XIX (Lugné-Poé, Gordon Craig, Appia, Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Max Reinhard, Jacques Copeau...). Este trabajo de intenciones estéticas originales ha sido acompañado de manifiestos agresivos y ha dado lugar a noches de escándalo (*Ubu Rey* en el teatro de l'Oeuvre, *Las Cenci* en la presentación de Antonin Artaud, *Esperando a Godot,* de S. Beckett, en 1952). El teatro de vanguardia presenta ciertos aspectos particulares: utilización de salas pequeñas, laboratorios, teatros de ensayo, préstamos de otras artes (marionetas, pantomima, cine) e incluso, paradójicamente, redescubre formas y autores pertenecientes a grandes tradiciones.

La vanguardia cinematográfica caracteriza particularmente el período 1920-1930, con la idea de que el cine constituye un lenguaje autónomo y absolutamente nuevo. La vanguardia francesa está ligada a los nombres de Canudo, Delluc, Ganfe, Epstein, Germaine Dulac, pero numerosas corrientes se mezclaron a ellos: realismo y surrealismo, expresionismo e impresionismo. La exploración audaz de los descubrimientos técnicos tiende a descubrir la especificidad del cine. Se emplean todos los elementos que resaltan la categoría de lo insólito. La ideología no está ausente: busqueda del escándalo y la provocación para describir con virulencia algunas realidades sociales, o demoler valores sociales o tradiciones. Así se explica que la vanguardia haya podido recubrir obras excepcionalmente poéticas buscando una surrealidad generalmente onírica (Epstein, Cocteau), o francamente surrealistas (Buñuel, Dalí), panfletos fundados sobre «el documento vivido» (Vigo), obras de arte revolucionario y teórico (Dziga-Vertov, Eisenstein) o casi exclusivamente abocadas al ritmo visual de las imágenes y emparentadas con la coreografía más atrevida (Fernand Léger, René Clair, Oskar Fishinger, Hans Richter). A partir de estas experiencias, el término vanguardia se ha extendido a las obras de exploración o experimentales o a películas que, liberadas de toda servidumbre narrativa o dramática, tienden a extraer de las técnicas propias del lenguaje cinematográfico el vocabulario de una poesía radicalmente nueva. Se habla también de vanguardia a propósito de obras que ilustran una ideología opuesta a los valores comúnmente admitidos. El espíritu de vanguardia se expresa mediante el cortometraje y el cine de animación, sobre los que no pesan necesidades de escenario y que son relativamente independientes –el primero sobre todo– de servidumbres industriales y comerciales.

La noción de vanguardia encuentra sus ejemplos más significativos en los casos precedentes, pero concierne a todas las artes: arquitectura (Eiffel, Gropius, Mies van der Rohe), música (música serial, escuela vienesa, las experiencias de Pierre Boulez, música concreta y electrónica), ballet (Kurt Joos...).

Así pues, a pesar de ser impreciso, ambiguo y a menudo ignorado por sus mismos creadores, el término de *vanguardia* posee un contenido real y rico que abre a la estética perspectivas importantes. Facilita una toma de conciencia de valores propiamente artísticos por oposición a la felicidad, a la servidumbre hacia los móviles comerciales del éxito. Pone el acento sobre el esfuerzo creador, por oposición a la rutina de la producción corriente. Ayuda a despejar los valores vigentes de algunas formas estéticas, de algunas concepciones del arte, mirando a los valores muertos, decadentes o convencionales. Puede aplicarse a los elementos positivos de este factor de evolución que es el descubrimiento de fuerzas nuevas: el concepto de vanguardia contribuye a modificar el gusto del público, y las condiciones del mercado. Pero los artistas denuncian a menudo el vanguardismo de algunos que no hacen más que imitar la vanguardia auténtica, y de un tipo de público atraído hacia la vanguardia por esnobismo. C.

➢ CHOQUE, CONCRETO *[II, 3]*, HAPPENING, NUEVO.

VANIDAD. El término de vanidad puede designar al capricho del *vanidoso,* el que desea ser admirado, que se alaba y que en suma sólo existe para sí mismo a través de la opinión que los otros tienen de él. Este significado no se usa en estética, y aunque los artistas pueden ser vanidosos no hay nada en la vanidad que sea propio del arte.

La estética toma *vanidad* con el significado en el que esta palabra designa a lo que no tiene valor real, que está vacío y es ilusorio. El término tiene entonces dos usos.

I - El tema de la vanidad de los bienes de este mundo, de la vanidad de los placeres de los sentidos, frecuentemente utilizado por el arte; y clásico, en especial, en la pintura (sobre todo en los siglos XVI y XVII). También se llama *Vanidad* a un cuadro sobre este tema; normalmente se trata de una naturaleza muerta que representa a objetos que hacen referencia a los cinco sentidos tradicionales, en ocasiones con otros objetos simbólicos (un cráneo, un espejo, etc.).

II - Se cuestionó una eventual vanidad del arte en sí mismo, que lo considera mentira o ilusión o que lo juzga perecedero como toda obra humana. Se conoce la frase de Pascal: «Qué mayor vanidad que la pintura que causa admiración por el parecido con cosas que no se admiran en los originales» *(Pensées,* ed Brunschvicg, II, 134); es no tener en cuenta para nada lo que hay de propiamente artístico en el arte. A. S.

➢ VACÍO *[II, 2]*.

VAPOROSO. Que tiene las características del vapor, es decir, una ligereza impalpable, una cierta transparencia, formas vapor sin contornos definidos, una palidez y una atenuación de las luces y de los colores. Como término de estética, la palabra tiene tres usos: *1)* descriptivo: la simple constatación de tales efectos; *2)* a veces algo peyorativo, cuando lo vaporoso cae en el amaneramiento o en la sosería; *3)* más frecuentemente, laudatorio, en primer lugar en tanto en cuanto sea el resultado de hacer surgir esta impresión (dar a los cuerpos pesados una apariencia de ligereza, etc.), y sobre todo, porque se crea un ambiente de encanto, de delicadeza, de semirrevelación un tanto misteriosa que valora lo que tan sólo se deja entrever.

En la pintura lo vaporoso se encuentra en las *escenas* con tonos degradados, en la ausencia de líneas claras, en colores siempre matizados, sin evidencias totales ni colores muy definidos, a veces a media luz. Constituye el atractivo de ciertos cuadros de paisajes que transmiten el frescor un tanto húmedo del aire, la belleza de un amanecer o una puesta de sol; se pueden encontrar excelentes ejemplos en Corot.

En la danza, es la atmósfera del ballet romántico. Lo vaporoso se puede obtener materialmente gracias a la utilización del nitrógeno, que produce así un efecto de niebla o de humo que disfraza en parte a los decorados y a los artistas dándoles un aspecto irreal. El tutú, falda de diversos grosores de tul o de gasa, se creó para dar impresión de vaporoso. Característica de la danza clásica, lo vaporoso apenas se persigue en la danza contemporánea.

En la literatura, lo vaporoso es una calidad de seres o de visiones de conjunto en la diégesis; pero el estilo puede conllevar una analogía que le ayuda a sugerirlo, por ejemplo, con una forma poética a caballo ente el verso y la prosa, con rodeos en la frase, con términos sin precisión descriptiva aunque afectivamente evocadores. Las obras osiánicas de Macpherson son un caso típico de esto.

Casi no se emplea el término vaporoso en las otras artes; sin embargo, el teatro y el cine pueden poseer tal característica, diegéticamente como en la literatura, y visualmente como en la pintura y la danza (a menudo con el uso de efectos especiales). A. S./G. P.

➢ Matiz, Semitono, Sugestión.

VARIACIÓN

I - Sentido general

Modificación, cambio. La estética emplea normalmente este sentido, aunque tiene otros significados especiales:

II - Música

Variar un tema, es decir, repetirlo añadiéndole modificaciones de todo tipo, conservándolo todo como estructura. Siempre que se retoma un tema, se realiza una variación. Hay maneras convencionales de modificar un tema, como la variación «por disminución», pero en realidad, el compositor puede dar rienda suelta a su imaginación. Puede llegar tan lejos como desee, con tal que subsista algo del tema inicial, aunque sea de una forma subyacente; el ambiente armónico, los acentos rítmicos, etc. El «tema y variación» es una forma que ha cautivado a compositores de todos los tiempos, pero compartiendo esta característica con la fuga, extrae su diversidad de un tema único, y como tal ha inspirado de un modo totalmente natural a los músicos de la época de Bach, sobre todo en forma de chacona y pasacalle. Pero la variación encontró un campo de elección en la música serial, con la que está tan íntimamente relacionada que se puede hablar, con respecto a ésta, de música de variación perpetua.

III - Danza

El término de variación tiene un significado muy particular en la danza, sin relación con el sentido habitual del término: se trata de una danza ejecutada por un artista –uno solo–. La variación corresponde un poco al «grand-air» de una ópera. Es la ocasión para que el artista haga apreciar su técnica y su interpretación, sin el apoyo del cuerpo de ballet. Lo que se ejecuta en todos los concursos y exámenes de danza son variaciones. Se incluyen dos en el «Grand pas de Deux» clásico cuando un bailarín realiza una figura fuera del cuadro de ballet, ejecuta una variación. Algunos son muy célebres, y su nombre queda unido al de una gran artista, como la *Cachucha* de Fanny Elssler o G.P. *La muerte del cisne* de Anna Pavlova. G. P.

VARIEDAD. ***I*** - Es la cualidad de lo que es variado, es decir, que presenta formas y aspectos diversos. La variedad suscita el interés con sus cambios, con su perpetua novedad que impide que la atención se duerma, con su riqueza de invención; se opone, pues, a la uniformidad y a la monotonía. Pero no excluye a la unidad; así, una forma de conjunto puede combinar e integrar elementos diferentes entre sí, o también a un mismo elemento, a una misma forma; tal vez tratada de maneras diversas. Tradicionalmente se ha hecho depender el valor estético de la conciliación entre la unidad y la variedad o la diversidad.

II - En la literatura se llama *variedad o variedades* a la recopilación de artículos o de ensayos que tratan diversos temas; un conjunto así puede tratar sobre la estética (como en algunas partes de las recopilaciones que Valéry publicó con ese título).

III - Un espectáculo de variedades es un espectáculo de actuaciones independientes, a menudo canciones, sencillas y divertidas y dirigidas a un gran público (habitualmente popular). Este género, relacionado en primer lugar con el music-hall, se ha desarrollado bastante gracias a la televisión. A. S.

VEDETTE. En su primera acepción, una vedette es el centinela que está en una muralla o un caballero puesto de vigía; por otra parte, en pintura es también tema que se trata muchas veces.

A partir de este significado, surgieron otros aplicados a la tipografía o a la escritura: palabra

aislada en un renglón y en caracteres gruesos. Esto concierne a la estética de la imprenta.

Aplicado al cartel de espectáculos, vedette es además el nombre del actor que se coloca en la posición tipográfica de la vedette (en francés puede usarse en masculino); por tanto, mediante un cambio de significado, pasó a denominar al actor mismo cuyo nombre queda así destacado por conocido, y su presencia en el reparto puede llamar la atención del público. A. S.

➢ ESTRELLA, FAN.

Veduta / Vedutista ➢ *Vista*

VELADO

I - Significado propio

Cubierto con un velo; y, por extensión, medio escondido a la vista con algo que no permita una visión clara y completa: un paisaje velado por la bruma. La obra velada, o la representación de un efecto velado, puede tratarse de un accidente inoportuno e involuntario (en fotografía, por ejemplo). Pero el efecto de media luz, de entrevisto, puede haber sido buscado y convenir a ciertos estilos o categorías estéticas.

➢ ATENUAR.

II - Por analogía

Dícese de lo que carece de nitidez o de brillo, para otros sentidos que no sean el de la vista; se dice que una voz es velada, pues, cuando no tiene sonoridad ni vigor. Eso puede ser un defecto, en especial para el canto; pero también se pueden extraer efectos estéticos de un timbre velado, por ejemplo en el arte del actor.

III - Significado figurado

Escondido, al menos en parte, al conocimiento. Lo velado puede producir grandes efectos estéticos de misterio*; sugerido también con una cierta imprecisión deseada en cuanto al lenguaje, se ha podido usar con fortuna, por ejemplo, en la poesía simbolista; pero si se exagera se corre el peligro de que se vuelva oscura*.

En general, se dice que un lenguaje, un pensamiento, un discurso... se dice que son *velados* cuando se evita decir las cosas crudamente, y en cambio se las desliza con discreción mediante precauciones orales, circunloquios, eufemismos, etc.

IV - Danza

El velado es una pirueta iniciada sobre el pie de atrás que pica delante, con rotación de la pierna libre, la pierna de apoyo que pasa de atrás hacia adelante mediante un movimiento redondeado, da la impresión de que envuelve al cuerpo. Este giro es menos utilizado que la pirueta picada, más brillante. Puede parecer más suave, y expresar timidez. Es raro que se haga más de un giro por impulso. A. S.

VELADURA. Este término designa, en pintura, un velo coloreado de un espesor ínfimo, muy diluido en su vehículo, y cuya transparencia contribuye al logro definitivo de la tonalidad deseada. Son difíciles de distinguir de los barnices, y plantean serios problemas a los técnicos de restauración.

Ligados a una larga tradición de la pintura al óleo, que pasa por Van Eyck y Tieen, entre otros, las veladuras no afectan a la estructura de la obra. Aunque, por otro lado, cuando se aplican afectan a la apariencia última de la obra. Por este motivo, y a pesar de su fragilidad, cumplen un cometido estético considerable. D. R.

➢ PASTA *[i]*.

VELOCIDAD

I - Relación de una cantidad de cambio con una unidad de tiempo

La noción de velocidad en este sentido interviene en el estudio de los procesos temporales cuando éstos se apoyan en magnitudes mensurables (de este modo, en un movimiento, la velocidad se define por el espacio recorrido durante una unidad de tiempo), o en hechos inumerables (número de veces en las que se produce un hecho durante una unidad de tiempo). Es un concepto científico, que interesa a la estética de las artes del tiempo.

Permite, en primer lugar, caracterizar con precisión y objetividad el aspecto temporal de las obras de arte. Por ejemplo, se puede definir la velocidad de desplazamiento de un bailarín, o el número de veces que ha ejecutado cierto movimiento en un intervalo de tiempo dado. La velocidad de desarrollo de una película se evalúa en número de imágenes por segundo. La velocidad de ejecución de un fragmento de música se daba antes únicamente por las indicaciones cualitativas (andante, adagio, allegro, presto...), pero desde Maelzel puede fijarse con más exactitud, indicando a qué fracción de minuto corresponde un elemento dado de la obra (generalmente una nota, negra o blanca).

La noción de velocidad también tiene un papel en la percepción de la obra de arte; el concepto es, pues, menos físico que fisiológico o psicológico. Nuestros órganos sensoriales tienen una cierta velocidad de reacción; lo que va demasiado rápido se les escapa. Las evoluciones demasiado lentas tampoco se perciben: se constata al final de cierto tiempo que algo ha cambiado, sin haberse percibido el cambio en sí mismo. Según la velocidad, una sucesión de estímulos pueden percibirse como hechos sucesivos distintos, como los parpadeos, como un movimiento continuo, como una sensación única que dura, o como una simultaneidad. En la percepción de los sonidos hay interpretaciones entre su velocidad, su altura, su intensidad y la impresión de duración que provocan (el efecto Kappa: parecen subjetivamente más cortos a medida que son más rápidos). Todo esto tiene un papel en la percepción de la música, de las películas, y en general en todas las artes temporales.

Pero es preciso recalcar que el término *velocidad* se usa sobre todo para describir los hechos de una manera neutra, y como concepto científico. Cuando se quiere hablar de la velocidad *como noción estética*, se utilizan más bien otros términos, como *tempo* o agógico*. A. S.

II - Gran rapidez

1 / Definición

La velocidad, en este sentido *II,* es una característica de ciertas velocidades con el significado *I:* las que dan una impresión de gran celeridad. Un movimiento tiene velocidad cuando, por ejemplo, se recorre un gran espacio en poco tiempo. El concepto de velocidad se hace entonces cualitativo, bastante subjetivo, y relativo a la naturaleza de lo que se mueve o cambia la velocidad en el desplazamiento de un hombre se vuelve lentitud si esa misma velocidad se considera en un coche). La velocidad, en el significado *II,* es lo contrario de la lentitud, cuando con el significado *I* el término no tenía contrario.

2 / La velocidad en la concepción de la obra de arte es una variable psicológica de la invención literaria y artística. Ciertos autores componen con rapidez, tienen intuiciones repentinas, bruscas iluminaciones; otros sólo pueden trabajar lentamente. Nietzsche ha resaltado que la velocidad ha sido indebidamente valorada por el gran público, como si fuera una característica del genio, lo que ha podido impulsar a los artistas a hacer creer que sus ideas «caían del cielo como un rayo de gracia», cuando en realidad no hay ninguna relación entre la velocidad o la capacidad de improvisación y el valor de la obra *(Humano, demasiado humano).*

3 / La velocidad de realización

La rapidez en hacer algo puede ser un índice del virtuosismo del intérprete, que debe ser capaz, por ejemplo en música, de tocar rápido en donde exija la obra. De este modo Czerny, en el siglo XIX forma pianistas con *L'École de la velocité.* Pero un excesivo virtuosismo puede volverse antiestético, cuando se pone más énfasis en la dificultad que se debe vencer (lo que raya a veces la acrobacia), en detrimento del significado profundo de la obra. En artes como la pintura, en las que el creador es su propio intérprete, la voluntad en cuanto a la velocidad puede tomar un cariz espectacular; así Georges Mathieu provoca la admiración de su público al pintar ante él grandes lienzos en un «tiempo récord».

Pero la velocidad también puede tener en sí misma un valor estético. El *fa presto* de Fragonard, de las pinturas impresionistas de Pollock con sus «drippings», ejecutadas con una gestualidad frenética, traducen la voluntad del artista plástico de restituir, en el momento mismo en el que experimenta, las sensaciones pictóricas. En música, las obras se conciben para un movimiento rápido, con intenciones expresivas particulares: la velocidad que se emparenta con la alegría, con el dinamismo de la felicidad, o, por el contrario, con la vehemencia del dolor o de los tormentos... Las indicaciones *allegro, allegrissimo, presto, prestissimo,* prescriben una creciente rapidez del movimiento hasta el límite posible de la velocidad, extrayendo de ahí un efecto de paroxismo deseado. Se pueden encontrar hechos análogos en la danza, en especial en el estilo italiano (véase *Italiano).*

La velocidad de ejecución, por lo demás, no carece de influencia sobre las formas. La rapidez del movimiento, en el dibujo o la escritura, da lugar a las líneas cursivas hechas de un solo trazo un movimiento continuo, y de éste, una cierta estilización y reducción a lo esencial. La búsqueda de la velocidad llevó a la invención de formas aerodinámicas, que resultan estéticamente interesantes, incluso en los casos en que una gran velocidad ya no era necesaria (véase *Aerodinámico).*

N. B./A. S.

4 / El tema de la velocidad y de su representación

La velocidad ha ejercido siempre una gran seducción sobre el espíritu humano, aunque parece ser que fue desde mediados del siglo XIX, con el progreso del maquinismo, cuando se erigió como noción estética. Desde 1834, cuando Turner pinta su famoso lienzo *Lluvia, Vapor y velocidad,* en donde representa el nuevo paisaje dominado por la velocidad en las imágenes nubladas que se suceden tan rápidamente que se superponen y se confunden. A continuación, los impresionistas* reproducen escenas de calle trepidantes (de París o de Londres), en las que sugieren la rapidez de movimiento con vibraciones de color. En el campo literario, las novelas de Julio Verne ponen en escena submarinos ultra-rápidos, veleros que rebasan los 200 km/h... En Italia, Mario Morasso canta la nueva belleza en *La nuova arma. La macchina* (1905); en Francia, Paul Adam *(La morale des sports,* 1907), Octave Mirbeau *(La 628-E 8,* 1907), cantan la nueva belleza de la velocidad, el arrebato que produce, y afirman que puede abolir las categorías de espacio y tiempo. Inmediatamente después, Marinetti publica el manifiesto de fundación del futurismo* (febrero 1909), en el que proclama que «la magnificencia del mundo se enriquece con una nueva belleza, la belleza de la velocidad». En *Le futurisme* (1911), anuncia que a partir de ese momento se crea la «nueva estética de la velocidad», y que se prepara «la ubicuidad del hombre multiplicado».

Inherente a la noción de modernidad*, inseparable de la idea de movimiento*, la noción de velocidad subyacerá treinta años durante la teoría y la praxis futuristas. Pura por naturaleza (es la síntesis de las fuerzas cósmicas en movimiento), se convierte, según Marinetti, en una «virtud» al mismo tiempo ética y estética (véase su manifiesto *La nueva religión de la velocidad,* 1916) corresponde entonces a los creadores el representarla, descubrir sus leyes y los nuevos efectos estéticos. Desde 1913, el pintor Balla, en la serie de lienzos que tienen por objeto el automóvil, descubre las líneas de la velocidad que se desarrollan siguiendo un ritmo en espiral, y pinta de alguna manera el cualitativo absoluto de la velocidad, la velocidad en su estado puro. Muchos otros pintores futuristas, siguiendo a Balla, mediante enérgicas líneas de fuerza* logran una estilización de la velocidad. Más adelante, en la pintura aérea, los paisajes vistos desde el cielo se animan con la velocidad, y la tierra «parece que corre muy rápido bajo el aeroplano inmóvil».

En las artes de la escritura, la preocupación por la velocidad conducirá a Marinetti a crear las «palabras en libertad» y de ahí, gracias a la des-

trucción de la sintaxis, a la abolición del adjetivo y del adverbio consigue la aceleración del relato y de la descripción. Las abreviaturas, las reducciones de imágenes y las onomatopeyas contribuyen a plasmar la aceleración de la vida. Movido por el deseo de decir «rápido, rápido, rápido», Marinetti inventa para el teatro las «síntesis teatrales», que normalmente sólo duraban un minuto. Dentro de los otros movimientos de la vanguardia europea se percibe la misma necesidad de plasmar la velocidad. Marcel Duchamp pinta la estela de la velocidad con ritmos sincopados *(Le Roi et la Reine traversés par des nus vite,* 1912; *Deux personnages et un auto,* 1912). En Rusia, Natalia Gontcharova capta las líneas de la velocidad en *Aeroplano y ferrocarril* (1913). En Inglaterra, los pintores vorticistas* quieren atraer al espectador a sus lienzos como al centro de un remolino.

Hasta los pintores abstractos se interesan por el tema de la velocidad. Mondrian pinta en sus últimos lienzos lo que denominaba «La velocidad absoluta», cuyo papel en el tiempo es comparable –según él mismo– al de la línea recta en el espacio. En sus composiciones suprematistas aparentemente inmóviles, Malevitch intenta crear la «más alta tensión de la velocidad». Los artistas cinetistas* juegan con la aceleración óptica (obtenida por la máquina) para conseguir efectos de desrealización de la materia, transformando el mundo en espectáculo.

La velocidad puede contribuir a una transfiguración del mundo cuando su límite transforma una sucesión en simultaneidad. La valoración de la velocidad pudo llevar a hacer de ella una categoría estética, que se acercaba incluso a lo sublime. Se ha visto en ella «nuestra esencia» (Malevitch, *Problemas del arte imitativo,* 1920). La conciencia de la velocidad incitó a numerosos artistas plásticos a producir «nuevas formas» que puedan corresponderse con ella.

Pero, aparte de la exaltación de la velocidad, se puede encontrar también su rechazo. Ya contraponía Vigny la velocidad del ferrocarril frente al encanto del «viaje lento» en *La maison du berger* y la segunda mitad del siglo XX, paralelamente al arrebato de la velocidad, conoce el horror del «tiempo apremiante», de las prisas impuestas, de los ritmos forzados y agotadores. También la literatura y el cine han podido plasmar las aspiraciones a una lentitud que permite el apaciguamiento y el tiempo para vivir. N. B./A. S.

➢ MOVIMIENTO *[III]*.

VENA. Vivacidad, brío y pronta inventiva que multiplica los descubrimientos afortunados; a menudo también calor de la improvisación. Este término se usa, sobre todo, para las artes del lenguaje, a veces en el dibujo. Puede designar una cualidad duradera, por ejemplo, cuando se habla de la vena creativa de un escritor, de la inspiración de su estilo. Pero también puede designar un momento de excitación mental con utilización de todos los recursos; se dice que un orador, un charlatán estaba en vena en tal o cual circunstancia. A. S.

➢ BRÍO, INSPIRACIÓN.

VERBO. ***I - En su significado propio,*** palabra. Por influencia del significado teológico del término al traducir el *logos* del Evangelio, se emplea a veces *verbo* en la estética para designar el lenguaje o la palabra atribuyéndole un poder o una dignidad espiritual particular, sobre todo cuando se trata del lenguaje poético.

Verbal es el sinónimo de oral como opuesto a escrito; es un término neutro, que sólo constata un hecho. Pero *verbalismo* es peyorativo; aplicado tanto a lo escrito como a lo oral, designa a un tipo de finalidad del lenguaje en sí mismo, en el que las palabras se hallan vacías de contenido significativo. *Verboso, verbosidad,* igualmente peyorativos, indican una cantidad excesiva de palabras para un mínimo de contenido de pensamiento. La *verborrea* es un discurso vacío, en el que se suelen emplear fórmulas y palabras de moda o convencionales.

II - Con un significado gramatical, el verbo es una palabra que emplaza a un ente (denominado «sujeto») cuyo punto de vista indica una acción o una pasividad (en el significado etimológico: el hecho de padecer); la frase se organiza en relación al verbo, sobre todo en las lenguas indoeuropeas que han desarrollado de un modo particular la especialidad gramatical del verbo. El estudio de los verbos hecho por los escritores puede formar parte de la estilística; es el único uso estético de este concepto.

VERDAD. La verdad es la cualidad de lo que es verdadero (por oposición a *una* verdad, que es un pensamiento verdadero, o sea, un caso que presenta esta cualidad, y no la cualidad misma); es la relación de conformidad entre un pensamiento, un discurso, una representación bien con su objeto externo a ellos (adecuación con la cosa, según la fórmula tradicional) bien, interiormente, consigo mismo, con una homogeneidad lógica. Esta noción general tiene en la estética muchos más usos, que determinan significados más especializados.

I - La verdad en el arte

1 / La conformidad con una realidad externa es el tipo más sencillo de verdad y es descrito desde la Antigüedad dentro del cuadro de las teorías de la imitación. Es, por ejemplo, el caso de una historia verdadera, la narración de hechos acontecidos en la realidad, o la realidad de un retrato que se le asemeja. La verdad estaría en relación con lo percibido.

Pero esta concepción de la verdad del arte pronto se prestó a la crítica: se observó que se trata de una conformidad con la apariencia de las cosas, más que con las cosas en sí mismas. Y Platón *(La República,* libro X) considera que el arte está a tres grados de la verdad, si es la imitación ilusoria de algo sensible, siendo eso mismo imitación de la única realidad auténtica, la de la Idea.

También la época clásica, relacionada con la verdad como valor fundamental («Rien n'est beau que le Vrai. Le Vrai seul est aimable. / It doit régner partout, et même dans la fable», etc., Boileau,

Epître IX), indagó cómo el arte puede reflejar la naturaleza misma de las cosas y no simples apariencias), «cualidades secundarias» cartesianas. Esta investigación dio lugar a un debate metafísico sobre la pintura: ¿no produce el dibujo, mediante la forma, la naturaleza de los seres, mientras que al color sólo reproduce sus accidentes? (lo que conllevaría consecuencias pedagógicas: mostrar antes el dibujo a los alumnos de pintura, y no introducirlos en el color más que en una segunda fase.

En la época contemporánea, muchos movimientos se han visto influidos también por la verdad: realismo, naturalismo, verismo. Pero se entiende en este caso por verdad no sólo la fidelidad a lo real, sino también una sinceridad del artista en su observación de lo real y en su trabajo para reflejarlo en su obra.

2 / La conformidad con la esencia se había considerado, desde una perspectiva intelectual, una forma superior de verdad del arte. Como ejemplo se puede citar la reflexión del siglo XVII sobre el teatro: la veracidad de una obra de teatro no se halla aquí en el carácter histórico de los hechos o los personajes representados, sino en su valor como modelo, por la que hacen sensible la esencia de toda categoría de ser. Más recientemente, se encuentra una reflexión análoga en el dominio de las artes plásticas, desenmascarando las confusiones que se habían cometido en el siglo pasado en lo tocante a la fotografía. Efectivamente, la fotografía había pasado por ofrecer una imagen exacta de las cosas, como si al contrario de lo que compete precisamente a la apariencia, no se debiese a la manera en la que en ese preciso momento y en esas circunstancias, las cosas absorben o devuelven esa luz. Además, por esa misma razón, la ciencia, para mostrar las estructuras consideradas en sí mismas, suele preferir un dibujo que pueda reflejar la esencia a una fotografía. Esto se observa, por ejemplo, en las ciencias naturales, en las que el dibujo permite poner en evidencia la estructura de un ser vivo, o en la sigilografía (estudio de los sellos), en la que el dibujo puede hacer la síntesis de muchas apariencias, como la de las superficies que al mover el sello se exponen a la luz sucesivamente. A este respecto, un dibujo bien hecho es más auténtico que una fotografía.

3 / Pero todo arte representativo (las artes plásticas, la literatura, el teatro...) presenta el universo que representa, la diégesis. No importa que esté o no sacado de lo real o de la pura ficción: sólo es necesario que la obra tenga un universo mediante el cual se determine lo verdadero y lo falso en relación con él mismo. Si los personajes son sinceros, dicen o manifiestan lo que son, o si mienten, fingen, se disfrazan y aparecen como quienes no son, hay una verdad o una falsedad internas a la obra, y el arte formula entonces un tercer tipo de verdad: *la verdad diegética.*

4 / También dispone de una verdad formal, cuando es lógico, y no se contradice. Las hipótesis son libres; se pueden considerar hipótesis los principios más alejados de los del universo real; pero las consecuencias que se extraen pueden ser justas o falsas en relación con estos principios teóricos. Así hallamos una lógica rigurosa en las obras fantásticas; incluso es lo que les puede dar una intensidad tan fuerte.

Se puede colocar dentro de la verdad formal, el acuerdo seguido de un modo convencional de representación. Un dibujo geométrico es verdadero cuando reproduce fielmente el objeto dibujado en función de este procedimiento, que consiste en una proyección de cada punto del objeto en un plano (también existe la verdad en el dibujo industrial y en el croquis acotado, incluso si no reproducen la apariencia sensorial del objeto representado).

5 / Finalmente, el arte posee un último tipo de verdad, *la verdad de instauración.* Lachelier ya decía en *Le fondement de l'induction,* «la única verdad sólida y digna de este nombre es la belleza»; puesto que ésta muestra una perfección del ser (y aquí podemos ver la *veritas in essendo* de los escolásticos). En «Art et vérité» (1933), E. Souriau muestra cómo el arte «ofrece, mediante las leyes que respeta espontáneamente, ejemplos de éxito en la instauración*, y define las condiciones del mismo», que es una «verdad intrínseca»: «Lo único verdadero de una verdad intrínseca es lo hecho según el arte». De este modo, el retrato de un desconocido puede ser una «verdad evidente aunque no se pueda juzgar el parecido, lo que elimina la simple «verdad-espejo» de la semejanza con el modelo (E. Souriau «Les vérités d'instauration (1964); pero la verdad de instauración, más que «la obra de arte verdadera», define «la verdadera obra de arte». Lo que lleva a otro campo de verdad.

➢ DIÉGESIS, INSTAURACIÓN.

II - La verdad en la estética

Aquí, la misma estética se pone en cuestión, en vez de cuestionar el arte: ¿puede existir lo verdadero y lo falso, la verdad y el error, en la estética?

Si nos contentamos con una estética subjetiva, simple llamamiento al juicio del gusto o apreciación según las impresiones experimentadas, la noción de verdad no sirve para nada, y cede el sitio a la de sinceridad; incluso de autenticidad. Pero puede darse lo verdadero y lo falso en una estética objetiva, que sabiéndose sujeta a error busca los métodos capaces de evitarlo. De este modo, por ejemplo, para la estética experimental, una teoría *a priori* es una hipótesis que es preciso someter al control de los hechos. La investigación de la verdad se convierte, entonces, en la crítica y en el trabajo de corrección de los *primeros errores,* tarea esencial del espíritu científico descrito por Bachelard; y en eso no puede haber error más que en lo relativo a una verdad. A. S.

➢ ESENCIA, EXISTENCIA, EXPERIMENTAL, IMITACIÓN *[I],* OBJETIVO.

Verdadero ➢ *Verdad*

VERDE / VERDOR

I - Significado propio

Color del espectro solar, presente también en las hojas de las plantas con clorofila. Como cuali-

dad sensible, y también en la fisiología de la visión de los colores, el verde es un color puro; dentro de esta tonalidad general, se pueden distinguir claramente varios tonos, desde el verde glauco, cercano al azul, hasta el verde cercano al amarillo. Las artes usan el verde en pigmentos coloreados o materiales colorantes, bien en su estado puro (sobre todo con los progresos de la química en los siglos XIX y XX; no se puede utilizar directamente en obras destinadas a que permanezca la materia verde vegetal, cuyo color se desvanece rápido), bien con la mezcla de azul y amarillo. El verde produce un efecto tranquilizador en la vista; carece de tendencia a resaltar, o sea, a dar la impresión de sobresalir; además, un local con paredes verdes parece más grande, y los fondos verdes ponen en relieve los motivos.

El *verde* es el color de las hierbas y las hojas, y también de la vegetación por sí misma; es un término de estética en lo que toca al arte de los jardines, de las decoraciones vegetales, y en la estética de los paisajes.

II - Evocaciones y símbolos

Color de vegetación fresca y bien cuidada, el verde se le suele asociar con la idea de la vida, física o incluso espiritual (el papel del verde en los adornos de iglesia: «el camino del Señor está lleno de vida y de verdor como el bosque», dice la *Queste du Saint Graal);* es el símbolo de la esperanza; también sugiere la juventud (incluso la inmadurez, por referencia a los frutos aún verdes). Pero es también el color consagrado a las hadas, lo que le confiere una cierta ambigüedad entre el peligro y la maravilla. Color que puede adquirir el agua, compartiendo su simbolismo. Finalmente, la Edad Media lo consideraba también un color diabólico.

III - Significado figurado

La idea del vigor de la juventud, de vivacidad enérgica, incluso truculenta o hasta muy libre, domina entre los usos figurados del término, en particular al hablar de las artes del lenguaje; de este modo, también se puede hablar de verdor de un estilo o de la lengua de un escritor. A. S.

Verdor / Verdura ➢ *Verde*

VERISMO

I - Significado general

El verismo literario o artístico, del latín *verus,* verdadero, es el intento esmerado de representar la realidad tal y como es, en su estado salvaje, con sus detalles insignificantes, sus vulgaridades, sus fealdades. Es, pues, un tipo de realismo (en su sentido más amplio), marcado por una cierta preocupación documentada, una concepción, sobre todo pesimista, de lo real, y un tipo de mimetismo en lo producido, tal que la obra pueda parecer un fragmento de realidad. Se ha hablado del talento verista de, por ejemplo, algunos actores como Antoine o Ellen Andrée, que posó para *L'Absinthe* de Degas.

II - Significado histórico

De hecho, el significado general es resultado de un paso a lo conceptual, independientemente de los límites de un país o una época, del nombre que designaba a un movimiento italiano de finales del XIX inspirado en el naturalismo de Zola y formado en torno a Giovanni Verga (autor de *Nedda).* Se le ha dado incluso este nombre a un movimiento nusical de la misma época y de tendencias análogas.

Leoncavallo, *I pagliacci;* Mascagni, *Cavalleria Rusticana,* inspirados en el drama y la novela del mismo título de Verga). A. S.

➢ NATURALISMO, REALISMO.

VERLAINIANO. Que recuerda a Verlaine, del género de Verlaine. Como todos los adjetivos procedentes de un nombre de autor, *verlainiano* puede tener diversos significados, dependiendo del aspecto de la poesía de Verlaine al que se refiere. Los significados más frecuentes se han extraído, o bien de la forma o bien del contenido afectivo. Un poema es verlainiano en la forma cuando ésta es fluida y musical, un poco impresionista por proceder con pequeños detalles, refinada y al mismo tiempo dando una impresión de simplicidad con giros familiares, reflejando más que nada las resonancias afectivas sin precisar los hechos. Se suele añadir a estas características el empleo cuidado de metros impares bastante raros, como el verso de once o de trece sílabas. Un poema es velainiano en la atmósfera si tiene un tipo de ambigüedad que juega con dos registros afectivos opuestos, unos sentimientos ambivalentes y matizados que poseen al mismo tiempo placer y tristeza, sutileza e ingenuidad, aspiración al bien junto con la fascinación del mal, etc. A. S.

VEROSIMILITUD. Etimológicamente, la verosimilitud es una apariencia de verdad; pero en ese caso es necesario saber qué se denomina verdad. Si se reserva el término de verdadero a lo que es conforme a lo real (y no a los hechos en sí mismos), o que está de acuerdo consigo mismo, interiormente. La reflexión estética del siglo XVII sobre la literatura (y en particular sobre el teatro) denominó a estos conceptos *verosimilitud.*

Sin embargo, el uso corriente tendía a emplear el término sobre todo con el significado de una presunción de la realidad; decir de algo que es verosímil es decir que tiene una gran probabilidad de que efectivamente haya sucedido. De ahí un cambio en el vocabulario estético. Las reflexiones del siglo XVII son siempre válidas y se han continuado y profundizado, pero con un vocabulario distinto; a lo que los autores clásicos denominaban verosimilitud, hoy se llama más bien *verdad interna, verdad de esencia,* o *verdad diegética;* y así, está bien tener tres expresiones distintas para designar tres conceptos diferentes, ya que el uso del término único de verosimilitud para tres nociones corría el peligro de confundir al pensamiento. A. S.

➢ APARIENCIA *[II],* DECORO, DIÉGESIS, MARAVILLOSO *[III],* REALISMO, VERDAD.

VERSÍCULO. Aunque etimológicamente sea un diminutivo de *verso,* la palabra *versículo* designa

un corte más largo que el verso propiamente dicho. Antes designaba a los párrafos breves, a unidades de significado, pero frecuentemente también de ritmo, del texto de la Biblia; y también, a unidades de textos litúrgicos que dialogaban con *respuestas*. Pero el término ha adquirido un significado estético, por el interés literario de estas unidades en la prosa poética y en el verso libre; esta forma, derivada del estilo bíblico, se independizó de aquélla. Flexible, con ritmo, amplio aunque individualizado por una estructura clara, el versículo adopta longitudes variables: bastante cercano al verso en casos como Péguy o Claudel, en otros casos quizá más cerca de la estrofa; de este modo son auténticos versículos los párrafos de *Gaspard de la nuit,* de Aloysius Bertrand, que anuncia el poema en prosa, o los párrafos del *Zaratustra,* de Nietzsche. A. S.

VERSIFICACIÓN. Etimológicamente, acción de hacer versos; pero este significado raramente se utiliza. Se llama versificación más bien al conjunto de principios que regulan la formalización de los versos. A. S.

VERSIFICADOR. La etimología lo define como aquel que hace versos; pero, de hecho, la palabra tiene un significado peyorativo: designa al que hace versos desprovistos de poesía, y reducidos a la única observancia de reglas formales. A. S.

VERSO

I - Significado general

Versus, participio pasado del verbo latino *verto,* significa, propiamente dicho, regresado, vuelto; de ahí vino el nombre de *versus* para designar primeramente al renglón de la escritura, que al terminarlo se vuelve atrás para empezar el renglón siguiente; después designó al verso, unidad rítmica del discurso poético, escrito en un renglón –en uno solo–, regresando atrás para escribir en otro renglón el verso siguiente. El *versus* se oponía a la *prosa o prorsa,* de *prorsus,* «seguir hacia adelante». De ahí las palabras españolas verso y prosa.

El verso es, pues, un fragmento del discurso rítmicamente organizado, dotado de unidad gracias a su forma de conjunto, aunque compleja (se compone de *pies).* Según el principio de organización rítmica, se distingue generalmente el verso *métrico,* organización de largas y breves (verso latino o griego), el verso *silábico,* definido por un número de sílabas antes de la pausa final, y el más corriente, antes de la repetición de las mismas sonoridades finales, asonancias o rimas (verso francés), y el verso *rítmico* o *acentual,* con disposición de sílabas acentuadas y átonas (verso inglés, alemán); se puede añadir a éstos el verso *aliterado,* organización de pies definidos por la repetición inicial de una misma consonante, pero muy frecuentemente el verso aliterado es al mismo tiempo acentual (el verso de la antigua poesía escandinava). Por otra parte, se pueden combinar entre sí estos principios diversos.

El verso supone la aprehensión inmediata de su unidad de conjunto, lo que limita su longitud a las mayores series temporales que se puedan tomar como forma única. La educación, la familiaridad con la poesía, aumentan en mucho la amplitud de lo que se pueda aprehender de este modo globalmente. Los versos más largos que se utilizaron con mayor frecuencia en la poesía, son los de doce, catorce o dieciséis sílabas; de este modo el *sloka,* habitual en Hindi clásico, es un dístico de dos versos de 16 sílabas. Pero en los versos muy largos (el Hindi llegó a las 20 sílabas; este metro es raro), se observa una tendencia a una fuerte subdivisión en dos unidades internas. Cuando rebasa estas longitudes, se pasa del verso al *versículo**, más amplio y fluido que el verso, que no tiene ninguna organización estrófica; ciertas formas de poesía lo prefieren al verso. También existen formas de lenguaje con ritmo entre verso y prosa («prosa poética», «prosa con ritmo», etc.).

II - Variedades

Hay una gran variedad de versos, teniendo en cuenta sus longitudes. Algunas de estas variedades recibieron un nombre especial; por ejemplo, en orden alfabético, alejandrino* (verso de 12 sílabas), endecasílabo* (11), decasílabo* (10), eneasílabo* (9), octosílabo* (8). Los versos con otras longitudes, incluso los más usados, no tienen ningún nombre especial, ni nombres corrientes.

Se produce una *isometría* cuando se usan versos de una única longitud, y *heterometría* cuando se combinan versos de longitudes distintas. La heterometría a veces se organiza de manera regular según un esquema único reproducido periódicamente; es el caso del dístico elegíaco*, hecho con un hexámetro* y un pentámetro; es un caso frecuente en la poesía estrófica. Pero también sucede que se entrelazan libremente las diferentes longitudes, sin regla fija. El término de verso *libre* designó esta disposición en la poesía clásica; La Fontaine, por ejemplo, fue un gran maestro en este tipo de versificación.

Esta expresión de *versos libres* adquirió otro significado a fines del XIX; designa un verso muy flexible, que no se adecúa a las leyes de la poesía clásica, a un recuento fijo de sílabas, a la rima, a la elisión, de la *e* muda sólo ante vocal. Se llamó *versolibristas* a los poetas que adoptaban el verso libre; este término casi no sobrevivió a la gran difusión de esta forma de verso: se ha hecho tan frecuente que ya no necesita ningún término especial que defina una clase de rareza (ver *Libre [II]).*

Se denominan *versos blancos* los versos sin rima; frecuentes en los versos libres, también se dan entre formas de versos rítmicamente regulares; Shakespeare los utilizó muy regularmente.

El verso puede coincidir rigurosamente en los cortes semánticos (un verso por frase, por ejemplo), o buscar un juego sutil de concordancias y no concordancias entre los dos principios de corte. El diálogo verso a verso es la *esticomitia.* Los que leen el verso como si fuese prosa pierden todas las riquezas que estas relaciones aportan a la poesía;

generalmente es, bien un esnobismo, o bien una falta de oído poético, auténtica sordera al ritmo.

A. S.

➢ DIÉRESIS, ESTROFA, MÉTRICA, ZEUGMA.

Versolibrismo ➢ *Libertad / Libre (II), Verso (II)*

VERTICAL

I - Significado propio

Una vertical es una línea que tiene la dirección de una plomada, o sea, orientada hacia el suelo por su peso, y perpendicular al plano del horizonte. Un plomo vertical es el que contiene una vertical. Se dice que un cuerpo es vertical, o que está en posición vertical, si en un cuerpo alargado, su eje de unión forma una vertical (hombre de pie, una piedra erguida), o si su superficie principal forma un plano vertical (pared vertical), o si sus líneas principales dibujan verticales. Se dice que una disposición de elementos es vertical cuando se estructura sobre un eje, con las líneas y los planos en dirección vertical. La verticalidad interviene, pues, en todas las artes espaciales (arquitectura, escultura, teatro, danza...) o en las que representan el espacio (pintura, dibujo, fotografía...).

Un cuerpo que se queda en posición vertical y se mantiene alzado resiste así a la gravedad gracias a un equilibrio de fuerzas, y mediante esta fuerzas puede encontrar, en el caso de un cuerpo vivo, su «*tonus*» interno. También la verticalidad sugiere un rigor, un dinamismo propio, incluso una victoria. Además, una forma vertical alargada puede asimilarse a la de un ser humano en pie, con todas las posibilidades de sugestión y de simpatía* que eso supone. En cuanto al movimiento vertical, cambia dependiendo de si está orientado hacia arriba o hacia abajo. Una verticalidad ascendente es dinámica, sugiere un dominio sobre el cuerpo material (por lo tanto, frecuentemente sugiere una ascensión espiritual), o un surgimiento, un impulso, es decir, una fuerza poderosa, del cuerpo o, metafóricamente, del pensamiento. Una verticalidad descendiente sugiere una caída, o un abatimiento, o el abandono a la atracción de la tierra, a una fuerza exterior (que, por otra parte, puede ser tutelar), al reposo. Las artes han utilizado abundantemente todos estos recursos de la vertical. Una pluralidad de verticales multiplica los efectos, y su paralelismo da una impresión de unanimidad. Se puede poner como ejemplo tanto el predominio general de las verticales en las iglesias góticas como el movimiento de conjunto de sentido vertical ejecutado por los bailarines.

➢ ACTITUD.

II - Significados derivados

1 / La representación de una espacialidad en un plano, lleva a considerar como verticales las intersecciones entre este plano y los planos verticales reales, sobre todo si contienen el eje del cuerpo del que contempla. Así, se dice que ciertas escrituras (chino, japonés, mongol, tibetano...) se escriben verticalmente; sin embargo, de hecho, los renglones son materialmente horizontales en una hoja de papel puesta horizontalmente. Las convenciones de representación pueden incluso hacer que se denominen verticales las disposiciones no especiales, y mediante ello, transferir a otros dominios las propiedades estéticas de lo vertical. Se consideran «altos» los sonidos agudos y «bajos» los sonidos de la música en Europa desde la Edad Media: se indica la altura de los sonidos por la disposición de las notas escritas en sentido vertical.

A. S.

2 / La música, que da preferencia a la armonía, es decir, a los encadenamientos de acordes, extrae su interés de la apreciación de los sonidos simultáneos que contiene; exige así ser aprehendida por el ojo en vertical antes que en horizontal para seguir la o las melodías que la constituyen.

VESTUARIO. La palabra vestuario, en su uso actual, significa una manera de vestirse, especialmente cuando es una manera característica de una época, de un país, de un medio social determinado, etc. Pero es importante, en la historia de la estética, y para la buena interpretación de los textos antiguos, señalar que en el siglo XVII (época en que esta palabra, «*costume*», fue tomada del italiano, y todavía en el siglo XVIII, *costume* significaba no solamente ropaje, sino también todo el decorado de la vida, los objetos usuales, los edificios, los usos y costumbres, en tanto que todo esto es característico de un medio histórico, geográfico o social; si bien el sentido de la palabra era más o menos el que tomaría más tarde, el de «color local». Cuando Voltaire alaba a Mlle. Clairon (carta del 23 de julio de 1765) por haber «enseñado a vestir a los franceses», lo entiende en ese sentido amplio, y no en el sentido específico de vestuario de teatro.

En cuanto al sentido moderno que hace alusión a los vestidos, la palabra interesa a la estética de cuatro formas.

I - La Intervención de la apreciación estética en la composición del vestuario

El sentido estético interviene más o menos en la manera en que hombres y mujeres se visten según las épocas y los medios. A pesar de que la ropa femenina está estrechamente condicionada, a grandes líneas, por la moda, siempre deja una cierta posibilidad de adpatación individual, en donde el sentido estético interviene en la elección que hace cada mujer sobre lo que mejor le sienta; por ejemplo, los colores: una rubia no se viste como una morena, y así sucesivamente; es uno de los puntos en que la estética interviene poderosamente en la vida cotidiana, al margen del arte. En la ropa masculina, más estereotipada y a menudo austera, el sentido estético interviene sobre todo en las épocas y lugares en donde el vestuario masculino era más rico, más variado, más coloreado y ornamental. He aquí la descripción de Madame de la Tour de Pin, en sus *Memorias*, de la indumentaria de Charles de Noailles en el día de su boda, en 1789: «un traje de buen paño de seda con cristales bordados en seda lisa con una guirnalda de rosas, los más bellos encajes para la chorrera y mangas, peinado con mil bucles, la espada al lado y el sombrero de tres picos». La misma memorialista cenó,

en la misma época, en casa de su suegro, entonces mínistro, con «M. de Robespierre en traje verde manzana, y peinado maravillosamente con un bosque de cabellos blancos» (ibid. p. 198). Más tarde, la indumentaria masculina se vuelve más oscura y severa, continuando así hasta mediado el siglo XX. Entonces se produce una clara reacción que hace intervenir colores más vivos y más claros, accesorios y tejidos adornados.

El sentido estético en la indumentaria masculina ha intervenido también con mucha fuerza y casi en todas las épocas, en los uniformes, ya sean militares o civiles. Grandes artistas se han ocupado de esto: el traje de los Suizos del Vaticano fue diseñado por Miguel Ángel; los uniformes civiles del Primer Imperio (de los cuales algunos, aunque hayan evolucionado, están todavía en uso), por David.

Señalemos también que la estética de algunas prendas masculinas puede estar cargada de significación simbólica: en los trajes de los faraones, la doble corona roja y blanca, símbolo del Alto y Bajo Egipto, actualmente el traje blanco del Papa, el «traje de luces» de la tauromaquia o la corona de flores de azahar de las novias...

II - Los efectos estéticos que puede producir la ropa, ya sea en quien la lleva o en otros

Los efectos de la ropa son numerosos y diversos. Lo han remarcado sobre todo los moralistas, generalmente para sorprenderse y para reprobar que se trate de un testimonio patente de la debilidad humana; se trata de efectos de prestigio: togas de magistrados y de médicos... Medios de impostura, pensaba Montaigne; también lo afirma Pascal (si los magistrados poseían la verdadera justicia, los doctores la verdadera medicina, no tenían más que hacer togas y bonetes a cuadros). Pero Pascal llega a decir también lo contrario, por medio de una especie de doble ironía legitima esos efectos: «no se quiere que yo haga honor a un hombre vestido con brocados. Y me hará azotar si no le saludo». Y también: «ser valierte (entended: bien vestido) es un poder, pues es mostrar que un gran número de personas trabaja para uno». Alain, en su *Sistema de Bellas Artes* (capítulo 7), legitima también el cuidado en el vestir: «Los que descuidan el vestir, escribe, llevan cosigo siempre... un descuido semejante en los sentimientos.» Y añade a este respecto: «La intimidad de uno que resulta inmediatamente de una ropa más conveniente a la edad, al tiempo y al medio humano.»

Entre estos efectos de prestigio, los hay que son equívocos, entre un punto de vista estético y un punto de vista social convencional. La idea de elegancia es un concepto estético, pero a menudo está contaminado por una cuestión de convencionalismo social: es considerada simplemente como testimonio de riqueza o de pertenencia a una élite. Sin embargo, e incluso en esta primera acepción, la estética tiene todavía un papel: se necesita un refinamiento en el gusto para llevar a cabo la elegancia en este sentido. Los autores cómicos y los caricaturistas ridiculizaron con frecuencia al nuevo rico o al advenedizo cuando intentan ser elegantes sin poseer el discernimiento que tienen los miembros auténticos de la élite en la que quieren entrar (ver, por ejemplo, a Dumas hijo, *El problema del dinero).* Quienes elogiaron la estética del dandismo, como, por ejemplo, Baudelaire, insistieron sobre la importancia y la delicadeza del discernimiento preciso.

En ciertas épocas, los que presumían de cultura estética intentaron reformar la indumentaria, tanto masculina como femeninai, y cayeron en ciertas afectaciones del vestir (Oscar Wilde, por ejemplo: tenemos su fotografía «en ropa de esteta»). A. Angellier, en su estudio sobre Robert Burns, que también tenía originalidades o afectaciones en el vestir, observa que es bastante frecuente en los poetas (se podría añadir: en todos los artistas). Esto puede obedecer a un determinado inconformismo social; y a veces también a un cierto narcisismo. También se puede observar entre los inconformistas ropas de travesti; por ejemplo, mujeres que llevan trajes masculinos (George Sand Rosa Bonheur, Jeanne Dieulafoy...). Volverán a darse estas consideraciones a propósito del teatro.

III - Utilización del fundamento del vestuario en las artes

1 / En todas las *artes figurativas* la ropa desempeña un papel de cierta importancia. En pintura, es solidaria con el «color local». Pero produce también efectos estéticos directos por sus formas y colores. Alguien dijo en cierta ocasión al pintor Delacroix que había presenciado una conversación entre Wellington y Talleyrand, y añadió: «qué tema para una pintura». Y Delacroix respondió: «para un pintor, Wellington y Talleyrand, son simplemente una mancha roja y una mancha azul». En cuanto a la verdad histórica del vestido, éste no ha preocupado a los pintores más que en una época bastante reciente. Los miniaturistas de la Edad Media representaban el encuentro entre Abraham y Melquiasedec, mostrando a Melquisedec con un traje de cura y a Abraham con una armadura de caballero. En cuanto al arte clásico, generalmente empleó vestidos puramente convencionales para los temas bíblicos. Los románticos quisieron evitarlos, pero a menudo cayeron en la utilización de convenciones tan poco históricas como las otras. Gustave Doré, cuando ilustraba la Biblia, buscaba y obtenía efectos pintorescos al representar a los patriarcas con ropas árabes.

Con frecuencia, la escultura rechazó también la verdad histórica; y aún más que en la pintura, por razones artísticas tanto como por razones sociales. Así aparece Luis XIV con traje romano (o Jacobo II de Inglatera, estatua de G. Gibbons) y también Pedro el Grande con traje antiguo en la célebre estatua de Falconet en Leningrado. Los escultores de los siglos XIX y XX han experimentado también la extremada dificultad con que se enfrentan para tratar plásticamente la indumentaria masculina moderna. Las levitas en bronce y las chisteras en mármol no tienen nada que pueda seducir a un escultor; y el desnudo no siempre es tolerable (a pesar de que Rodin hiciera esbozos de desnudos de Balzac y de Victor Hugo).

2 / Pero es sobre todo en *el teatro y en el cine* donde la cuestión de la indumentaria es importante. La indumentaria en estas artes posee numerosos poderes estéticos.

El vestuario de teatro hay que considerarlo bajo sus aspectos de instrumento de representación y de elemento plástico.

A / La ropa ayuda al actor en la composición del papel. No da solamente al intérprete la apariencia deseada y le hace encontrar la actitud y el gesto precisos (del tribuno con la toga, del marquesito adornado con cintas), sino que también aporta su esfuerzo íntimo para la comprensión del personaje. No se trata únicamente de una sugestión de maneras y tics, sino de una verdadera impregnación psicológica. A menudo, el actor se viste mucho tiempo antes de entrar en escena para beneficiarse de esta endósmosis. Con la ropa apropiada se cree verdaderamente el personaje que representa.

La ropa señala el carácter, anuncia también el tipo. De este modo, los personajes de la *Commedia dell'arte* poseen unos ropajes convencionales fijados por la tradición, respondiendo así a las particularidades psicológicas del tipo. El espectador reconoce al Arlequín, al Doctor... desde su entrada en escena, y sabe a qué clase de juego se van a entregar. El traje de Charlot anuncia igualmente al personaje típificado por Charles Chaplin.

El vestuario sitúa la acción en su época y en su medio: la obra transcurre en la antigua Grecia, en la Francia del siglo XVII, en la burguesía. Otra es la información que ofrece, siendo entonces su interés múltiple: en principio, esencialmente dramático (el vestuario trágico es distanciador; inversamente, se vestirá, por ejemplo, a la moderna en una obra de Molière o de Shakespeare para mostrar su actualidad), o bien, de color local, de decoración, de pintoresquismo, de exotismo... La expresión «obra de vestuario» es una consideración peyorativa cuando se aplica a una obra cuyo aparato escénico descansa principalmente sobre esos elementos de imaginería o de extrañamiento, estando ausente todo mérito dramático. Sin embargo, recurrir a esta función de la evocación es normal –y absolutamente indispensable en muchos casos: ciertas obras no encuentran su resonancia exacta más que en el ambiente y la verdad de su tiempo.

El «traje de época» o «traje histórico» debe situar históricamente la obra. Pero evocar no es necesariamente reconstruir. Para encarnar a los héroes de la Antigüedad, en la escena francesa del siglo XVII, los actores se vestían como los espectadores, contentándose con añadir a sus trajes algunos atributos emblemáticos o convencionales (el tonelete, los peinados empenachados de reyes y emperadores...). La extrañeza y desorden que lleva consigo esta práctica hizo que se la juzgara con severidad: sin embargo, sería un error llegar a la ausencia total del arte en un ceremonial que poseía su lógica y su unidad. Poco a poco, la preocupación por la verdad histórica ha motivado un mayor cuidado en la reconstrucción arqueológica a comienzos del siglo XX (las reformas de la Clairon, de Talma...). Sin embargo, es de señalar que los trajes (al igual que los decorados) de esta época, inspirados en modelos auténticos, parecerían hoy en día sacados del estilo 1900. El decorador contemporáneo, experto en esta cuestión, tiende generalmente a una interpretación verosímil de la trama histórica.

B / La indumentaria tiene un interés plástico; es un elemento de decoración. Este aspecto no es nuevo (el actor trágico atribuye desde hace mucho tiempo un precio a su «paño») pero ha tomado una importancia considerable en la última dirección moderna que otorga una gran importancia al pintor del teatro. La indumentaria entra, pues, naturalmente en la preocupación por la composición general, por la armonización necesaria de los estilos de representación, dirección y decoración.

Numerosos problemas de adaptación se le plantean al decorador: adaptación del vestuario al personaje, bien entendido, pero también a su intérprete. Si esta preocupación no es constante, es esencial para ciertos pintores: «¿Cómo hacer para Ricardo II-Vilar el mismo traje que para Ricardo II-Felipe? Cambio todo si se cambia la distribución...» (Gischia). Antes de elaborar sus maquetas, Pignon hace croquis de los intérpretes durante los ensayos para captar sus características. Adaptación a las materias por razones múltiples de forma y de consistencia, y, también aquí, de iluminación; ciertos tejidos reciben mal la luz o cambian de tono bajo la influencia de las luces de la escena. Adaptación al decorado. Para el artista plástico preocupado por la unidad completa, es casi indisoluble. En efecto, el actor se mueve en un decorado fijo; forma y volumen, previstos en un punto del cuadro, se desplazan y producen otros efectos; la sintonización de tonalidades varía sin cesar. Por otra parte, es fundamental la contradicción entre los dos elementos, fijo y móvil, o, de otra manera, entre lo inerte y lo vivo. Ciertos estilos lo ponen en evidencia (por ejemplo: la persona verdadera del actor ante la tela de fondo de la abstracción cubista). La búsqueda de una perfecta unidad plástica ha sido intentada con éxito, sin embargo, en el género del ballet, el cual concede grandes libertades a la acción y a la invención del pintor: *Parade* de Picasso en los Ballets rusos, la *Création du Monde* de Fernand Léger en los ballets suecos. Adaptación al género: evidentemente, los personajes no se visten en *La Bella Helena* de Offenbach como lo harían en una tragedia de Sófocles o de Racine. Ciertos géneros exigen la fantasía, el engrandecimiento o la transfiguración de lo real. El «traje de opereta», el «traje de revista», el «traje de ópera», el «traje de ballet», obedecen a las leyes del género.

Cualquiera que sea el estilo reclamado, el «traje de teatro» es «teatralizado», configurado por las finalidades de la ilusión escénica.

La revolución decorativa del siglo XX, que hizo con su éxito que se considerara el arte dramático «en su aspecto y dependencia de las artes plásticas», provocó fuertes reacciones. Jacques Copeau se alzó contra la abusiva influencia que le regalaban a «un movimiento de costureros y decorado-

res». El debate no hace sino señalar el delicado equilibrio de la síntesis de la expresión escénica, en donde cada elemento tiene su lugar y debe permanecer en él, para la total armonía del espectáculo.

3 / En lo que concierne a la danza, el vestuario, hasta finales del siglo XVIII, perjudicó al desarrollo de la técnica, tanto por su peso como por su forma. Su aligeramiento permitió una considerable evolución en el primer tercio del siglo XIX. Ciertos hechos técnicos únicamente fueron posibles gracias a los artificios de la ropa: bailar de puntillas no puede hacerse más con un calzado especial, lo que ocasionó numerosos efectos en el dominio de la estética.

IV - El arte de vestirse

La ropa, finalmente, puede ser considerada como un fin en sí misma, por ejemplo, en determinadas fiestas, en donde se rivaliza en invención y fantasía. En las fiestas populares, el gusto por el adorno está muy desarrollado (trajes folklóricos, disfraces...). Este gusto por la ropa (pudiendo llegar hasta la máscara) tiene un gran número de aplicaciones estéticas, incluso filosóficas. C.

➢ COLOR LOCAL, ELEGANTE, FIESTA, FOLKLORES, MÁSCARA, MODA, TRAVESTI.

VIBRACIÓN / VIBRAR

I - Significado propio

Oscilación de moléculas de un cuerpo elástico en torno a su posición de reposo, antes de estabilizarse. Todos los sonidos proceden de las vibraciones de los cuerpos sonoros. Dependiendo del procedimiento para hacerlos vibrar, se distingue entre percusión, cuerdas punteadas (de vibraciones libres que se amortiguan progresivamente) y las cuerdas frotadas, instrumentos de viento y voces humanas (de vibraciones sostenidas). En la música electrónica, las variaciones de un circuito eléctrico oscilante determinan las vibraciones de la membrana del altavoz.

Esta variedad de formas de provocar la vibración influye en la variedad de timbres de los diferentes instrumentos, por su influencia sobre la complejidad de sonidos y la intensidad de los armónicos. La música electrónica puede producir sonidos sin armónicos, muy puros y como *desencarnados;* pero también puede producir (mediante interferencias, resonantes, filtros...) sonidos complejos e incluso muy ricos. Y si se añade a esto que un sistema sonoro vibrante puede hacer vibrar a otro sistema situado cerca, a causa de la elasticidad de su medio, se observa que el mundo de las vibraciones abre un amplio dominio a la estética para todas las artes de la materia sonora, música, literatura, teatro.

➢ ACÚSTICA, FRECUENCIA, TIMBRE.

II - Significado figurado

Por analogía con la vibración por resonancia, se dice figuradamente que una persona *vibra* cuando experimenta una emoción intensa provocada por algo que está en su misma línea. El término es un tanto familiar, se usa sobre todo para la reacción ante las obras literarias y su contenido diegético; pero también sirve para indicar una reacción a toda obra de arte que conmueve por su gran calidad, sobre todo en las *artes del tiempo.* A. S.

VIBRATO. El vibrato es una manera de emitir el sonido que aporta a la vibración que determina la altura de un sonido otra vibración especial, cuyo efecto es aumentar la intensidad del sonido y sobre todo enriquecer la calidad sonora. Para los instrumentos de arco, el vibrato se realiza con movimientos temblorosos de la mano, que sin cambiar el emplazamiento del dedo sobre la cuerda (es decir, sin modificar la altura del sonido) le imprime un estremecimiento que hace el sonido más expresivo. Para los instrumentos de viento, un movimiento tembloroso de los labios del ejecutante puede provocar efectos análogos; se construyeron para el órgano unos dispositivos para producir este efecto; también existe para música electrónica (vibrato de frecuencia, que se consigue con un desplazamiento lateral del teclado). Para la voz humana, no se debe confundir el vibrato con el temblor de la voz, que hace oscilar y temblar la intensidad o la altura del sonido; es un estremecimiento en la emisión vocal, obtenido mediante un trabajo respiratorio preciso, y que otorga al canto expresividad y pasión. A. S.

VIDA

I - Significado propio, biológico

La vida es el conjunto de hechos fisiológicos que distinguen al animal o al vegetal de la materia inanimada: las diferentes partes de su cuerpo están en interrelaciones orgánicas, asimila las sustancias que toma del mundo exterior para transformarlas en su propia sustancia, crece y se desarrolla según un programa interno, hace la diferencia entre su cuerpo propio y los cuerpos extraños que penetran en él, que asimila o rechaza, en caso de lesión, repara su organismo siguiendo un proceso de origen interno que mantiene su naturaleza y su forma, prolonga la perduración de su especie mediante la reproducción, pero también es susceptible de adaptación y de evolución.

La vida definida así se toma como un tipo de ideal estético, y ello de dos maneras:

1 / La representación de la vida

Representar seres vivos, en particular en las artes plásticas figurativas, de manera que se vuelva sensible esta vida diegética*, hasta dar la impresión de que incluso se encuentra directamente frente a algo vivo, ha sido desde hace tiempo un objetivo del arte en la tradición occidental. Por ello se ha valorado la naturalidad de la actitud y del gesto, «la conspiración general de los movimientos» (Diderot) en el ser. La sugestión de una movilidad, la captación de un instante fugitivo, la representación de la textura de la materia viva, etc. «Se creería que está vivo», se consideraba un criterio de valor estético.

Sin embargo, la imagen que sugiere, tan intensamente como pueda, una vida diegética, no es, en sí misma, un ser vivo. La tradición islámica ha

insistido en esta impotencia del hombre para crear una vida real, que sólo Dios puede dar; también para evitar la falta de piedad que conlleva el pretender rivalizar con Dios, el artista musulmán por el contrario, pone esmero en diferenciar la imagen inanimada del ser vivo que representa: sin sombras, coloridos lisos, etc. (véase *Islámico, Musulmán).*

Pero el deslizamiento eventual de la vida diegética representada hacia la imagen que representa ha obsesionado a la humanidad. El tema de la imagen (retrato, estatua...) que se vuelve verdaderamente viva, se encuentra en gran cantidad de leyendas, de obras artísticas o literarias: la animación de lo artificial inanimado aparece como un bien precioso (mito de Pigmalión) o más frecuentemente, como un peligro, sobre todo si la criatura se vuelve autónoma y escapa a los fines de su creador. El caso inverso, en el que el ser vivo se vuelve una imagen, es un tema más raro, pero revelador de las ideas del arte: a veces se considera un castigo o una degradación, pero otras veces también como un ascenso, y un modo de escapar a la brevedad de la vida humana, otorgando así el arte un tipo de inmortalidad.

2 / El vitalismo estético

El ser vivo se considera aquí una obra de arte en sí mismo, con frecuencia la obra de un Dios artista. El hecho mismo de vivir se considera una belleza. Hegel observa una belleza en «la coherencia animada de las formaciones naturales concretas» y «la actividad de la forma inrnanente»; pero le falta «un ideal» si no hay consciencia *(estética,* cap. 1, La Idea y el Ideal). Pero Jouffroy, en su *Curso de Estética,* ve clararnente una belleza en la vida debido a la perfecta adaptación de las formas a la función, y el sentimiento estético de simpatía, para él, le hace sentir esta armonía funcional como surgida del interior, cuando se contempla lo vivo. Estas ideas estéticas influenciaron a Guyau, y después a Bergson.

II - Extensión del sentido biológico al terreno psicológico

1 / Lo vivo

La idea que el arte *debe* conferir a sus personajes la apariencia de vida pasó de lo psíquico a lo mental, en particular en la literatura: se alaba a un autor que sepa dar «vida» a sus personajes. El término *vida* designa entonces la síntesis de un gran parecido y de una complejidad coherente, una unidad original, e incluso activa, y una fuerte intensidad de que existe.

2 / Lo vivido

Además de la vida de los seres diegéticos, está la del artista propiamente dicho, o del «hacedor» de arte. Vivir algo es experimentarlo personalmente, o hacer algo por uno mismo, en una experiencia individual intransferible a la de otro. Lo *vivido* por el artista es, pues, lo que efectivamente ha experimentado, lo que ha sido o lo que ha hecho; la *vida* se define mediante la suma del conjunto de sucesos biográficos, de lo experimentado subjetivamente y de lo real; y además, en algunos autores que incluso lo ponen en el lugar de preferencia, de lo socializado. Se le han dado al arte las funciones de *aumentar* la vida, de *testimoniarla,* de *alegrarla,* de *compensarla o* completarla, de *economizarla mediante la ficción,* etc. (cf.d. Lalo, *L'art près de la vie* y *L'art loin de la vie).*

➢ VIVIDO.

III - Significado figurado, por analogía

En este sentido se dice que una forma de arte está viva; se habla de *La vie des formes* (Focillon) o de la vida de un estilo o de un género, cuando se constatan en tales *entidades estéticas* los caracteres que las hacen parecerse a los seres vivos. Éstos son, separados o juntos:

1 / Una abundancia* fecunda marcada por una profusión de obras (la tragedia clásica está muy viva mientras muchos escritores la cultivan y deja de estarlo cuando este género cae en desuso).

2 / Un llamamiento dinámico dirigido hacia los espíritus, al mismo tiempo que una dominación creadora de deberes (la pintura impresionista siempre está viva por la atracción que ejerce; el estilo romántico estaba vivo cuando atraía a los escritores y les hacía sentir como un tipo de obligación de escribir así).

3 / Una movilidad evolutiva, el hecho de no estar esclerotizado en las formas *ne varietur,* y sobre todo en las imitaciones de las imitaciones de las imitaciones; la vida es la variedad en el interior de una gran forma, la producción de un original o de una novedad (un estilo arquitectónico está vivo en cuanto a que inspira nuevas creaciones, en cuanto a que sus formas no se quedan inmovilizadas y que las construcciones en este estilo ya no estén hechas «a la manera de...»). A. S.

➢ EVOLUCIÓN.

VIDRIERA. Cristalera que cubre las aberturas de un edificio, compuesta por un mosaico de fragmentos de vidrio plano, unidos y sostenidos mediante una armazón. En la vidriera medieval y clásica, los fragmentos se unen con engastes de plomo sostenidos con barrotes y triángulos de hierro; pero hay también otras técnicas parecidas, por ejemplo, hoy en día los enrejados de acero recubiertos de cemento. El vidrio de la vidriera puede ser incoloro, o de masa coloreada, o pintado con colores de esmalte transparente. A veces se juega con el espesor del vidrio mediante un trabajo de grabado, de superficie, los puristas estiman que esto ya no es una vidriera auténtica.

Para la historia de la vidriera, véanse obras especializadas. Como *noción de estética* la vidriera se define como un arte especial caracterizado por los siguientes puntos:

1 / Es una obra plástica presentada en transparencia y que permite el paso de luz (se sabe, por otra parte, de la importancia que tenía el simbolismo de la luz atravesando la materia en el pensamiento medieval, en la época en la que la vidriera estaba en pleno desarrollo). Cuando tiene colores, la vidriera reviste un esplendor especial por el hecho de esa luminosidad.

2 / Los engarces y armazones opacos forman cercos oscuros o redes o cuadrículas oscuras en la

claridad del vidrio; además, la vidriera se compone de fragmentos recortados; es, pues, un arte de contornos y cercos, bien en composiciones figurativas, bien en dibujos puramente decorativos (como las vidrieras incoloras cistercienses, en las que el plomo forma dibujos con trazos de grafismos abstractos). La vidriera incluso ejerció una influencia sobre la pintura de cercos negros (por ejemplo, la de Rouault).

3 / La vidriera es una composición que tiene su organización y estructura propia, pero insertada en un conjunto arquitectónico con el que tiene una relación estrecha:

A / Su forma, su talla, el punto de vista desde el que se contempla, dependen de la arquitectura, con la cual el estilo debe concordar.

B / Pero domina, recíprocamente, la forma en que se ve el edificio, porque determina en gran parte su alumbrado.

4 / Finalmente, como su claridad lo evidencia y su talla hace que se use generalmente para grandes edificios públicos, la vidriera se relaciona mucho con la finalidad de estos edificios, y con las ideas y creencias que dominan estas construcciones; es una forma de transmitirlas al dirigirse al pueblo, o al menos a una población importante. Por ejemplo, las vidrieras de las iglesias, de las catedrales, dan una enseñanza religiosa; las de los edificios civiles modernos glorifican los valores científicos o sociales. El tema de las vidrieras figurativas no es único; todo tratamiento artístico de la vidriera puede conllevar un mensaje (elección de colores simbólicos, emplazamiento de vidrieras que corresponden a una jerarquía de los temas representados o a una orientación del pensamiento: una vidriera de la Virgen en el eje de un deambulatorio mientras que los santos están a los lados; o en la vidriera principal, a la que el sacerdote da la cara al decir misa, escenas que corresponden a momentos de la liturgia).

➢ CAMAÏEN, CERCO, ROSA *[III]*.

VIEJO / VEJEZ / ENVEJECER

I - Significado propio, aplicado a los seres vivos

Período de declive fisiológico de un organismo; o, para los humanos, edad avanzada en la que las facultades psíquicas son más frágiles o incluso están disminuidas; o edad en la que la sociedad estima que se pasó el período de actividad (que no coincide necesariamente con la vejez física o mental).

1 / La representación de la vejez en el arte y la literatura puede venir de preocupaciones antiestéticas (desvalorización de la carne perecedera; respeto a la experiencia y a la sabiduría de quien ha vivido mucho; simpatía u hostilidad por la forma de pensar atribuida a esta edad, etc.), pero también puede obedecer a preocupaciones propiamente estéticas: interés por las modificaciones de formas bajo la influencia de la edad (incluso para los vegetales; cf. la representación de árboles viejos), o por las trazas marcadas en un rostro humano por su larga vida; puesta en relieve de estos caracteres mediante el tratamiento artístico del tema. También existe un tipo de modelo ideal de la vejez, variable según las civilizaciones, y que claramente posee un carácter estético.

2 / La vejez del artista y del escritor no obedece a ninguna ley general. Puede ser un período de declive en las facultades creadoras, incluso una fase en la que el artista ya no produce pero sigue viviendo; o un período de repetición (normalmente más tenue) de las obras anteriores o de desfase en relación con la evolución de las artes. Suele tener este significado cuando se habla de obras trasnochadas. Pero muchos escritores o artistas conservan su rigor creativo en una edad muy avanzada. La toman incluso como una segunda juventud con una renovación de su estilo, el uso de otras técnicas, etc. En este caso no se habla tanto de obras de vejez como de obras de la vejez, siendo ésta simplemente una fase cronológica, no un estado de declive.

II - Significado figurado, aplicado a las cosas

Materialmente un objeto de arte, un edificio, un cuadro, etc., envejece bien o mal dependiendo de si se conserva, se modifica algo, o incluso de si adquiere con los años ciertas cualidades agradables, como una dulcificación de las formas, un color más cálido (veáse *Pátina),* o de si se deteriora. Se denomina *viejo,* sobre, todo a lo que ha degradado los años; si la perduración en el tiempo le da valor, se dice más bien *antiguo* («Un mueble viejo» es peyorativo; «un mueble antiguo», laudatorio).

En las artes del lenguaje, un término, un giro, son viejos o están envejecidos cuando ya no son de uso corriente y dan la impresión de pertenecer al pasado; se pueden extraer de esta impresión efectos estéticos. Si la lengua de una obra ha envejecido, puede quererse conservar el contenido rejuveneciendo la forma (véase *Actualización, Adaptación, Arcaísmo).*

Finalmente, en significado figurado se dice que una obra ha envejecido en lugar de decir que estaba tan estrechamente ligada a las formas de vida y pensamiento de una época, que ya no se aprecia ni tan siquiera se comprende una vez terminada esta época. Pero hay obras que no envejecen (véase *Eternidad).* A. S.

VIGOR. Cualidad de fuerza, y sobre todo de una potencia bien dirigida, y de origen interno. Es un compuesto de intensidad, energía y discernimiento. El término en estética es siempre laudatorio; se aplica en todas las artes (también se habla tanto del vigor en el trazo en dibujo como del vigor del estilo de un escritor). Siempre se sobreentiende la idea de acción, sea la acción del autor creando la obra, sea una acción inherente a la obra en sí, o sea a alguno de sus elementos, considerados como un dinamismo que actúa. A. S.

➢ DINAMISMO, ENERGÍA, FUERZA, POTENCIA.

VILLANCICO

I - Características generales

Poesía estrófica de composición fija pero de forma métrica variable. Se compone de un estribi-

llo inicial (denominado cabeza, villancico, letra de invención o tema) y una estrofa dividida en tres partes, dispuesta en dos mudanzas y una vuelta. En el villancico más ortodoxo la cabeza está formada por dos, tres o cuatro versos tomados de la poesía popular o de su imitación. La repetición de esta cabeza o villancico dependía fundamentalmente de la interpretación. Las dos mudanzas forman siempre una redondilla, y se diferencian de la vuelta en su separación de sentido. La vuelta se corresponde con la cabeza en cuanto a su extensión. Los versos más habituales del villancico son versos de corte popular, generalmente el octosílabo o el hexasílabo. Por lo que respecta al tema, el villancico suele tratar la temática amorosa de corte popular y las canciones religiosas, especialmente sobre la fiesta de la Natividad.

II - Resumen histórico

En un principio, bajo el término *villancico* sólo se denominaba el *estribillo*. Es hacia finales del siglo XV cuando empieza a aplicarse a todo el poema en su conjunto. El vocablo aparece por primera vez con el Marqués de Santillana (1398-1458), como título de una poesía con varios estribillos; pero es con el *Cancionero General* (1511) cuando se impuso y se generalizó el sentido con el que hoy lo conocemos.

El villancico se considera casi unánimemente una evolución métrica de la forma de estribote (zéjel). Por otra parte, aunque Menéndez Pidal defiende su procedencia y desarrollo castellanos, las últimas investigaciones filológicas apuntan a un más que posible influjo decisivo de la poesía gallego-portuguesa *(cantiga de refram)*. Hay que tener en cuenta, además, que a pesar del carácter popular de la cabeza y del estilo, esta forma es por su procedencia un género aristocrático, por lo que hay que suponer influjos fuera de Castilla.

Esta forma tuvo su florecimiento a lo largo del siglo XVI, especialmente con Juan del Encina y Santa Teresa, aunque no debemos olvidar autores como Gil Vicente, Montemayor, G. Gil Polo. Ya un siglo después, sería cultivado por autores de la talla de Cervantes, Lope, Góngora o Juana Inés de la Cruz, pero ya con importantes variantes con respecto a la forma más pura. Por lo demás, el villancico de corte religioso (especialmente el de Navidad) se ha mantenido en uso hasta la actualidad e, incluso en nuestro siglo, se ha vuelto a producir la recuperación del villancico profano, en autores como J. R. Jiménez, García Lorca o Alberti.

A. R. S.

➢ CANCIÓN.

VIÑETA

I - Significado etimológico

Dibujo ornamental de un manuscrito o de un libro impreso, que representa una viña u hojas de viña.

II - Significado por extensión

Ornamento decorativo de un libro (portada, ornamentación de márgenes, encuadernamiento de una ilustración...).

III - Significado derivado de lo anterior

Pequeña ilustración en el texto de un libro, que se encuadra con bastante frecuencia en una tarjeta y está generalmente grabada.

En estos tres significados, la viñeta es un elemento de las artes del libro.

IV - Pequeña etiqueta adornada con un dibujo que se pega en cualquier objeto

En todos estos significados, la viñeta es un dibujo de pequeñas dimensiones, destinada por ello a ser observada de cerca, y siempre insertada o fijada, integrada en un conjunto más amplio donde adquiere un papel ornamental; estos caracteres determinan entonces una estética propia de la viñeta. Pero la estética también emplea el término con otra acepción más.

V - Como término de comparación

La palabra viñeta sirve para designar una categoría estética o un estilo (se dijo sobre todo en el siglo XIX, «un estilo de viñeta», «es una auténtica viñeta», «de la viñeta»; Baudelaire incluso hablaba de una «viñeta en escultura»).

A. S.

➢ GRABADO, ILUSTRACIÓN, IMAGEN.

VIOLENTO / VIOLENCIA. La violencia es la acción de una fuerza que se lanza impetuosamente contra los obstáculos, o que impone un daño o un perjuicio; también es el carácter de lo que es violento, es decir, que comete o es propenso a cometer tales acciones. No se debe, pues, confundir la violencia y la fuerza; en la violencia, la potencia de la acción es agresiva y apremiante contra todo lo que no va a su favor, daña su integridad física, su orientación natural, sus aspiraciones o sus deseos.

El arte y la literatura pueden representar escenas de violencia, personajes violentos. Los contenidos artísticos suelen concordar con este contenido: oposiciones brutales, líneas contrastadas, estilo abrupto... Sin embargo, no es una ley general, existen algunos efectos curiosos, bastante extraños, en el uso de procedimientos suaves, incluso delicados, incluso dulzones (líneas apáticas, colores atenuados, estilo preciosista...) para las representaciones de violencia.

Pero aparte de la violencia en los temas, también hay violencias propiamente artísticas: colores violentos, contrastes violentos... La palabra violento puede indicar un tipo de agresión de la obra en relación con el espectador o el receptor; por ejemplo, los colores demasiado vivos cansan la vista; también puede indicar que la obra, en ciertos aspectos se ataca a sí misma, con elementos intensos y fuertemente opuestos entre sí; también se puede calificar de violenta la yuxtaposición directa de un negro muy negro o de un blanco muy blanco, o de dos colores complementarios muy vivos.

A. S.

➢ ABRUPTO, BRUTAL.

VIOLETA. El color que corresponde a las más pequeñas longitudes de onda del espectro solar (0,4 μ de media). Es el complementario del amarillo, por eso se usan los violetas y los violáceos para hacer que los amarillos parezcan más vivos y lumi-

nosos. Los pigmentos naturales violetas son poco utilizables directamente; la pintura y el tinte solían obtener los tonos violetas mezclando un rojo tirando a violeta y sin cubrirlo (carmín, rojo vivo...) con un azul cercano al violeta (marino, índigo...); la industria química moderna ha encontrado nuevos violetas en las alizarinas artificiales y en los colores de la anilina. Pero los pintores siempre hacen tonos violetas mezclando rojo y azul; pues así se obtienen, no tan sólo los violetas tristes o apagados, sino también violetas profundos y luminosos.

Una cierta confusión entre la tonalidad violeta y las materias usadas para obtenerlo condujo a veces a ver equivocadamente en el violeta en sí una mezcla, y, como mixto, atribuirle un significado simbólico, Pero la simbología occidental ha jugado sobre todo con el color violeta de las flores o de las piedras (la modestia, por la violeta olorosa escondida entre la hierba; templanza, por las propiedades atribuidas a la amatista contra la embriaguez). También se ha considerado al violeta menos colorido que otros colores, de donde surge su función de duelo o de semiluto; en la Iglesia católica, los adornos liturgicos son violetas durante la Cuaresma, y se cubren las imágenes de color violeta. A. S.

Finalmente, la pintura reciente ha atribuido al violeta un valor psicológico, sentimental e incluso metafísico. Muchos cuadros de pintores simbolistas, nabis, futuristas, surrealistas, y de pintores como Chagall, Klee, Wols, tienen una fuerte entonación cromática violeta. Para unos el violeta traduce la profundidad de la noche, del cielo, del infinito aparente; para otros, como para Paul Klee *(Esbozo de una teoría de los colores),* el violeta corresponde a la nueva manera de ver y percibir al hombre contemporáneo. El violeta rojizo y el azulado, que forman parte de los siete colores que componen el arcoiris (fenómeno perteneciente al terreno intermedio entre la tierra y el Universo) no funcionan bien juntos, anota Klee. Ahora bien, la serie de los colores se abre con el violeta rojizo y se cierra con el violeta azulado. Si se acuerda hacer coincidir al primero con el último color de la serie, debe ser posible obtener un solo violeta, una entidad. La escisión entre ambos violetas no sería más que el efecto de una «humanización de las cosas divinas», de la «tragedia de lo divino». En muchos lienzos y acuarelas (*Le clocher vert comme centre, Hommespoissons, Haut-Gardien),* Klee intentará recrear la unidad de los «violetas insondables» (Apollinaire). N. B.

VIRGILIANO. *I* - Que pertenece a Virgilio, que se encuentra en su obra. Los paisajes virgilianos son los que Virgilio sitúa o describe en sus poemas; las suertes virgilianas son un procedimiento de adivinación que toma al azar tragmentos de su obra para aplicarlos a la situación presente.

II - Que evoca la obra de Virgilio, que tiene su atmósfera. En la obra de Virgilio, al ser muy variada, se pueden encontrar características muy diferentes entre sí y que, sin embargo, le pertenecen; pero se considera más a menudo virgiliana una atmósfera bucólica, suave, a veces algo melancólica, generalmente placentera y serena. ¿Habrá influido la sonoridad armoniosa y fluida de la misma palabra, virgiliano? Quizá sea debido también a lo que parece ser una aportación propia de este éthos, y a no haber tenido equivalente en sus predecesores (incluso en Teócrito), en tanto que los otros aspectos de su obra parece que son menos particulares, y a haber tenido antes que él a otros garantes del género incluso más típicos, como Homero en la épica. A. S.

➢ Bucólica, Geórgica.

VIRTUAL / VIRTUALIDAD

I - Definición general

El concepto de *existencia virtual* o de *existencia en potencia,* es de origen aristotélico, e importantísimo en estética. Una existencia virtual es una existencia latente, que no se manifiesta, pero que detenta posibilidades de realización y de efectos; se opone a la *existencia en acto.* Se distinguen dos tipos de existencias virtuales: *1)* La de las posibilidades sin necesidad; en este caso, las virtualidades diferentes pueden coexistir en un mismo ser, e incluso las virtualidades cuyas realizaciones fueran incompatibles entre sí; un paso a la existencia en acto seleccionaría, pues, una de estas múltiples virtualidades; y *2)* La de las posibilidades ya determinadas por lo que las contiene y las implica; de este modo, la conclusión de una deducción ya está asentada virtualmente en cuanto se ponen premisas. La palabra virtualidad designa, bien el carácter de lo que es virtual, bien lo que existe virtualmente. Esta nocion tiene múltiples campos de aplicación en estética.

➢ Actualización *[II].*

II - Las virtualidades en el artista

Aristóteles mismo expuso esta noción al definir la existencia en potencia, cuando toma el ejemplo de un músico instrumentalista que no está tocando: sus conocimientos musicales, el dominio de tal instrumento, están presentes en él como una posibilidad permanente de ejecución musical. En este ejemplo se trata de una virtualidad adquirida por el aprendizaje; también las puede tener naturales, como las dotes artísticas. Sólo la actualización permite saber si ya tenía existencia virtual. Y además, este paso de la existencia virtual a la existencia en acto puede exigir ciertas condiciones sin las que la virtualidad no se podría manifestar y sería ignorada aún. ¿Quién podría juzgar de antemano, por ejemplo, la capacidad o la incapacidad de pintar que pudiese tener alguien que no hubiese tenido nunca la ocasión de hacerlo, y sin un mínimo contacto con la pintura? Además, las circunstancias pueden jugar un papel selectivo en la actualización de tal virtualidad antes que tal otra, en casos de virtualidad múltiple. Un creador posee en potencia todas las obras que pueda hacer; la vida humana es limitada, sólo realizará una parte.

➢ Aptitud, Don, Vocación.

III - Las virtualidades en la obra de arte

Una obra contiene muchas órdenes de virtualidad en su existencia en acto.

1 / En primer lugar, es preciso dejar a un lado los casos en los que la ejecución es distinta de la composición, e incluso lo hecho por personas diferentes (música, teatro...). La obra compuesta contiene virtualmente lo que el intérprete convertirá en acto.
2 / Toda obra de arte representativa contiene virtualmente el mundo que representa incluso aunque sólo refleje una parte. Lo que no está explícitamente representado a menudo puede deducirse por el razonamiento, incluso el cálculo, cuando ello está necesariamente implicado: para más detalles, véase el artículo *Diégesis*.
3 / Ciertas categorías estéticas se basan en una intensa presencia de lo virtual en la obra. Lo misterioso*, por ejemplo, se caracteriza por una fuerte *presencia de lo ausente,* es decir, que se experimenta muy intensamente la existencia en potencia dentro de la obra de lo que no está abiertamente revelado.

IV - La virtualidad de la obra por hacer

La obra que todavía no existe en acto puede tener una existencia virtual que recoge las virtualidades del artista: ¿Cómo existe el libro que aún no se ha escrito, la sinfonía sin componer, el cuadro sin pintar, en qué trabaja el artista? El acto del artista crea la obra y la revela al mismo tiempo; ella aún no existe ni siquiera en su pensamiento, si no ya la habría hecho. Él se dirige por lo que no es y que depende de él. Este caso es filosóficamente curiosísimo, puesto que la esencia está en la parte de lo virtual, y la existencia en acto tiene por finalidad ejecutarla; la forma hacia la que tiende la actualización de esta potencia se halla en la existencia en potencia. A. S.

➢ Creación, Esencia, Existencia.

VIRTUOSO / VIRTUOSISMO. Virtuoso, del italiano *virtuoso,* designaba antes a toda persona con una gran habilidad en un talento cualquiera. Hoy en día, la palabra ya no se usa más que en el terreno de la *ejecución musical,* y algunas veces en la creación literaria. El virtuosismo es la cualidad de virtuoso, pero también un resultado que lo testifica.

En música, el virtuoso es un especialista que llegó a fuerza de trabajo a un dominio perfecto de su instrumento (la voz, para un cantante); puede, por lo tanto, ejecutar sin dificultad aparente las partes más difíciles e incluso las más acrobáticas. Auxiliar indispensable de una buena interpretación, el virtuosismo es sólo un medio. Pero el gusto del público por estas actuaciones, llevó a los compositores a escribir obras sin otro propósito que poner de relieve al valor del intérprete, incluso en detrimento de la exposición o de la profundidad. Sin embargo, algunos artistas, como Liszt, se apartan de esta literatura indigente y dejando el virtuosismo en donde le corresponde, concibieron obras en las que la dificultad no resta nada a la belleza.

En la literatura, el virtuosismo es la resolución en el manejo de la lengua, permitiendo realizaciones formales de lo más difícil; pero la palabra no se usa mas que cuando la dificultad ya vencida se acompaña de un cierto valor literario o poético; de otro modo se llamaría más bien acrobacia*. E. H.

➢ Bravura, Brío, Ejecución/Ejecutante, Performance.

VISIÓN. Este término tiene tres significados muy distintos en estética. Con bastante frecuencia se producen discusiones, intercambios de ideas, malos entendidos totales debidos a que algunas personas que usan la palabra en uno de sus significados no tienen ni la menor idea de que se puede usar con otro. También es indispensable aclarar esta polisemia, y precisar el significado que adquiere el término cuando puede haber dudas.

I - Significado propio: percepción por los órganos de la vista

La visión es el acto mediante el que se tiene una representación visual directa de los objetos, en todo un proceso psicológico: reacción de la retina, transmisión al cerebro, actividad cerebral, impresión psíquica inmediata en correspondencia con hechos físicos que integran la sensación en la percepción.

Este proceso, que se encuentra detallado en los tratados de psicología y de fisiología, tiene un papel importante en la estética. Es necesario que el pintor, que el artista en general, lo conozca para usarlo (por ejemplo, para dar una cierta impresión de color, empleando el efecto subjetivo causado por la proximidad de un color a otro). Por lo tanto, es necesario que lo conozca el estudioso de la estética, para comprender así los efectos conseguidos por él; del mismo modo, el movimiento de los ojos en el acto de mirar un cuadro puede depender de la estructura del cuadro en sí mismo, en este caso el conocimiento del mecanismo de la visión es necesario para el artista y para el estudioso de la estética. El estudioso de la estética también tiene necesidad de conocer las leyes de la visión, para evitar las teorías fantásticas fundadas en la ignorancia de los hechos. Este conocimiento le sirve también para evitar las confusiones de conceptos. Por ejemplo, a veces se confunden en el mismo vocablo de «colores primarios», por un lado, los colores definidos por las zonas del espectro solar que ocupan, por otro lado, los colores que se obtienen en pintura sólo con pigmentaciones puras, que no se puedan obtener mezclando sustancias sólo creadas en la paleta, y finalmente, los colores definidos como aquellos a los que son sensibles ciertos grupos de neuronas en la retina. Ahora bien, los tres conceptos no coinciden.

En este significado propio, la «visión del artista», «la visión del pintor», es la misma que la de todo el mundo, los ojos del artista no están hechos de un modo diferente que los de los otros hombres.

Y es preciso no olvidarse que el cuadro no es una imagen mental, es un objeto material que el pintor ve del mismo modo que ve otros objetos exteriores. A veces se puede olvidar esto, por ejemplo, con pintores astigmáticos o daltónicos, al

suponer que su cuadro representa su visión del mundo real. De hecho, un astigmático ve las líneas que dibuja de la misma manera que ve las otras; un daltónico ve los colores que dispone en su lienzo de la misma manera que los ve en su entorno. La confusión entre este significado *I* del término de visión y los otros, puede llevar a errores graves.

II - Significado figurado: manera personal de experimentar o de comprender lo real

Aquí se trata de una actitud mental que interviene en la realización de la obra, pero que no modifica en nada el funcionamiento de los órganos de la vista. Esta actitud se utiliza en lugar de la noción de percepción, haciendo resaltar aquello a lo que se le da importancia. En este significado hallaremos la «visión del pintor», que es la atención que se da a las formas de las cosas, a los efectos de luz o de los colores.

Pero también hay una visión con un significado completamente figurado. Así, cuando se dice que un pintor «ve» de tal manera a la persona a la que está haciendo un retrato, no significa que esta persona le produzca, materialmente, una percepción así.

Esto quiere decir que refleja en el retrato no sólo lo que ha visto con el significado propio del término, sino lo que siente, piensa, comprende de la personalidad profunda de su modelo.

En este significado figurado, el término de visión se extiende a todas las artes, incluso las no visuales; también se dice que un escritor tiene una visión pesimista de la humanidad, o una visión idealizada de la sociedad de su tiempo.

III - Significado derivado: representación imaginaria, aparte de lo real materialmente percibido, pero que tiene una intensidad análoga a la de la percepción

El adjetivo que corresponde ya no es *visual* con el significado *I*, sino *visionario*. Un artista es un *visual** por su capacidad de tener imágenes mentales claras, pero se puede tratar de imágenes de una cosa realmente percibida; alguien muy *visual* puede tener recuerdos tan precisos y tan ricos que realiza, inspirado en ellos, obras que se creerían hechas con los objetos representados frente a él. El artista, el poeta, es visionario cuando transfigura, enriquece y completa lo real con la fuerza de su imaginación.

A veces se usa erróneamente este significado de *visión/visionario,* como peyorativo, al ver al artista como un alucinado, como la víctima de una ilusión, incluso de una ilusión patológica. De hecho, estos términos indican una existencia de representación, una realidad mental sin que se confunda necesariamente con una creencia errónea en su realidad objetiva exterior.

Hay un caso bastante especial en el que el significado *III* pone en juego el significado *I:* Es *la imaginación sin imagen*. Así, sin engañars, se ven paisajes en la nubes, animales entre la hojas, etc. Hay sensación real, de ahí lo de «sin imagen», pero hay también juego fantasista e inventiva en la forma perceptiva, de ahí lo de la «imaginación».

Estas visiones, que engloban la percepción real y la imaginación fantasmagórica, son una gran fuente de imaginación artística. A. S.

➢ ALUCINACIÓN, APARICIÓN, CONCEPCIÓN, IDEA, ILUSIÓN, IMAGINACIÓN, IMAGINARIO, REPRESENTACIÓN, SUEÑO, WELTANSCHAUUNG.

VISTA. *I* - El sentido que tiene al ojo como órgano.

II - Lo que la mirada descubre de un punto dado del espacio.

III - Pintura o fotografía de lo que la mirada descubre de este modo. La *vista* como género pictórico, por haberse desarrollado mucho en la Italia del siglo XVIII, se ha denominado con un término italiano, *veduta,* y *vedutista* al pintor que se entrega a la misma. Estas palabras pertenecen más bien a la historia del arte; pero para la estética *vedutista* puede ser útil, ya que no existe otro término para designar en español a un pintor paisajista, sobre todo de paisajes urbanos, que se consagra principalmente a las vistas pintorescas de una región o de una ciudad. A. S.

➢ ÁNGULO VISUAL, PAISAJE, PUNTO DE VISTA, VISIÓN *[I]*.

Vista (punto de) ➢ *Punto de vista*

VISUAL. *I* - Las *artes visuales* son las que se dirigen al sentido de la vista, como la pintura, la escultura y la arquitectura; véase *Sensación*.

II - Finalmente, se dice que alguien tiene capacidad *visual,* cuando tiene aptitudes para visualizar, es decir, a tener imágenes mentales muy ricas y muy claras, en el campo de la visión. Esta capacidad es una ventaja para muchos artistas; permite, por ejemplo, que un pintor, un arquitecto o un paisajista representen mentalmente lo que será la obra en proyecto o en preparación, y esta experiencia mental evita muchos titubeos y desengaños; pero no es exclusivo de las artes visuales; a un novelista que visualice bien le puede ayudar a crear un universo ficticio sólido y coherente. A. S.

Vitalismo estético ➢ *Vida (I, 2)*

VIVACIDAD. «Tener vivacidad» es una expresión de un uso reciente en la lengua.

Vivacidad quiere decir entusiasmo, animación, dinamismo, a veces con un matiz de alegría. La palabra no tiene un sentido propiamente estético, pero la cualidad que expresa suele tener importancia en arte, sobre todo cuando se aplica a un artista intérprete, por ejemplo, un actor. El intérprete que es indolente o al que le falta entusiasmo, que no tiene vivacidad, hace a la obra lánguida y aburrida. No es así cuando el artista anima la ejecución, la hace viva y animada y ejerce sobre los espectadores una acción que les hace participar de su dinamismo.

Aunque la palabra «vivaz» se aplica sobre todo a un intérprete, puede también calificar a la creación. Se dirá, por ejemplo, que el estilo de un autor tiene vivacidad. E. S.

➢ DINÁMICO/DINAMISMO.

VIVIDO. Participio pasado del verbo *vivir* en su acepción transitiva, vivido califica a lo que es a la vez real y experimentado o soportado interiormente por un sujeto: una historia vivida en testimonio vivido. Por su carácter de realidad, lo vivido se opone a lo ficticio; pero también se opone a lo real simplemente conocido, con su carácter de experiencia íntima, a menudo afectiva.

Por sí mismo lo vivido no es un concepto estético; pero se transforma en ello en ciertas circunstancias:

En la creación artística o literaria, aporta un contenido susceptible de tratamiento estético: este material puede ser irremplazable, ya que son hechos que es indispensable experimentar personalmente para ser plenamente consciente de ello, y la inspiración a veces no es suficiente, también ayuda a seleccionar en lo real los elementos que tienen una mayor resonancia afectiva y facilitan el proceso de sugestión. Finalmente puede provocar reacciones (sobre todo afectivas) estimulantes para el trabajo del artista. Y al contrario, el hecho de haber vivido ciertas experiencias puede provocarle bloqueos; Por otra parte, la sinceridad de un testimonio, no es garantía de su valor estético.

En la recepción de la obra, la consciencia del carácter vivido de ciertos contenidos puede mantener el interés y favorecer ciertos procesos de identificación (si le ha pasado eso de verdad a alguien, ¿no me podía pasar a mí? Pero se corre el riesgo de confundir el valor estético de una obra y su valor como testimonio (humano, biográfico, histórico) o también valores de orden moral; además, los artificios de presentación pueden dar la impresión de que se ha vivido eso en la realidad aun cuando se trate de una ficción.

Por otra parte, las representaciones de hechos ficticios pueden ser tan intensas que provocan una ilusión de frontera entre lo que se ha vivido en la realidad y lo que se ha vivido en la imaginación o en el sueño. Suele ser privilegio del arte el mostrar sus creaciones con una existencia más intensa que la realidad. A. S.

➢ EXPERIENCIA, SUEÑO, VIDA *[II, 2]*.

VIVO. Etimológicamente, que tiene vida; pero la palabra ha adquirido diversos significados figurados, de los que muchos son estéticos.

I - Un color vivo, es un color llamativo y puro, cercano a uno de los del espectro solar. Los colores vivos llaman la atención, producen un efecto dinámico, y cuando son muy puros pueden dar una cierta impresión de perfección. Hacen más intensas las relaciones entre los colores vivos; pero puede ocurrir que muchos colores vivos de más se maten unos a otros, rediman su visión por todas partes al mismo tiempo, y el exceso los apaga. La vivacidad de los colores se acopla a ciertas categorías estéticas, como lo pintoresco, lo suntuoso: excluye los efectos de dulzura, de delicadeza o de tristeza o austeridad. Una cierta timidez estética ha podido algunas veces hacer evitar la vivacidad de los colores.

➢ CAMBIANTE, COLORIDO, FLAMANTE.

II - Un movimiento vivo es un movimiento animado y rápido; pero lo vivo en las artes temporales (música, danza) no es únicamente un concepto agógico*, tarnbién es un éthos*: en este caso, la vivacidad está relacionada con un dinamismo afectivo, normalmente alegre*.

➢ ÁGIL, ALEGRE, LENTO/LENTITUD.

III - Una arista viva, un ángulo vivo es una intersección clara que forma una línea precisa y bien marcada entre dos planos de la superficie de un cuerpo sólido. En el resultado de las artes del espacio (escultura, arquitectura, artes decorativas, mobiliario...) la arista viva tiene el inconveniente práctico de ser víctima de los agentes deteriorantes, por ejemplo, un choque la desportilla con facilidad; también puede ser peligrosa si, por ejemplo, es incisiva; también por razones de utilidad se suele redondear un ángulo, cortando una cara o haciendo un chaflán. Pero hacer o evitar aristas vivas tiene sus consecuencias estéticas: Una arista viva, un montaje en ángulo vivo, da una impresión de simplicidad, de limpieza tal cual, a veces de dureza y de rigidez, o de un inacabado tosco. A. S.

➢ AVIVAR.

VOCACIÓN. En su significado propio, llamada espiritual. Este significado tenía antes un sentido religioso: Dios llama al hombre hacia sí, o hacia un tipo de vida, una forma de actividad. Hecho laico, el término se usa sobre todo con referencia a las artes; sólo este último significado es estético.

Una *vocación* artística, literaria... es, pues, el hecho de sentirse llamado a consagrarse al arte, no sólo por una necesidad interna muy fuerte, sino también por un tipo de obligación moral: el arte es un valor que exige entrega. También, cuando la vocación tropieza con otras obligaciones, por ejemplo familiares, el caso se suele vivir como un conflicto de deberes. Por lo tanto, la vocación no se debe confundir con el *don* o la *aptitud*, que, por otra parte, pueden faltarle. No se da por supuesta al haber facilidad natural, ésta puede existir o no. La vocación conlleva un gran trabajo, que la facilidad natural fomenta y sostiene.

Se suele creer que la vocación está necesariamente especializada. De hecho, hay muchas vocaciones muy amplias, o múltiples; uno se puede sentir llamado a hacer una obra artística o incluso hacia un género o un estilo, pero sin estar limitado a un arte determinado. En las vocaciones dobles, ciertas combinaciones (poesía-música, poesía-pintura), son mucho más frecuentes que otras (música y escultura son algo excepcional). Como es difícil entregarse completamente a la profundización de muchos tipos de arte, vista la brevedad de una vida humana, incluso larga, generalmente hay una elección de una de estas vías como profesional (a veces tras dudas y un primer intento seguido de una reorientación); pero la otra no tiene forzosamente por qué abandonarse, puede también cultivarse, como aficionado. A. S.

➢ APTITUD, DON, VIRTUALIDAD *[II]*.

VOCAL. Que se relaciona con la voz*.

Dícese sobre todo de la voz cantada, pues en el caso de la voz hablada se dice más bien oral».

«Música vocal» es toda música en la que interviene el canto (bajo todas sus formas), esté o no acompañado por instrumentos.

Cuando se ejecuta la música vocal sin acompañamiento instrumental* se denomina *a capella**.

➢ ORAL.

VOCALIZACIÓN. Dícese del canto ejecutado con una sola vocal, bien sea con una intención estética precisa, o simplemente como ejercicio, para trabajar la calidad de la emisión de la voz.

En el terreno estético y musical, se ha utilizado la vocalización desde la época del Canto gregoriano* con un valor esencialmente contemplativo, elevándose la oración en la vocal vocalizada.

Esta práctica se ha utilizado muchas veces por la *Ars Nova* y Guillaume de Machaut en el siglo XIV (con *alleluias* extraordinarias) y también en la música profana de los trovadores, las baladas, rondas o cantinelas, y más tarde en los madrigales (siglos XVI y XVII). La vocalización tiene, por lo tanto, un valor simbólico para dar un valor especial a palabras o sentimientos particulares.

La vocalización puede caer en el exceso y la gratuidad pura con el desarrollo del *bel canto* y de las voces un tanto acrobáticas de *coloratura.*

Claude Débussy utilizó la vocalización en *Sirènes* (el tercero de sus *Nocturnes),* pero renunció a ella voluntariamente en los recitativos de su ópera *Pelléas et Mélisande,* alcanzando un estilo desnudo cercano a la voz hablada. L. F.

➢ CANTO, MELISMA.

VODEVIL. ***I - Significado antiguo.*** Cancioncilla alegre, de circunstancia, formada por estrofas con la misma melodía. Este género, conocido desde el siglo XV, ha evolucionado para convertirse en satírico e incluso político, quedando siempre a nivel popular, puesto que es muy fácil de cantar. Hoy este significado tiene sobre todo valor histórico, y casi ya no se emplea.

II - Comedia mezclada con estrofas cantadas. Desde el siglo XVIII, el «théatre de la Foire» mezcla breves comedias desenfadadas con canciones de letra variable según las circunstancias, dependiendo de los gustos musicales de la época. Este género popular da lugar a la ópera cómica (en parte por la influencia de Favart) y a un nuevo género: el Vodevil. En el siglo XIX, la ascensión social de la pequeña burguesía contribuye al éxito del género, que ilustran sobre todo Scribe y Labiche; son unas comedias ligeras, a menudo burguesas, a veces sentimentales, siempre muy buenas debido a que están bien constituidas, y mezcladas con canciones o cancioncillas.

III - Hoy el término Vodevil tiende a denominar a las comedias llamadas «de bulevar», obras de teatro ligeras, divertidas, con múltiples situaciones graciosas, sin que sea necesario que se mezclen canciones. Es en este sentido del término al que se refiere el adjetivo *vodevilesco:* que tiene las características de un vodevil, y, sobre todo, su éthos de necedad superficial, de giros inesperados y de suspense grotesco.

IV - Se le llama *final de vodevil* a la canción con la que se termina una obra (generalmente una comedia, una ópera cómica, *opera-buffa o singspiel)* haciendo intervenir sucesivamente a todos los personajes: cada uno se adelanta a la vez en el escenario para cantar solo una estrofa, el estribillo o los últimos versos que repiten todos. La canción se encuentra de este modo diversificada según el sexo, la voz y el carácter del personaje. Esta forma de final se encuentra tanto en la ópera (Mozart, *El Rapto del Serrallo)* como en la comedia totalmente hablada (Marivaux, *L'école des méres),* o en la comedia hablada mezclada ocasionalmente con el canto (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro),* cuyo último verso se transformó en un refrán: «todo acaba con canciones». H. T./L. F./A. S.

VOLUMEN

I - Significado etimológico

Volumen viene de *volvo,* dar vueltas. En latín se refería al rollo escrito, opuesto más tarde al *codex* (códice), libro de hojas plegadas en horizontal. Volumen significa en español un libro como objeto material, y más específicamente, el tomo de una obra que se compone de más. El término ya no pertenece a la estética, se habla tan sólo del arte del *libro.*

II - Por extensión, significado físico y matemático: las artes plásticas

Volumen significa amplitud, en el espacio, de un cuerpo tridimensional, o forma exterior de este cuerpo. Los volúmenes son el objeto directo de las artes plásticas del espacio: arquitectura, escultura... Pero la representación de los volúmenes interviene en las artes plásticas en dos dimensiones (pintura, dibujo...): el *modelo, la perspectiva,* sugieren una voluminosidad al dar la impresión de tener una tercera dimensión, la profundidad, que la obra en sí misma no tiene.

Se pudo constatar que algunas personas tienen una tendencia natural a pensar en volúmenes, mientras que otras piensan más bien en imágenes planas. Estas dos disposiciones de espíritu influyen claramente en la manera de practicar las artes plásticas, bien sea dirigiéndolas o no hacia realizaciones de volúmenes, o bien, en un mismo arte como la pintura, dándole importancia a la profundidad o al contrario, dándole tan sólo un papel secundario.

➢ MODELAR, PERSPECTIVA.

III - Por analogía, significado musical

El volumen de un sonido es, en primer lugar, la fuerza que le permite ser bien oído en un espacio más o menos extenso; pero la idea de volumen conlleva también una cierta calidad de riqueza del sonido, debido a las vibraciones secundarias que se le suman para darles altura en las notas; el sonido amplio se opone así al sonido débil, incluso aunque tengan la misma intensidad. A. S.

VOLUNTAD. Facultad psíquica de tomar decisiones y de actuar para realizarlas. Es, pues, una especie de dialéctica del yo y del mundo; ya que

hacer acto de voluntad es imponer su elección al mundo real, pero también tener en cuenta lo real para incluir su elección en vez de soñar lo inalcanzable.

A pesar de un prejuicio ignorante, desgraciadamente bastante extendido, la voluntad es un componente esencial de una personalidad de artista (y muchas encuestas psicológicas lo han constatado). Ya que el artista no se limita a soñar una obra o desearla hacer: la hace. De manera que necesita voluntad para ejecutarla, ya que la ejecución puede tener que afrontar dificultades y obstáculos, bien sean exteriores (dificultades materiales, incomprensiones...), bien sean internas (tentaciones de facilidad, timidez de pensamiento, dejadez cuando se está cansado y se tienen ganas de dejarlo plantado allí, cuando es necesario seguir trabajando...).

La voluntad también es indispensable en la concepción misma de la obra, siempre que el artista deba hacer una elección, bien sea en un proyecto antes de su realización o en caso de ejecución. No siempre encuentra instintivamente, de buenas a primeras y de forma infalible, lo que conviene hacer (como piensa otro estúpido prejuicio). Suele titubear, busca, puede dudar entre distintas maneras. Pero estas incertidumbres deben ser superadas, de lo contrario sólo daría como resultado una obra confusa, perjudicándose a sí misma, o bien no resultaría en nada y se quedaría para siempre con la duda y sin actuar. Por consiguiente, cuando hay que tomar partido, el artista necesita voluntad para decidir.

Finalmente, conviene no descuidar la voluntad necesaria para pararse. Ya que de trabajar infinitamente en la obra, se corre el riesgo de no realizarla nunca, o de estropearla al sobrepasarse*. A. S.

➢ Concepción, Ejecución, Realización.

VOLUTA. Adorno enrollado en espiral, o línea flexible que forma enrollamientos. La voluta en espiral* regular (como la del capitel jónico) conjuga un gran rigor con una curva redondeada que impide la sequedad. Las volutas libres (por ejemplo, en el arte barroco* o en el modern-style*) se prestan a enrollamientos variados e incluso caprichosos; tienen gracia, y frecuentemente movimiento y riqueza; a veces corren el riesgo de caer en la blandura o en complicaciones demasiado alambicadas. A. S.

VORTICISMO. Creado en 1914 en Londres por escritores, pintores y escultores, el movimiento vorticista toma prestado su nombre del término latino *vortex* (torbellino). El torbellino es para el vorticismo el punto de concentración inmóvil de la mayor energía, el principio de unidad y de permanencia en el remolino de la diversidad y del carnbio de la vida. Escogiendo este término, los miembros del movimiento (y sobre todo W. Lewis y Ezra Pound) manifestaban su voluntad de luchar contra la glorificación del movimiento por los Futuristas* (de donde surgieron, a pesar de todo), buscando la inmovilidad creada por el movimiento más fuerte. En igual reacción contra la intuición y la duración bergsonianas, contra el *Einfühlung* de Worringer, los vorticistas querían crear un arte intelectual, enérgico e impersonal donde el espacio hubiera tenido un papel de primer orden.

Los vorticistas se levantaban igualmente contra la confusión del Arte y de la Vida. Según ellos, no es el arte lo que se necesita introducir en la vida, sino, al contrario, es la vida lo que hay que introducir en el arte.

VOZ. La voz es el conjunto de sonidos emitidos mediante los órganos de fonación: laringe y cuerdas vocales, faringe, cavidad bucal, fosas nasales... con el impulso del aparato respiratorio.

I - La voz hablada es el medio de comunicación esencial del hombre, mediante la lengua de la que es vehículo.

1 / Naturaleza de la voz

Cada voz tiene su *frecuencia* normal. Las variaciones tonales suelen depender del lenguaje, difieren notablemente en Extremo Oriente o en África. En español, por ejemplo, la entonación de la voz transforma la afirmación en interrogación yendo de abajo hacia arriba. Hay numerosas variaciones melódicas de la voz, que expresan placer, asombro, admiración, temor, cólera, etc.

La *intensidad* de la voz conlleva también variaciones importantes porque puede ir del murmullo al grito.

El *timbre* vocal (función de la laringe y de las cavidades de resonancia), aunque influido por la herencia, es propio de cada individuo. La voz está en función de la personalidad de cada uno, de su edad y de su sexo. La voz es un importante *vehículo* de las *emociones.*

2 / Uso artístico

El orador* no habla con una voz natural: su voz está especialmente impostada para ser oída, para conmover o convencer a un público que puede ser numeroso; es más alta, con una pronunciación acentuada, con inflexiones marcadas que intensifican los sentimientos. Hay todo un arte del orador que se basa tanto en la manera en la que maneja su voz como en lo que dice. Los grandes oradores consagrados, desde el siglo XVII, son buen ejemplo de ello. El *lector* y el *narrador,* con entonaciones especiales de la voz, dan vida a la narración. La voz cambia de registro con los personajes. Transmite mediante el tono, la intensidad, la vibración, las peripecias de la historia. También para esto es necesario un arte, difícil y cada vez más raro. Se trata aquí no sólo de leer y contar, sino también de encarnar muchos personajes, únicamente con la voz, de hacerlos hablar, diversificándola para personificar cada vez a alguien distinto.

*El comediante** encarna un único personaje, pero también intenta con el estudio del mismo, identificarse con él por la voz. La voz utiliza un material sonoro que debe actuar sobre la sensibilidad del espectador tanto con su intensidad, color, entonaciones, como mediante el significado propio de las palabras. Yendo al límite, ciertas formas de teatro no usan lengua hablada, sino onomatopeyas (a veces llamadas «gruñidos») per-

fectamente expresivos gracias a las variaciones de la entonación de la voz del actor (cf. los trabajos del Roy Hart Theatre sobre la voz, la expresión escénica). La voz de la declamación trágica acentúa las consonantes, marca el ritmo de los versos o de la frase, eleva el tono para ampliar el significado de las palabras y de los sentimientos. En el teatro o en la declamación poética, la voz sale del registro cotidiano. Lo traspone y adquiere por ello una dimensión estética. Es más expresiva, más amplia para «comunicar» mejor, sin por ello caer en una exageración que desembocaría en la caricatura.

II - La voz cantada

«El habla es un ruido en el que se encierra el canto», decía Grétry, pero también se puede decir que una voz que habla ya es una voz que canta. El habla y el canto ponen en juego el funcionamiento de los mismos órganos, es la corteza cerebral el sitio desde donde se le dan las órdenes a la laringe. En las frecuencias, vibraciones y las alturas que se modifican, está el paso de una a la otra. La voz cantada puede apoyarse esencialmente sobre una nota en la salmodia, sobre algunas notas cercanas al grito en ciertos cantos primitivos, o equilibrarse en una melodía.

La voz fue, sin duda, el primer instrumento utilizado por el hombre para expresarse musicalmente. Al principio era voz natural (y aún ahora, en el canto popular y el canto coral), luego se volvió voz trabajada y ejercitada, destinada a plasmar muchos tipos de músicas.

Las voces se clasifican según su extensión, su timbre y su potencia. También hay diferentes registros: las voces de sopranos y de contraltos, de tenores y de bajos (con numerosas variantes intermedias) –voces claras y oscuras, sostenidas o amplias, frías o cálidas, etc–. Voces de ópera, de concierto, hasta de salón... que corresponden a usos distintos. El bajo profundo no cantará jamás papeles de joven, para los que se escoge más bien un tenor. La voz fina y ágil es la de la doncella o la de la joven enamorada y la gran mezzo-soprano se ve confinada a papeles trágicos. Cada personaje está unido tradicionalmente a una voz en particular que lo expresa mediante su color y sus cualidades propias. Los compositores suelen asociar ciertos instrumentos o grupos de instrumentos a tal o cual voz, bien para darle valor, bien para plasmar mejor el personaje.

Es preciso indicar que ciertos tipos de voz, a menudo raros por su registro o su timbre*, existen en ciertos pueblos o en ciertas comarcas: así tenemos las voces de bajo de los eslavos o de los negros, y las voces de tenor de los italianos o de los países meridionales.

Es necesario hacer mención aparte en los registros vocales a la voz de «castrato» (siglos XVII y XVIII, sobre todo), voz totalmente fabricada, resultado de una mutilación fisiológica del muchacho, voz alta y potente de una flexibilidad sorprendente. Los «castrati» cantaban papeles de guerreros o de reyes, y la importancia del personaje que se expresaba con esta voz femenina no estaba exenta de crear una gran ambigüedad. Algunos «castrati» fueron personajes totalmente célebres que hasta ejercían mediante su voz una influencia sobre los reyes (como Farinelli y Fernando II de España).

Muchos grandes cantantes o «grandes voces», como se suele decir, han tenido una gran notoriedad, al asociar la personalidad del cantante la cualidad excepcional de su voz, haciéndolo un personaje fuera de lo común, suscitando el entusiasmo de todos, sea popular o mundano, lo que es resaltable. Berlioz hablaba así de una «prima donna» célebre: «Con su voz sonora y potente luchaba contra el fracaso de la orquesta una de esas voces de soprano plenas y resonantes, dulces y fuertes, capaces de dominar sobre los coros y la orquesta, pudiéndose oír hasta el murmullo más suavizado de la pasión tímida del temor o del ensueño... « (Berlioz, *A travers chants).*

Estas voces excepcionales han inspirado a veces a los músicos para componer partituras esencialmente destinadas a darles valor o a hacer que una cantante reciba aplausos, y esto en detrimento de la calidad musical. Pero una voz virtuosa puede, por contra, servir a la expresión y poner de relieve el texto o la situación dramática (las arias para soprano de coloratura de la Reina de la Noche en *La Flauta Mágica,* de Mozart). La arias de bravura cantadas por voces deslumbrantes, normalmente han servido bien a la música. «El *bel canto* otorga a la voz, al fraseado melódico... una perfección absoluta; al sonido, una variedad infinita; a la pronunciación, una pureza innegable» (Reynaldo Hahn).

Es indiscutible que en todas las épocas las grandes voces han hecho soñar y han exaltado a los públicos, y sus nombres quedan grabados en una especie de panteón romántico: La Patti, la Malibran, Galli-Marié y más cercana a nosotros, la Callas... Una gran voz transporta al oyente a un mundo transfigurado, fuera de lo mediocre y de lo cotidiano. Amor, felicidad o desesperación, odio o terror los transforma en el ánimo de una exaltación especial y permite al que la escucha acceder a otro mundo aparentemente inaccesible.

III - Significado analógico

1 / Se usa, en música, el término voz para indicar, por ejemplo, las diferentes partes de una fuga. De este modo se habla de una fuga a tres voces, de una invención a dos voces (J. S. Bach), etc. Esta palabra se usa aquí por analogía con la voz cantada y las obras polifónicas en contrapunto.

2 / Se habla de literatura de muchas voces en el caso en que se cambia de narrador, variando de punto de vista. Pero siempre son voces alternadas y no simultáneas, ya que la lectura siempre es lineal: un único lector no puede leer varios textos a la vez. Y si muchos lectores en voz alta, o narrados, hablan a un tiempo (sobre todo con textos distintos), es sacrificando el significado inteligible del texto. Puede ser el objetivo para crear una impresión de tumulto o de confusión. O, entonces, es necesario que pronuncien el mismo texto lentamente y muy cadenciosamente, a lo que no se

prestan muchas lenguas, y así nos acercamos a la salmodia. La música es un caso privilegiado por realizar una obra de arte con conjuntos vocales.

➢ Ácido *[II]*, Bajo, Canto, Declamación, Timbre.

VUELO / VOLADO

I - En sentido propio

Acción de emprender el vuelo, de dejar el suelo.

1 / Artes del espectáculo

La representación de un vuelo acerca al ser humano a la divinidad y responde al viejo sueño icariano. En los siglos XVII y XVIII, en los que la tramoya desempeña un papel importante en los teatros, numerosos vuelos puramente mecánicos, descensos y elevaciones de divinidades flotando sobre las nubes, constituían una parte importante de un espectáculo esencialmente visual: teatro, ópera, ballet de corte... Se perseguía de esta forma recrear lo maravilloso, lo mágico. En los siglos XIX y XX la tramoya se perfecciona técnicamente; y en la época moderna, el cine, al lado de vuelos reales (de pájaros, aviones...) continúa utilizando los vuelos ficticios, gracias a los efectos especiales.

➢ Tramoya.

2 / Arte de la danza

El vuelo concierne a la estética tradicional con su búsqueda de aligeramiento. Pouschkine comparaba a Avdotia Istomina con un «plumón bajo el soplo de Eolo». El vuelo persigue una elevación que contraste con el mundo terrestre. Simbolizando la elevación del alma, el vuelo va acompañado de espiritualidad. El artista alado se convierte en un puro espíritu, el vuelo es natural y la tramoya se vuelve discreta. En el ballet romántico, la bailarina etérea, aérea, se caracteriza por lo angelical de su vuelo: el espectador asiste a la ascensión de la Sylphide después de su muerte. Para Th. Gautier ésta es «cristiana». El abandono progresivo de la tramoya condujo a sugerir cada vez más por medios coreográficos. Al salto se añade el arabesco*, símbolo del vuelo planeado, después de los movimientos de brazos imitando el batir de las alas.

➢ Elevación, Levantar.

II - En sentido figurado

El vuelo es el movimiento de un pensamiento que se eleva por encima de lo prosaico, hacia las alturas de la intensidad afectiva o de la nobleza espiritual. Este sentido se emplea en el arte literario; e indica dicho movimiento del pensamiento, o bien el cambio de estilo donde esto se manifiesta, o los pasajes donde se constatan dichos cambios: «un vuelo lírico».

➢ Lírico.

VULGAR / VULGARIZAR / VULGARIDAD

I - Significado etimológico

Es vulgar, con este significado, lo que concierne a lo común de los hombres, la masa de una población. La palabra ha adquirido muchos usos estéticos.

1 / La lengua vulgar, llamada a veces *el vulgar,* es la lengua hablada por el conjunto de una población, cuando existe otra más culta. En la Edad Media se planteó el problema del valor de una literatura en lengua vulgar (es decir, en este caso, en una lengua romance) en relación con la literatura compuesta en latín por los clérigos. Controversias parecidas se suelen encontrar de nuevo cuando la lengua hablada comúnmente no tiene tradición literaria, mientras que otra, usada sólo por una parte de la población, ya ha producido obras reputadas. El problema se resuelve con la práctica: una lengua es lo que hacen de ella sus hablantes, se convierte en lengua literaria, sea vulgar o no, desde que se escriben en la misma obras de valor.

2 / A menudo se ha opuesto a *lo vulgar,* es decir, la gente corriente, sin competencia especial, al público informado. Y desde la Antigüedad se plantea el problema de saber si el artista, el escritor, debe escribir, componer, para el vulgo o para una élite, si lo vulgar no es por naturaleza contrario al arte, y opuesto al poeta o al artista. Es posible que ciertas personas, por su carácter, estén cerradas al aspecto estético de las obras y de las cosas; no hay prueba alguna que una disposición tal sea congénitamente la más extendida. Las posibilidades de acceso al arte o a la literatura parecen depender mucho de la educación, que puede estar reservada a algunos o dispensada a todos.

3 / Pero, ¿para difundir los valores estáticos en toda una población, es necesario entonces *vulgarizarlos?* La vulgarización no es tan sólo el acto de dar a conocer algo a un vasto público de no especialistas; la palabra generalmente da a entender que para ponerse al alcance de todos, se necesita simplificar. Tratar así, por ejemplo, una obra literaria, puede ser una auténtica traición.

➢ Adaptación.

II - Significado peyorativo

Vulgar tiene, además, el significado peyorativo de *banal.* Pero desde hace tiempo la *vulgaridad* es otra cosa, desde un punto de vista estético: es una mezcla de trivialidad, de torpeza y de tosquedad de espíritu, de una cierta bobería y de una incapacidad de discreción. *Vulgar,* con este significado, puede calificar tanto a las personas como a las cosas. A. S.

➢ Bajo, Banal, Común, Trivial.

WAGNERIANO / WAGNERIANA. Dícese de las obras musicales que retoman con más o menos fortuna los procedimientos de composición de Wagner: leitmotiv*, melodía continua, etc. E. H.

WAGNERISMO. No designa en absoluto a una escuela musical con el significado técnico del término, sino más bien a un movimiento místico-estético que se desarrolla en Francia incluso antes de que fuese realmente conocida la obra de Wagner (cf. *Revue Wagnérienne,* 1861).

Sin lugar a dudas, las ideas de Wagner sobre el arte en general, y más en especial sobre el teatro lírico, eran muy originales, pero la idea que se hizo de ello sólo se correspondía con aquéllas de una manera imperfecta.

Así se creó una especie de religión del arte, un culto al músico y a la música que Wagner no desaprobó, que lanzaba a las multitudes fervientes a los caminos de «peregrinación» a Bayreuth y resulta tan feraz que en 1917 Apollinaire se siente forzado a levantarse violentamente contra lo que considera un timo moral, secuela de la decadencia del romanticismo. Jean Cocteau y el Groupe des Six se le unieron; Cocteau resume la opinión general escribiendo: «Basta ya de música que se escucha con la cabeza entre las manos». Con Stravinsky, Milhaud, Poulenc (tan sólo para citarlos), se instaura un arte franco y claro, considerado en las antípodas de Wagner y que los seis simbolizaron en «le Coq» (el gallo). E. H.

WELTANSCHAUUNG

I - Significado general

La palabra *weltanschauung* no tiene equivalencia exacta en nuestra lengua, y ésa es la razón por la que se encuentra este término alemán en textos españoles. La traducción «concepción del mundo» es demasiado intelectual; la traducción «visión del mundo», indudablemente no se ajusta. La palabra designa un modo de aprehensión global, por un individuo, del mundo y de la existencia, desde el punto de vista al mismo tiempo de la inteligencia, la afectividad y la acción. Juny admite que con este significado general, todo el mundo tiene una cierta imagen del universo: «En los casos extremos, dice, se tiene al menos el que nos impusieron la educación y el medio». Pero una imagen así, en la que dominan los prejuicios, estereotipos e ideologías, es una imagen de imitación, sufrida e impersonal. Una Weltanschauung auténtica se ve expresada mucho mejor con la definición que Valéry hace del filósofo: «Denomino filósofo a todo hombre, sea cual sea su grado de cultura, que intenta de vez en cuando revisar el conjunto de lo que sabe por experiencia directa, interior o exterior», y especifica: «y esto, independientemente de los conocimientos que pueda poseer», es decir, de toda cultura adquirida.

II - Significado filosófico y significado estético

La palabra no se aplica ya tanto a autores como Montaigne o Nietzsche, ya que, pese a lo confuso de los *essaies* de uno y la forma aforística de los escritos del otro, el análisis filosófico está constantemente presente, de modo que una doctrina coherente puede deducirse sin demasiado esfuerzo.

Sin embargo, para los autores que están en el límite entre la literatura y la filosofía, como para los filósofos más sistemáticos, parece que una única Weltanschauung subyace en su estilo general de pensamiento y de reflexión. Es lo que Bergson quiso mostrar al sostener que toda filosofía tiene como origen una «intuición original», y que a través de todas sus obras «un filósofo digno de este nombre nunca dijo más que una sola cosa». Por ejemplo, «tras la pesada masa de los conceptos emparentados con el cartesianismo y con el aristotelismo. La intuición que fue la de Spinoza... es el sentimiento de una coincidencia entre el acto mediante el que nuestro espíritu conoce perfectamente la verdad y la operación con la que Dios la engendra». Esta idea «mediadora» se vuelve a encontrar en todo filósofo.

Por analogía, más allá de una literatura de altos vuelos y de la gran filosofía, también se habla de *weltanschauung* para designar la obra de conjunto de ciertos pintores o de ciertos músicos. Es lo que sugieren, por ejemplo, lo que se llama universo pictórico de un Bosco o de un Bruegel el viejo, de un Rubens, o de un Rembrandt, como el universo musical de un Mozart o de un Wagner, incluso en las composiciones en las que la letra no está asociada con la música. Esta *Weltanschauung* se define mediante el estilo, es decir, por este parentesco profundo que nos remite, en un mismo artista, de una obra a otra y constituye un universo específico en el que cada obra nueva lleva cada vez más marcado el sello que el artista imprime a cada una. *Weltanschauung* siempre es singular, ya que la idea de visión que implica no es un reflejo o una copia, sino una creación. Es evidente en la música, es verdadero también en las artes plásticas. Como dice Malraux, «la pintura tiende mucho menos a ver el mundo que a crear otro y la visión del artista está al servicio de su estilo, no el estilo al servicio de la visión». De esta manera «los grandes artistas no son transcriptores del mundo, son *sus rivales*».

Weltanschauung singular, pero también universal. La paradoja del arte, en efecto, es que el creador, poeta, pintor, escultor, músico, no puede elevar al contemplador a una humanidad superior, a la altura del genio más que por lo que éste tiene de único y de insustituible. Pensando en primer lugar en Goethe y generalizando, Valéry escribe: «Podemos considerar a los grandes hombres que nos dominan como seres que están apenas más familiarizados que nosotros con lo que tenemos de más profundo... existe en cada uno y (ésta es mi hipótesis) el sitio que espera a algún genio». La fe del humanismo en el arte, como en todo dominio, es que todo hombre es capaz de llegar al hombre completo. L.-M. M.

➢ Concepción, Creación.

WESTERN. Género cinematográfico (y novelesco, o de cómics, bajo la influencia del cine), el western se define por la situación geográfica e histórica de su acción: el Oeste de los Estados Unidos hacia la mitad o la segunda mitad del siglo XIX. Data de 1903 con *Great Train Robbery,* de Porter, primera película del Far West –lejano Oeste– *(typical Western,* decía el catálogo de la productora, la *Edison).* En 1908, el actor jinete Anderson lanza, con el nombre de Broncho Bill, el personaje del vaquero. A partir de 1916, el equipo formado por el cineasta Thomas H. Ince, el argumentista Gardner Sullivan y el actor William Hart, crean los personajes-tipos, como *Rio* Jim, aventurero y justiciero), utilizando las tradiciones del folclore americano, y hacen entrar al *Western* al mismo tiempo en la vía del cine con valor estético y en el de la producción comercializada fabricada en cadena. Se constituye entonces el género.

El *Western* es, en principio, una película de acción y aventuras, de psicología bastante simple, de éthos dramático* (a veces con incursiones en la épica*); está constituido por las vicisitudes de una lucha llena de peligros, y bastante manifiesta, entre dos fuerzas adversas, los Buenos y los Malos. Aparece de esta forma en las novelas de caballería, en el melodrama, en la novela popular, en todos los géneros que utilizan procedimientos comprobados para satisfacer al mismo tiempo la tendencia a la agresividad con las más nobles aspiraciones a la independencia y a la justicia. El *Western* también se caracteriza por su uso del aire libre (él es el que ha creado el montaje dramático haciendo alternar una escena de interior en primer plano y una escena de exterior en plano general, convertidos ya en clásicos); sus vastos horizontes, su espacio abierto, sugiriendo la acción sin cortapisas y la libertad. Así adquiere también un gran valor de ficción compensadora, en relación con las exigencias de la vida urbana y civilizada. Transfiguración de una realidad histórica y geográfica, ampliamente convencional, pero enraizada en los deseos básicos, el *Western* remite al mito. Para el americano, mito de los orígenes, para un Europeo, mito del otro lado, para todos crea el mito de una fusión un tanto onírica de lo moderno y de lo pasado (armas de fuego, trenes, cuando no paseos a caballo, diligencias, ropa de otra época). Al mismo tiempo, tiene el carácter familiar y ritual de los mismos marcos de siempre (el rancho, el saloon, las vastas praderas, paisajes desérticos), los acontecimientos obligados (el ataque a la diligencia, la persecución del liberador en su caballo al galope, el asalto de los indios girando en torno a su objetivo, el intercambio de disparos de revólver, etc.) y los tipos humanos simples, con una función dramática tradicional (el justiciero, el traidor, la jovencita perseguida, el compinche cómico del héroe...). Lo que unido a la claridad de la intriga y a las leyes regulares de su construcción, le otorga una especie de clasicismo. A. S.

XENIA. Esta palabra significa etimológicamente «regalo a un extranjero o a un invitado», más tarde «inscripción o recuadro de carácter votivo». Entró en el vocabulario literario con Marcial, que tituló *xenias* al libro XIII sus epigramas; lo retomaron Goethe y Schiller, más adelante otros autores como André Suarès.

La *xenia* es un género literario bastante multiforme; pero se puede definir como un texto breve (poema pequeño, ensayo corto, oración...) que mezcla lo epigramático y lo gnómico. Con gran frecuencia se diferencia del epigrama por un carácter más general y conceptual, mientras que el epigrama apunta a un caso singular, por ejemplo, una persona.

Se usa generalmente el término *xenia* en plural, ya que las xenias se agrupan en recopilaciones, o forman una sección seguida en una revista. A. S.

➢ EPIGRAMA, GNÓMICO.

YAMBO / YÁMBICO. *I* - El *yambo* es, en la poesía greco-latina, el pie formado por una sílabra breve y una larga. Es un pie de tres tiempos que comienza sobre la breve. Tiene una fisonomía propia, de desarrollo dinámico o cantarín, muy diferente de la armoniosa regularidad de los pies de cuatro tiempos (dáctilo o espondeo). Los versos yámbicos, es decir, compuestos de yambos y con la posibilidad de sustituir el yambo por otros pies en ciertos lugares del verso, son en su origen versos de teatro. La sexteta yámbica, de seis pies, amplia y vivaz a la vez, es el metro ordinario del dialogo teatral: *Chremes, tantumne ab re tua est oti tibi / Aliena ut cures, ea quae nil a te attinent? / —Homo sum, humani nil a me alienum puto,* etc. («Cremes, ¿hasta tal punto estás ocioso de tus propios asuntos / Que te ocupas de los ajenos, que en nada te conciernen? / —Soy hombre, y creo que nada humano me es ajeno...», Terencio, *El hombre que se castiga a sí mismo [Heautontimorúmenos]).* El yambo se ha utilizado también con ritmo pesado, como en el epiparodos* de *Ayax* de Sófocles («La fatiga añade fatiga a la fatiga»...). El verso yámbico es también un verso lírico y un verso satírico. La alternancia entre una sexteta y una cuarteta yámbicas da a la lírica no estrófica un ritmo que tiene el mismo equilibrio que el dístico elegíaco, pero tiene un movimiento más vivo, más elocuente y menos mecido.

II - Por analogía, en la poesía por acentos y no por longitud de sílabas, se llama *yambo* al pie compuesto de una sílaba átona y una sílaba acentuada. También es un pie propio de poesía teatral o lírica. Pero este sentido es poco usado en francés.

III - La poesía satírica griega se escribía generalmente en versos yámbicos (pero no la sátira latina, más frecuentemente en hexámetros dactílicos), de manera que *yambo* ha venido a designar el género satírico. A. S.

➢ LÍRICO, SATÍRICO.

YO MÍTICO. La expresión *yo mítico* fue introducida por Boris de Schloezen en su «ensayo de estética musical» titulado *Introducción a Juan Sebastian Bach* (Gallimard, 1949). Según el autor, la obra musical no es el signo de algo exterior a ella, sino que su significado está en sí misma; «es lo que me dice». Este «conjunto orgánico» escapa al conocimiento humano, al igual que es imposible definir a una persona por medio de descripciones o análisis. En el plano psicológico, la obra es aprehendida como una acción con múltiples variantes, un sistema cargado de tensiones y momentos de respiro. El autor se pregunta entonces quién es el sujeto común, el héroe de este drama, de esta comedia, de este juego. Boris de Schloezer rechaza la respuesta corriente según la cual sería el autor, J.-S. Bach, por ejemplo, porque si se admite que el compositor materializa una idea, un sentimiento, objetivizando sus experiencias, esto supondría que el compositor debería experimentar personalmente todos esos sentimientos –estar enamorado a la hora de escribir un tema amoroso, estar de duelo para escribir una marcha fúnebre–,

lo cual, además de absurdo, se contradice con la biografía de no pocos autores. No se puede negar la relación del hombre con su obra, la cual sólo es posible en una época, una cultura, un medio social, etc., pero se debe admitir que hay una solución de continuidad entre ambos que impide remontarnos de la obra al autor y viceversa. Ahora bien, «la obra crea al artista en la misma medida en que él la ha creado». Desde el momento en que comienza a trabajar sobre un material en vistas de lograr crear un sistema orgánico, «y solamente a partir de ese momento», *ipso facto,* sean cuales sean sus intenciones, el autor pasa a ser otro, da lugar a un doble al que B. de Schloezer da el nombre de *yo mítico,* no significando el adjetivo «mítico» algo similar a imaginario o inexistente, pues este doble es tan real como el propio autor, con el que en algunas ocasiones entra en conflicto.

La idea de que el hombre se transforma en otro cuando crea es antigua: el poeta que es poseído por un espíritu o un Dios que habla por su boca. De todos modos, lejos de ser el instrumento dócil de una entidad exterior que lo despoja de sí mismo, el *yo mítico* exige del hombre creador lucidez, voluntad y destreza técnica.

Más cercano todavía a la teoría del *yo mítico* puede parecer el espíritu de artes tales como la construcción de mandalas, las obras de los maestros Zen o el baile de los derviches, actividades que no tienen otro fin más que el hacer nacer un hombre nuevo. El ser que surge con este tipo de obras no es un doble de la persona, sino que es la persona misma sometida a mutación, en el sentido alquímico del término. La dualidad entre la persona y el creador existe en la época de aprendizaje. Al término de ésta sólo queda un ser nuevo, diferente y único, que goza de la inmutabilidad y la iluminación. Si posteriormente sigue ejerciendo alguna actividad estética sin utilidad para su espíritu, no es más que como maestro o guía de sus discípulos en el camino de la liberación. Por otra parte, la producción de este tipo de obras obedece a un simbolismo tradicional, buscando más la perfección que la originalidad, mientras que para el artista occidental la creación de cada obra supone una nueva aventura de la que el *yo mítico,* es a la vez autor y héroe.

Hay que añadir que el oyente o el contemplador de la obra que la aprehende en su unidad orgánica, engendra a la vez su propio *yo mítico* participando, por su mediación, de la experiencia estética. M. S.

➢ Biografía/Biográfico, Carácter, Doble *[III]*, Ficción.

ZEUGMA. Esta palabra griega que significa yugo se aplica metafóricamente a los casos en los que dos elementos paralelos se unen mediante un elemento común colocado sobre ellos como el yugo sobre los bueyes.

I - El zeugma poético

Se opone a la diéresis. Es una continuidad del discurso significativo y gramatical, por encima de una interrupción de la estructura rítmica (fin de un pie, de un hemistiquio, de un verso...). El zeugma de un pie al otro en un hemistiquio o en un verso corto, el zeugma de un pie por encima de la cesura, son normales en la poesía griega o latina, que cultiva un tipo de doble voz por la descompensación entre las células rítmicas y las unidades de significado. El encabalgamiento es un caso de zeugma; hace que la continuidad del discurso pase por encima del intervalo de un verso al verso siguiente. Su efecto estético depende de su carácter excepcional; perceptible en una dicción que hace sentir el fin de los versos, desaparece cuando se dicen los versos como si fuesen prosa.

II - El zeugma retórico

Asocia dos términos de naturaleza diferente. El zeugma gramatical es una asimetría de construcción entre dos elementos paralelos de una frase. El zeugma semántico asocia dos palabras tomadas una con su significado propio y la otra con el significado figurado, o un término concreto y otro abstracto. Así el Booz de Victor Hugo está «vestido de probidad cándida y de lino blanco». A. S.

➢ Diéresis *[II]*, Encabalgamiento.

ZONA. Tomado del latín *zona* (cintura), el término de zona forma parte del vocabulario de la geometría: designa la porción de la superficie de una esfera comprendida entre dos planos paralelos.

En las artes plásticas, se usa corrientemente este término para designar una parte de superficie o de volumen, o para denominar a una masa coloreada o luminosa (zonas coloreadas, zonas de luz, zonas de sombra). Los cuadros de Delaunay, por ejemplo, se componen de zonas de colores que no deben mezclarse en cuanto a la visión, pero que, sumando recíprocamente unos con otros, deben constituir la forma y el espacio pictórico. N. B.

ZONISMO. A comienzos del siglo XX, el movimiento efímero del zonismo (al que se había añadido Apollinaire) preconizaba el principio de la división de las superficies en zonas que debían comunicarse entre sí, aunque diferenciándose por la calidad de las formas y colores. N. B.

ZOOMORFO. De forma animal. Se califica de zoomorfa toda configuración de aspecto animal, toda atribución de formas animales a la representación plástica de seres humanos o divinos o a objetos inanimados por su naturaleza. Ejemplo: un jarrón zoomorfo.

El zoomorfismo puede encontrar una explicación histórica en los mitos religiosos muy antiguos, con la simbolización animal de fundamentos de la naturaleza humana, en el principio de correspondencias entre el bestiario y el hombre: la fuerza del león, la virilidad del toro, la prudencia de la serpiente... ¿Son más zoomorfas las artes primitivas? ¿Tiene menos necesidad el pensamiento abstracto de recurrir al pensamiento zoomorfo para expresarse? ¿Hay un «pensamiento zoomorfo? En todo análisis de la cuestión, parece que la configuración zoomórfica se encuentra en la confluencia entre la búsqueda estética pura y la intención conceptual.

El zoomorfismo es un tema decorativo propicio a variaciones infinitas, en lo que concierne el arte de mobiliario (orfebrería, ebanistería, cerámica, etc). Las correspondencias entre las formas animales y las formas funcionales de un objeto utilitario son inagotables y permiten todo tipo de fantasías y de búsquedas estéticas imaginables. La antigüedad greco-latina, y sobre todo la oriental, multiplicó las obras de todo género utilizando formas animales, sobre todo en cerámica.

El adjetivo *zoomorfo* no se aplica más que a las artes plásticas. La literatura también usa zoomorfismos, en principio en los mitos* y leyendas*, en la fábula* sobre todo (Esopo, La Fontaine), y en la novela, incluso el teatro (el *Roman de Renard, Chantecler,* de E. Ronstand). Se prestan caracteres humanos a animales que representan tipos sociales o morales, para acentuar la caricatura o la importancia didáctica, o la significación simbólica (el minotauro, *la bella y la bestia).* Es el caso por excelencia de la fábula y del mito, géneros fácilmente zoomórficos por naturaleza. H. T.

➢ ANIMALISTA, ANTROPOMORFISMO.

Índice de corrientes, escuelas y movimientos artísticos

POR REYNAL-SOREL

ABADÍA (GRUPO DE LA), Unanimismo.

ABSTRACCIÓN-CREACIÓN, Colectivo I, Constructivismo II.

ARTE CONCRETO, Colectivo I, Constructivismo II.

ART NOUVEAU, Espiral III, I/B.

ARTS AND CRAFTS, Prerrafaelismo/Prerrafaelita.

BAUHAUS, Acero IV, Canon (Artes plásticas) I, Colectivo, Constructivismo II, Modern Style, Espiral II, Táctil I.

BEATO ANGELICO, Cristiano I, 2/B.

BLAUE REITER, Azul, Continuo/Continuidad, Expresionismo.

BODY ART, Corporal.

BRÜCKE, Colectivo I, Expresionismo I.

COBRA, Colectivo I.

COMMEDIA DELL'ARTE, Actor, Argumento, Canevás, Colectivo II, Comedia.

CERCLE ET CARRE, Colectivo.

DE STIJL, Colectivo I, Diagonal .

DRAMATURGIA DE HAMBURGO, Dramaturgo.

ESCUELA FRANCESA (DE DANZA), Danza, Fundido IV, Francés II, Immaterial, Jetté/Jetté Battu, Abierto II, Sostenido I.

ESCUELA RUSA (DE DANZA), Fundido IV, Jetté/Jetté Battu, Abierto II, Sostenido I.

ESPRIT NOUVEAU, Sorpresa.

FOTORREALISMO, Hiperrealismo.

FRANKFURT (ESCUELA DE), Negativo.

GROUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL, Colectivo, Op art.

GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES (DE PARIS), Fonógeno.

IMAGINISTAS, Cerebral.

LIVING THEATER, Colectivo II, Corporal.

MACRO-REALISMO, Hiperrealismo.

MORRIS AND COMPANY, Prerrafaelismo/Prerrafaelita.

NEOPLASTICISMO, Elemento II, Elementarismo, Línea II.

NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG, Expresionismo I.

OPEN THEATER, Corporal.

OULIPO, Aleatorio, Combinatorio.

PROLETKULT, Marxista (estética) II.

ROCHEFORT (ESCUELA DE), Unanimismo.

SECESIÓN VIENESA, Espiral III, 1/B.

STURM UND DRANG, Genio II, Gusto II, Idealismo I, Neoclásico II.

SUPERREALISMO, Hiperrealismo.

SUPREMATISMO, Constructivismo.

THEATRE DU SOLEIL, Colectivo II.

VIENA (ESCUELA DE), Atonalismo, Contrapunto, Dodecafonismo, Serial (Música).

La sigla C. indica una contribución colectiva de la Comisión central de redacción.

Los artículos firmados F. C. y A. R. S. han sido especialmente redactados para la edición española, no participando, por tanto, sus autores en el trabajo colectivo del *Diccionario* descrito por Anne Souriau en el texto de «Presentación».

Artículos tratados

A

A capella
Abandono
Abierto
Abigarrado
Abotargado
Abrazadas (rimas)
Abrupto
Absoluto
Abstracto
Abstruso
Absurdo
Abundancia
Abundante
Aburrido
Aburrimiento
Acabado
Academia
Academicismo
Académico
Accesible
Accesorio
Accidente
Acción
Aceleración
Acento
Aceptable
Ácido
Acmé
Acompañamiento
Acompañante
Acompañar
Acontecimiento
Acre
Acrobacia
Acróstico
Actitud
Acto
Actor
Actualidad
Actualización
Acuarela
Acuerdo
Aculturación
Acusado
Acústica
Adagio
Adaptación
Admirable
Admiración
Admitido
Adorable
Adulterado
Adorno
Adornar
Aéreo
Aerodinámico
Afectación
Afectado
Aficionado
Afinar
Afinidad
Afuera
Ágil
Agitación
Agnición
Agogía
Agonístico
Agradable
Agresivo
Agreste
Agua
Aguada
Aguafuerte
Aguatinta
Agudo
Aire
Aire libre
Airear
Alabardero
Alado
Alambicado
Albertiano
Aleatorio
Alegoría
Alegre
Alegría
Alejamiento
Alejandrino
Alerta
Algodonoso
Alhaja
Alianza
Aligeramiento
Alienamiento
Alma
Aliteración
Alteración
Alternancia
Alucinación
Alusión

Amable
Amanerado
Amargo
Ambiente
Ambigüedad
Ameno
Amor
Amorfo
Amplificación
Amplio
Ampuloso
Anábola
Anacoluto
Anacreóntica
Anacronismo
Anacrusis
Anáfora
Análisis
Analogía
Anamorfosis
Anárquico
Anatomía
Anécdota
Anestético
Anfibología
Anfiteatro
Ángel
Angular
Ángulo visual
Anguloso
Angustia
Animador
Animalista
Animar
Animismo
Anticipación
Anticuado
Anticuario
Antiestético
Antífona
Antífrasis
Antigüedad
Antiguo
Antología
Antropomorfismo
Anuncio
Aparato
Aparejo
Aparición
Apariencia
Aparte
Aplauso
Aplicadas
Aplique
Apocalíptico
Apócrifo
Apolíneo
Aporía
Apoteosis
Apoyatura
Apoyo
Apreciar
Apropósito
Aptitud
Arabesco
Arbolado
Arcaísmo
Argumento
Aristocrático
Aristofanesco
Armazón
Armonía
Armonioso
Armonizar
Arqueología
Arqueológico
Arquetipo
Arquitecto
Arquitectónico
Arquitectura
Arrebatador
Arreglo
Arrepentimiento
Arte
Arritmia
Arte
Artesanal
Artesano
Articular
Artífice
Artificial
Artificio
Artista
Artísticamente
Asimetría
Asociación
Asombro
Asonancia
Áspero
Atenuación
Atenuar
Aticismo
Atmósfera
Atonalismo
Atormentado
Atracción
Atractivo
Atrancar
Atrapar
Atrayente
Atrevido
Atributo
Atroz
Audacia
Audición
Audiencia
Audiograma
Augusto
Aumentar
Aura
Ausencia
Auténtico
Autismo
Autodidacto
Autómata
Autor
Autoridad
Avivar
Azar
Azul

B

Bacanal
Bailarín
Bajo
Bajorrelieve
Balada
Balancear
Baldosa
Ballet
Balzaquiano
Bambochada
Banal
Bárbaro
Barcarola
B arniz
Barroco
Bastardo
Batería
Batido

Batir
Baudeleriano
Beethoviano
Bella forma
Bellas Artes
Bellas Letras
Belleza
Bello
Beocio
Bergamasco
Bestiario
Bíblico
Bibliófilo
Binario
Biografía
Bistre
Bitematismo
Bizantino
Bizarro
Blanco
Blasfemo
Blasón
Bonito
Bordado
Bordón
Borrado
Bosquejar
Bosquejo
Bóveda
Bravura
Brevedad
Brillante
Brillo
Brío
Bronce
Brutal
Brutalismo
Bruto
Bucólico
Buen decir
Bueno
Bufón
Burgués
Buril
Burlesco
Byroniano

C

Cábala
Caballete
Cacofonía
Cacógrafo
Cadencia
Caída
Calambur
Calidad
Calidoscopio
Caligrafía
Caligrama
Calor
Camafeo
Cámara
Cámara lenta
Campestre
Campo
Canción
Canon
Cansancio
Cantante
Cantar
Cantidad
Cantilena
Canto
Cañamazo
Capilla
Capricho
Cara
Carácter
Carga
Caricatura
Carne
Carrusel
Carta
Cartel
Cartón
Catacresis
Catálogo
Catarsis
Catástasis
Catástrofe
Cátedra
Catedral
Categoría
Cáustico
Cautivador
Celebrar
Cenáculo
Centón
Cerámica
Cerco
Cerebral
Ceremonia
Cesura
Chapuza
Chic
Chiflado
Chillón
Chino
Chirriante
Chocante
Choque
Chuchería
Ciceroniano
Cielo
Ciclópeo
Ciencia
Ciencia-ficción
Cimacio
Címrico
Cincelar
Cine
Cinestésico
Cinético
Circo
Círculo
Cita
Civilización
Claquet
Claridad
Claroscuro
Clásico
Claustro
Cláusula
Cliché
Clímax
Clown
Coda
Código
Colaborador
Colección
Colectivo
Collage
Color
Color local
Coloreado
Colorear
Colorido
Colorista
Colosal
Columna
Combinar
Combinatoria
Comedia
Comediante
Cómico
Compañía
Comparación
Compendioso
Compenetración
Complejo
Composición
Comprometer
Compuesto
Común
Comunicación
Concepción
Conceptual
Concertante
Concerto
Concetti
Concierto
Concisión
Conclusión
Concreto
Concurrente
Concurso
Conflicto
Confuso
Conjunto
Conmemorativo
Consonancia
Construcción
Constructivismo
Consumado
Contaminación
Contemplación
Contemporáneo
Contenido
Continuo
Contornear
Contorno
Contrahecho
Contraluz
Contrapposto
Contrapunto
Contrastado
Contraste
Contratema
Control
Convención
Conveniencia
Copia
Copla
Corazón
Corega
Coreografía
Coreuta
Corifeo
Corista
Coro
Corporal
Corrección
Correcto
Correspondencia
Corro
Cortado
Corte
Corte (la)
Cortés
Cósica
Cósmico
Costumbre
Coup de Théâtre
Creación
Creatividad
Crescendo
Crisis
Cristiano
Crítica
Cromático
Cromo
Cronofotografía
Croquis
Crueldad
Cruz
Cruz (punto de)
Cruzado
Cuadrado
Cuadrar
Cuadriculado
Cuadro
Cualquiera
Cuarteta
Cuarteto
Cubismo
Cuenta
Cuento
Cultismo
Cultura
Cuna
Cúpula
Curiosidad
Curioso
Cursi
Cursilería
Curva

D

Dáctilo
Dadá
Dandysmo
Dantesco
Danza
Débil
Debilitar
Debussysmo
Decadencia
Decafonismo
Decasílabo
Décima
Declamación
Deconstrucción
Decoración
Decorativas
Decorativo
Decoro
Dedicatoria
Defonmación
Deforme
Degenerado
Delicado
Delicuescente
Delirio
Demónico
Densidad
Depurado
Derecho
Desarrollo

Desazonar
Desbastar
Descifrar
Descripción
Descuidado
Desdoblamiento
Desenlace
Desentonar
Desgatado
Desgraciado
Deshumanización
Desigual
Desleír
Desmesurado
Desorganizado
Despojado
Desproporción
Destreza
Detalle
Deus ex machina
Día
Diacosmética
Diafonía
Diagonal
Diálogo
Diapasón
Diascévaste
Diatonismo
Dibujo
Dicción
Didáctico
Diégesis
Diéresis
Difuminado
Difusión
Difuso
Digresión
Diletante
Dimensión
Dinámico
Dionisíaco
Dirección
Director de orquesta
Disco
Discontinuo
Discordante
Discreto
Discurso
Diseño
Diserto
Disimetría
Disonancia
Disparatado
Distanciación
Dístico
Distinción
Distorsión
Distracción
Distribución
Ditirambo
Divertido
Divertimento
Divertimiento
Dividir
Doble
Documental
Dodecafonismo
Dogmático
Dominante
Don
Don Juan
Donante
Dos (paso de)
Drama
Dramático
Dramaturgia
Dramaturgia clásica
Dramaturgo
Dubitación
Duende
Dulce
Dulcificar
Dúo
Duro

E

Ecléctico
Eco
Economía
Ecuestre
Edición
Educación
Edulcorar
Efecto
Efectos sonoros
Efímero
Egipcio (arte)
Égloga
Egotismo
Eidético
Einfühlung
Eje
Ejecución
Ejemplo
Ejercicio
Elaboración
Elasticidad
Electrónico
Elegancia
Elegía
Elementarismo
Elemento
Elevación
Elipsis
Élite
Elocuencia
Elogio
Embellecer
Emblema
Emoción
Empastado
Encabalgamiento
Encadenamiento
Encaje
Encantado
Encantador
Encantamiento
Encanto
Encarnar
Encuadrar
Endecasílabo
Eneasílabo
Energía
Énfasis
Enigma
Enigmático
Enjalbegado
Enramada
Enredo
Ensamblaje
Ensayo
Enseñanza
Ensueño
Entendido
Entrada
Entrelazado
Entremés
Entusiasmo
Envío
Épico
Épico-Lírico
Epifanía
Epígono
Epigrama
Epílogo
Epiparodos
Episodio
Epístola
Epistolar
Epitasis
Epíteto
Épodo
Epopeya
Equilibrio
Erótico
Erudito
Esbozo
Escala
Escalofrío
Escándalo
Escandir
Escena
Escénico
Escenografía
Esclerotizado
Escogido
Escorzo
Escritor
Escritura
Escucha
Escuela
Escultórico
Escultura
Escultural
Esencia
Esfera
Esmalte
Esmerado
Esotérico
Espacio
Espectáculo
Espejo
Esperpento
Espeso
Espiral
Espíritu
Espiritual
Esplendor
Espontáneo
Estadística
Estampa
Estático
Estatua
Estereotipo
Esteta
Estética
Esticomitia
Estilización
Estilo
Estimulante
Estocástica
Estrella
Estribillo
Estrofa
Estrofa-doce versos
Estructuralismo
Estudio
Eternidad
Éthos
Ética
Etnomusicología
Eufemismo
Eufonía
Euritmia
Evasión
Evolución
Excitante
Exhibición
Exigencia
Existencia
Éxodo
Exordio
Exotismo
Expectativa
Experiencia
Experimental
Exposición
Expresión
Expresionismo
Éxtasis
Exterior
Extraño
Extravagante

F

Fábrica
Fábula
Fabulación
Fabuloso
Fácil
Facticio
Factura
Falso
Familiar
Fan
Fantasía
Fantasioso
Fantasma
Fantasmagoría
Fantasmagórico
Fantástico
Faro
Fárrago
Farsa
Farsa grotesca
Farsante
Fascinación
Fauve
Favorecer
Felicidad
Feliz
Fenómeno
Feo
Feria
Fetichismo
Feudal
Fiabesco
Ficción
Fiel
Fiesta
Figura
Figurado
Figurante
Figurativo
Filisteo
Film
Filmología
Fin

Final
Fino
Firme
Físico
Fisiología
Flamigero
Flesible
Florecer
Floreo
Florido
Floritura
Fluido
Fogosidad
Folclore
Fondo
Fonema
Fonógeno
Forja
Forma
Forma-fuerza
Forma (psicología de la)
Formalista
Formato
Forzado
Fotogénico
Fotografía
Francés
Franco
Fraseado
Frecuencia
Frenesí
Fresco
Freudiana
Frío
Friso
Frontalidad
Fuego
Fuera
Fuerza
Fuga
Fugado
Función
Fundido
Fúnebre
Funerario
Furor
Futurismo

G

Galante
Galimatías
Gama
Género
Génesis
Genio
Gentil
Geometría
Geórgico
Germánico
Gesta
Gestación
Gestus
Gigantesco
Gimnástica
Giro
Glíptica
Gnómico
Gnosis
GongorismoGótico
Grabado
Gracia
Grado
Grado cero (escritura)
Gráfico
Gramática
Grandioso
Gratuito
Gravedad
Gregoriano
Griego
Griot
Gris
Grisáceo
Grisalla
Groseramente
Grosero
Grupo
Grupo de los cinco
Grupo de los seis
Grutesco
Guión
Guirigay
Gusto

H

Hábil
Hábito
Hacer
Haiku
Hallazgo
Happening
Hecho
Hedonismo
Hegeliano
Heleno
Helenístico
Hermenéutica
Hermético
Hermetismo
Héroe
Heroico
Heteróclito
Heterecósmico
Heterogéneo
Heterónimo
Hexámetro
Hiato
Híbrido
Hierático
Hilado
Himno
Hinchar
Hipérbole
Hiperrealismo
Hiporquema
Hipotiposis
Historia
Homérico
Horizontal
Hormigón
Horror
Horror al vacío
Horroroso
Hugolesco
Humano
Humor
Humoresco

I

Icono
Iconografía
Iconología
Idea
Ideal
Idealismo
Identificar
Ideograma
Ideología
Idilio
Iglesia
Ilegible
Iluminación
Iluminación (alumbrado)
Iluminismo
Ilusión
Ilustración
Imagen
Imaginación
Imaginario
Imitación
Impar
Impertinencia
Imposible
Imprecación
Impreciso
Imprenta
Impresión
Impresionismo
Impreso
Impromptu
Improvisación
Impulso
Inacabado
Inarmonía
Inclasificable
Inconsciente
Incorrecto
Indecisión
Independiente
Indigente
Inefable
Inesperado
Inexpresable
Inexpresivo
Influencia
Informalismo
Informe
Infraestructura
Iniciación
Inmanencía
Inmaterial
Inmediato
Inmovilidad
Innato
Innovación
Inocencia
Insinuar
Insípido
Insólito
Inspiración
Instante
Instauración
Instrumental
Intelectual
Intención
Interés
Intermedio
Intermezzo
Interpretación
Intérprete
Intervalo
Íntimo
Intrépido
Intriga
Introducción
Intuición
Invención
Investigación
Ironía
Irracional
Irregular
Islámico
Italiano

J

Jansenista
Japonés
Jardín
Jazz
Jearquía
Jeroglífico
Jesuita
Jocoso
Joven
Juego
Juglar
Juicio
Justo
Juventud

K

Kabuki
Kafkiano
Kantiano
Kitsch

L

Laborioso
Laceración
Lacrimoso
Lakista
Lamentación
Lamido
Languidez
Lapidario
Lápiz
Lectura
Legalidad
Legible
Leitmotiv
Lejano
Lengua
Lenguaje
Lento
Letra
Letrismo
Levantar
Levedad
Ley
Leyenda
Liberales
Libertad
Libertino
Libreto
Libro
Licencia
Lied
Lifariano
Ligero
Límite
Límpido
Lindo
Línea
Línea fuerza
Lineal
Lírica
Literario
Literatura
Litografía

Lítote
Llave
Llevar el compás
Lógica
Longitud
Luciferino
Lúdico
Lugar
Lujo
Luterano
Luz
Lysis

M

Macabro
Macarrónico
Macizo
Macrocosmos
Madera
Madrigal
Maduración
Madurez
Maestría
Maestro
Maga
Magia
Magistral
Magnífico
Majestad
Malabarista
Maldito
Malentendido
Malo
Mamarracho
Mandala
Manège
Manera
Manierismo
Manifiesto
Mano
Manuscrito
Maqueta
Maquillaje'Máquina
'Maravilloso
Marco
Marina
Marioneta
Mármol
Marótico
Marquetería
Martillear
Marxista
Masa
Máscara
Materia
material
Matiz
Máxima
Mayor
Mazurca
Mecenas
Medalla
Media tinta
Mediación
Medieval
Medio
Mediocre
Mediodía
Meditación
Mediterráneo
Melisma
Melodía
Melodrama
Melopea
Memorial
menor
Mensaje
Mentira
Mercado del arte
Meridional
Metafísica
Metáfora
Metakinesis
Metalepsis
metonimia
Metro
Microcosmos
Miguelangelesco
Mímica
Mimo
Miniatura
Minimal
Minucioso
Mirada
Misterio
Misterioso
Mística
Mito
Moda
Modelar
Modelo
Modern style
Moderno
Modificación
Modo
Moldeado
Molieresco
Momento
Monocordio
Monocromo
Monodia
Monólogo
Monstruo
Montaje
Monumental
Moral
Morbidez
Mórbido
Mordiente
Morfología
Morisco
Mosaico
Motete
Motivo
Movido
Movilidad
Movimiento
Muerte
Múltiple
Multiplicidad
Mundo
Mural
Musa
Museo
Música
Musulmán

N

Nabi
Nacional
Nada
Naïf
Nana
Narración
Narrador
Narrativa
Naturaleza
Naturaleza muerta
Naturalismo
Negativo
negro
Neo
Neobarroco
Neoclásico
Neoplatónico
Neutro
Nietzscheana
Nihilismo
Niño
No
No-figurativo
No-representativo
Noble
Nocturno
Nominalismo
Non-finito
Non-sens
Nórdico
Norma
Nostalgia
Notación
Novela corta
Novelesco
Nudo
Nuevo
Número
Número de oro

O

Obertura
Objetivo
Objeto
Obra
Obra maestra
Obrero
Obsesivo
Ocio
Octava
Octosílabo
Oda
Oficial
Oficio
Oído
Ojiva
Ojo
Ondulada
Onírico
Onomatopeya
Op art
Ópera
Ópera-ballet
Óptica
Opuesto
Orador
Oral
Oratorio
Orden
Ordenación
Ordenador
Orfismo
Orgánico
Oriente
Origen
Original
Oropel
Orquesta
Orquestación
Oscurecer
Oscuro
Ossiánico
Oyente

P

Paisaje
palabra
Palpitante
Panegírico
Panfleto
Panorama
Panorámica
Pantalla
Panteísmo
Pantomima
Pantoum
Papel
Par
Parábasis
Parábola
Paradigma
Paradoja
Parisino
parlamento
Parnaso
Parodia
Párodo
Partitura
Pasadismo
Paso
Pasta
Pastel
Patiche
Pastoral
Pastorela
Pastoso
Patético
Pathos
Pátina
Patio
Pausa
Paysannerie
Pensamiento
Pentagrama
Percepción
Percusión
Perfección
Performance
Perfume
Período
Peripecia
Permutativo
Persona
Personaje
Personificar
Perspectiva
Pesado
Petímetre
Piano
Picaresca
Pícaro
Pictórico
Pie
Piedad
Piedra
Pieza
Pindárico
Pintoresco
Pintura
Piramidal

Pírrica
Pirueta
Pito
Placer estético
Plagio
Plano
Plásticas
Plástico
Platónica
Pleonasmo
Pobre
Poema
Poema sinfónico
Poesía
Poeta
Poética
Poiética
Policíaco
Pompier
Popular
Porcelana
Porte
Porté
Post-impresionismo
Postmodernidad
Potencia
Práctico
Precioso
Preciso
Precursor
Preferencia
Prehistórico
Preludio
Prerrafaelismo
Prerromántico
Presencia
Préstamo
Prestigio
Primitivo
Procedimiento
Producción
Productivismo
Profano
Profesional
Profético
Programa
Progreso
Prolífico
Prolijo
Prólogo
Propiciatorio
Propiedad
Proporción
Prosa
Proscenio
Prosodia
Protagonista
Prótasis
Proverbio
Provocaci´òn
Proyecto
Psicoanálisis
Psicología
Público
Puesta en escena
Pulido
Punta
Puntillismo
Punto de vista
Purismo
Puro

Q

Qualia
Quiasmo
Quid pro quo
Quintaesenciado
Quinteto

R

Raciniano
Radiante
Radiofónico
Rafaeliano
Rapsodia
Raro
Rascador
Rayonismo
Razón
Razón poética
Reacción
Real
Realce
Realismo
Realización
Realzar
Recalcar
Recargado
Recepción
Receta
Rechazo
Recitativo
Reconocimiento
Recuerdo
Redacción
Redoblamiento
Redondear
Redundancia
Refinamiento
Reflejar
Regionalismo
Registro
Regla
Regularidad
Reificación
Relación
Relativismo
Relato
Relieve
Religioso
Relleno
Rembranesco
Reminiscencia
Renacimiento
Repelente
Repertorio
Repetición
Repintado
Representación
Representacionismo
Resolución
Resonancia
Resorte dramático
Resplandeciente
Respuesta
Restauración
Retoque
Retórica
Retórico
Retrato
Retrato exagerado
Rico
Ridículo
Rígido
Riguroso
Rima
Risa
Ritmado
Rítmico
Ritmo
Rito
Robusto
Rococó
Rojo
Romance
Románico
Romano
Romántico
Rondó
Ropaje
Rosa
Rubato
Rubio
Rudo
Ruido
Ruina
Rústico

S

Sabor
Sacro
Saga
Salmo
Salón
Saltimbanqui
Salto
Salvaje
Satánico
Sátira
Satírico
Saturado
Saturnal
Seco
Secreto
Seducción
Segundo plano
Sello
Semántica
Semi-carázcter
Semi-matiz
Semiótica
Sensación
Sensible
Sentido
Sentimiento
Señorial
Sereno
Serial
Serie
Serio
Sextilla
Shakespiriana
Signo
Silencio
Simbolismo
Símbolo
Simetría
Simpatía
Simple
Simultaneidad
Sinceridad
Síncopa
Sinécdoque
Sinéresis
Sinestesia
Sinfonía
Siniestro
Sinuoso
Situación
Situación dramática
Soberbio
Sobrepasar
Sobresaliente
Sobrio
Sociológica
Soledad
Sólido
Solo
Soltura
Sombra
Sombrío
Sonata
Soneto
Sonido
Sonoro
Sorpredente
Sorpresa
Soso
Sostenido
Suave
Sublimación
Sublime
Suelto
Sueño
Sugestión
Suite
Sujeto
Suntuoso
Superficie
Surrealismo
Suscinto
Suspense
Sutil

T

Tabicado
Tachadura
Táctil
Talento
Taller
Tamaño
Tapiz
Teatral
Teatro
Tecla
Técnica
Tema
Temperamento
Tendencia
Tensión
Teoría
Terceto
Ternario
Tercia rima
Terror
Tesis
Testigo
Tetralogía
Texto
Tiempo
Tierra de Siena
Timbre
Tinta
Tipo
Tipografía
Tituladora
•Tombeau•
Tonal
Tónica
Toque maestro

Torcido
Tornasolado
Torpeza
Total
•Tour de force•
Tradición
Tragedia
Trágico
Tragicomedia
Tramoya
Transición
Transportar
Trascendencia
Travestido
Trazo
Trenzado
Trilogía
Trío
Tríptico
Trivial
•Trompe l'oeil•
Tropo
Trovador
Trovero
Truculento
Túmulo
•Turquerie•

U

Ultra
Unanimismo
Único
Unidad
Uniforme
Universal
Urbanismo
Utilidad

V-Z

Vacío
Vagabundo
Valor
Vals
Vanguardia
Vanidad
Vaporoso
Variación
Variedad
Vedette
Velado
Veladura
Velocidad
Vena
Verbo
Verdad
Verde
Verismo
Verlainiano
Verosimilitud
Versículo
Versificación
Versificador
Verso
Vertical
Vestuario
Vibración
Vibrato
Vida
Vidriera
Viejo
Villancico
Viñeta
Violento
Violeta
Virgiliano
Virtual
Virtuoso
Visión
Vista
Vivacidad
Vivo
Vocación
Vocal
Vodevil
Voluman
Voluntad
Voluta
Vorticismo
Voz
Vuelo
Volado
Vulgar
Wagneriano
Wagnerismo
Weltanschauung
Western
'Xenia
Yambico
Yo mítico
Zeugma
Zona
Zonismo
Zoomorfo